



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Machtspiele – Andrea Breths Machtkonzeption in der
Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* am
Burgtheater Wien 2012“

Verfasserin

Katharina Lena Höltermann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Frau Prof. Monika Meister für die Betreuung dieser Diplomarbeit bedanken. Sie hat mich für Heinrich von Kleist begeistert und mir mit wertvollen Anregungen beim Verfassen dieser Arbeit geholfen.

Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mir dieses Studium ermöglicht haben. Meinem Vater Dieter möchte ich dafür danken, dass er mir Niccolò Machiavelli näher gebracht und mich zum Thema dieser Arbeit inspiriert hat. Von ganzem Herzen danke ich meiner Mutter Christel, die fortwährend ein großer Rückhalt für mich ist und mich ermutigt, meinen eigenen Weg zu gehen. Besonders in dieser intensiven Zeit hat sie mir Mut zugesprochen, wenn ich nicht weiterwusste und stand mir immer mit Rat und Tat zur Seite.

Des Weiteren danke ich Gitta Köpke für die Anmerkungen und das Korrekturlesen meiner Arbeit. Sie hat mich in einer besonders schwierigen Phase unterstützt und für Klarheit gesorgt, als ich sie am dringendsten brauchte.

Danken möchte ich auch meinen Freunden und meiner restlichen Familie, die mich unentwegt motiviert haben und immer ein offenes Ohr hatten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsfrage und Begründung des Forschungsinteresses	1
1.2 Verwendete Methoden	4
1.3 Stand der <i>Homburg</i> -Forschung	8
2. Hintergründe zur Entstehung des Stückes <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	15
2.1 Entstehungsgeschichte des Stückes vor dem Hintergrund der Biografie von Kleist	15
2.2 Entstehung der Homburg-Legende und andere (mögliche) Quellen	20
2.2.1 Ursprung der Homburg-Legende: Aussagen von Friedrich dem Großen zur Schlacht von Fehrbellin	20
2.2.2 Angaben von Herbert Rosendorfer zur Schlacht von Fehrbellin	23
2.2.3 Aussagen im Brief des Landgrafen Homburg zur Schlacht von Fehrbellin	25
2.2.4 Kleists Auseinandersetzung mit den (möglichen) Quellen.....	26
3. Dramaturgische Aspekte	30
3.1 Exkurs: Machiavellis Begriff von Macht und Herrschaft	31
3.2 Das Programmheft der Inszenierung: Verknüpfung von <i>Il Principe</i> und <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	34
4. Vorbereitungen zur Analyse	41
4.1 Versuch einer Definition: Was ist Macht?	41
4.2 Auswahl der Szenen aus <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> und der Aussagen aus <i>Il Principe</i> als Grundlage für die Analyse	43
4.3 Vorstellung der Hauptfiguren	44
5. Analyse der Machtkonzeption anhand ausgewählter Szenen	46
5.1 Der Kurfürst prüft den Prinzen: 1. Akt, 1. Auftritt	46
5.2 Graf Truchß belügt den Kurfürsten: 2. Akt, 9. Auftritt	49
5.3 Kurfürst und Prinz: 2. Akt, 10. Auftritt	52
5.3.1 Der Opfertod des Froben als Gegensatz zur Insubordination des Prinzen	53
5.3.2 Händeschütteln als Machtspiel	55

5.3.3 Hass als Handlungsmotiv bei Golz	57
5.3.4 Besonderheit der Figur des Brutus	59
5.3.5 Symbolische Bedeutung des Handschuhs	62
5.4 Der Kurfürst in der Rolle von „Fuchs und Löwe“: 5. Akt, 1. Auftritt	63
5.4.1 Herleitung der Metapher „Fuchs und Löwe“ von Machiavelli	63
5.4.2 Verknüpfung der Inszenierung mit der Metapher	65
5.4.3 Die Vorgeschichte des 5. Aktes	66
5.4.4 Bühnenbild des 5. Aktes	68
5.4.5 Geänderte Abläufe des 5. Aktes	68
5.4.6 Beschreibung der Ankleide-Szene des Kurfürsten	69
5.4.7 Deutung	70
5.5 Kurfürst und Natalie: 4. Akt, 1. Auftritt	74
5.6 Der Prinz akzeptiert das Todesurteil: 5. Akt, 7. Auftritt	78
5.7 Der Kurfürst begnadigt den Prinzen, der Prinz stirbt: 5. Akt, 10. und 11. Auftritt	80
6. Resümee und Ausblick.....	86
7. Quellenverzeichnis	91
8. Anhang	97
8.1 Vertiefende Materialien	97
8.1.1 Daten und Besetzung der Inszenierung.....	97
8.1.2 <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> – Handlung	98
8.1.3 <i>Il Principe</i> – Inhalt der einzelnen Kapitel	100
8.2 Abstract	104
8.3 Lebenslauf	105

1. Einleitung

1.1 Forschungsfrage und Begründung des Forschungsinteresses

Die Anregung die Diplomarbeit über Heinrich von Kleist zu schreiben, bekam ich im Lektüreseminar zu Kleist (WS 2010/2011) und durch das Anfertigen der dazugehörigen Seminararbeit anhand des Stückes *Penthesilea*. In dieser Zeit haben mich besonders das bewegte Leben des Dramatikers sowie sein als inszeniert zu bezeichnender Selbstmord interessiert. Im Hinblick auf sein Werk faszinierte mich die einzigartige Verwendung von Sprache und Körperlichkeit der Figuren. Außerdem fällt auf, dass Kleist als eine Art Außenseiter zwischen seinen Zeitgenossen gilt, dass seine Stücke oft nicht verstanden wurden oder den Anklang fanden, der wünschenswert gewesen wäre, und auch heute im Schulunterricht kaum behandelt werden. Obwohl Kleists Werk einen festen Platz in den Schulcurricula hat, entstand in meiner Schulzeit der Eindruck, dass seine Stücke im Unterricht vernachlässigt, wenn nicht sogar negiert wurden. Dies hängt vermutlich mit der „Sperrigkeit der Kleist’schen Sprache und [der] Anstößigkeit der Inhalte“¹ zusammen. Dazu kommt „[...] die Schwierigkeit der historischen Einordnung: Er [Kleist] widersetzt sich beharrlich literaturgeschichtlichen Systematisierungsversuchen, steht quer zu den Diskursen der Aufklärung, der Klassik und der Romantik.“²

Deshalb ist es für mich eine interessante Aufgabe Kleists Werk tiefergehend zu erforschen, zumal die Themen, die er behandelt, aktuell bleiben und man immer wieder Bezüge zur heutigen Zeit herstellen kann.

In der Diplomarbeit werde ich mich mit einem Stück von Heinrich von Kleist beschäftigen: *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/1810). Die Regisseurin Andrea Breth inszenierte dieses Werk für die Salzburger Festspiele 2012. Im Burgtheater Wien wurde es ab September 2012 bis Januar 2015 in den Spielplan aufgenommen. Diese Inszenierung wird in meiner Arbeit mit der politisch-philosophischen Schrift *Il Principe* (1513) von Niccolò Machiavelli in Verbindung gebracht.

Konkreter Forschungsgegenstand ist das Machtverhältnis der beiden Hauptfiguren des Stücks: Der Kurfürst und der Prinz von Homburg selbst. So wird es vor allen Dingen um den Begriff der Macht gehen. Im Mittelpunkt der Fragestellung steht die Machtkonzeption in der

¹ Pfeiffer, Joachim: Kleist in der Schule. In: Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Ingo Breuer. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2009 [im Folgenden zitiert als Kleist-Handbuch]. S. 469

² Ebda. S. 471

Inszenierung von Andrea Breth. Auf welche Art und Weise wird die Macht / das Machtverhältnis auf der Bühne dargestellt? Außerdem soll die Frage beantwortet werden, warum der Kurfürst den Prinzen nach dessen Insubordination zum Tode verurteilt.

Daraus ergeben sich weitere interessante Fragestellungen: Warum verweigert der Kurfürst dem Prinzen bis zum Schluss des Stückes die Begnadigung? Warum lenkt er am Ende ein und begnadigt den Prinzen? Auch das Verhalten des Prinzen ändert sich, warum beugt er sich später doch dem Willen des Kurfürsten? Was bewirkt die Veränderung und was hat diese Entwicklung beider Charaktere mit Macht zu tun? Wie wird die Macht, die sowohl Kurfürst als auch Prinz über die Soldaten haben, von Andrea Breth in der Inszenierung herausgearbeitet? Wie wird der Moment gezeigt, als der Kurfürst die Macht verliert? Warum treibt der Kurfürst überhaupt den ‚Scherz‘ mit dem Prinzen in der ersten Szene des ersten Aktes?

Dies soll mit Hilfe der politischen Theorien im *Il Principe* (1513) von Machiavelli erklärt werden.

Einen Zugang zu dem Begriff der Macht wies mir meine Professorin, die mich auf den Aspekt des Wartens in der Inszenierung aufmerksam machte. Im Folgenden versuchte ich das Element des Wartens, welches sich durch das Regiekonzept von Andrea Breth zieht, zu erschließen. Ich las in diesem Zusammenhang *Warten auf Godot* von Samuel Beckett, dies brachte aber nicht die gewünschten Einsichten. Bei weiteren Überlegungen fiel mir auf, dass, ganz abstrakt gesehen, man sich in einer Art Machtposition befindet, wenn man eine Person warten lässt.

Beim Betrachten der Fernsehserie *The Borgias* (US-amerikanische TV-Serie von Neil Jordan, „Showtime“, 2011-2013), in der der faszinierende Charakter des Cesare Borgia dargestellt wird, den Machiavelli als Vorbild für seine Beschreibung eines klugen Fürsten im *Il Principe* nahm, ist die Parallelität mit den Figuren im *Prinz Friedrich von Homburg* offensichtlich. Ähnliche Machtstrukturen sind deutlich erkennbar.

Die anschließende Lektüre des *Il Principe* von Machiavelli war dann sehr aufschlussreich, um die Facetten von Machtspielen zu erfassen. Daraus ergab sich für mich eine völlig neue Sicht auf das Stück aus einer historisch-philosophischen Perspektive.

Seit der Lebenszeit Machiavellis bis zu Kleists Zeit haben wichtige gesellschaftliche, soziale und politische Entwicklungen stattgefunden, die die Welt verändert haben: Reformation, Dreißigjähriger Krieg, Absolutismus, Aufklärung, Französische Revolution und, entfernter, auch die Amerikanische Unabhängigkeit. Was sollten Machiavellis Theorien also noch mit

Kleist, geschweige denn mit unserer Zeit, zu tun haben? Wie sollte ein Machtverständnis, das fünfhundert Jahre alt ist, heute auf der Bühne dargestellt werden? Vielleicht liegt die Antwort in Kleists Werk, denn das Unverständnis, das Scheitern und die Ablehnung Kleists und seines Werkes sind nicht von der Hand zu weisen. Warum bestand / besteht aber dieses Unverständnis? Sind es die Themen, die Darstellung? Auch wenn Kleists Stücke eher ein Vorgriff in die Zukunft sind (zu modern, um damals verstanden zu werden?), sind seine Figuren ‚machiavellistisch‘? Oder sind Machiavellis Theorien so zeitlos, dass man sie auch auf Kleists Schöpfungen (oder sogar heute) anwenden kann? Zu bedenken ist auch, dass Kleist zu der Zeit Napoleons lebte, besonders die Entstehung des *Prinz Friedrich von Homburg* fällt in die Zeit der französischen Besetzung Preußens und der Napoleonischen Kriege, genauer gesagt des Fünften Koalitionskrieges. Die Macht in Europa wurde hier neu verteilt. Auch in Italien zu der Zeit Machiavellis ging es um Machtspiele, ebenso im Stück von Kleist. Also war es eine sehr militärische, kriegerische und gewalttätige Zeit, genau wie im Stück. Kleist wird immer öfter wie folgt beschrieben:

„Kleist erscheint nicht mehr als das weltfremde, allem Sinn für das Reale entrückte düster-kindliche Genie, sondern als ein scharfsichtiger Darsteller von Erfahrungen mit einer Wirklichkeit, wie sie sich im politischen Kräftespiel seiner Zeit, in der Ausprägung aufoktroierter Geschlechterrollen, in Justiz- und Militärdisziplin der napoleonischen Zeiten auf neue und bislang unerhörte Weise ausprägen.“³

Generell lässt sich aber sagen, dass die Zeiten sich ändern und dadurch auch die Menschen, aber ihr Streben, ihre Gründe, ihr Ehrgeiz, ihr Misstrauen, ihre Hoffnungen und zu was der Mensch fähig ist (auch im schlechten Sinn) werden sich nie ändern. Und Macht, jemanden der sie will, jemanden der sie verliert, wird es immer geben. Genau das hat vermutlich Andrea Breth dazu bewegt, den *Prinz von Homburg* zu inszenieren. Aussagen in Interviews untermauern diese Vermutung.

Zu Beginn wird zunächst das methodische Vorgehen dieser Arbeit erklärt (1.3). Hier erläutere ich die Abläufe der Analyse und gehe näher auf die von mir verwendete Literatur ein, wie z.B. das informationsreiche Programmheft der Inszenierung. Zur Standortbestimmung erfolgt dann ein Abriss der Homburg-Forschung (1.2).

In den Kapiteln unter dem Punkt 2 – Genese (Hintergründe / Grundlagen zur Entstehung des Stückes) – betrachte ich die Entstehungsgeschichte des Schauspiels vor dem Hintergrund von

³ Neumann, Gerhard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae. 1. Auflage. Freiburg i. B.: Rombach Verlag 1994. S. 8

Kleists Biografie (2.1). Ich werde hauptsächlich seine militärische Laufbahn berücksichtigen, da mir dies als Ausgangspunkt für ein Stück über Soldaten, Krieg und missachtete Befehle bedeutsam erscheint. In einem weiteren Kapitel wird näher auf die Quellen eingegangen, die Kleist verwendet hat, um sein Schauspiel zu schreiben. Außerdem werden auch Vermutungen zu den Quellen angestellt, welche Einflüsse Kleist also noch zur Verfügung gestanden haben könnten. Anschließend soll die Entstehung der Homburg-Legende erwähnt werden, auf die sich Kleist größtenteils bezogen hat (2.2).

In Kapitel 3 wird eine Verknüpfung zwischen dem Stück und der Inszenierung hergestellt. Hier wird es sowohl um die inhaltlichen Aspekte der Schrift *Il Principe* von Machiavelli (3.1) als auch um das Programmheft der Inszenierung gehen (3.2).

Es soll deutlich gemacht werden, dass die hier analysierten Machtverhältnisse nur in der Welt des Theaters existieren und auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt werden, während die Umstände von Macht in der Realität andere sind.

Um sich dann der Analyse der Machtspiele in der Inszenierung zu nähern, ist es notwendig, sich mit der Begrifflichkeit und Definition von Macht an sich auseinanderzusetzen (4.1).

Vor dem Beginn der Analyse werden die Szenen aus dem Stück und wichtige Aussagen aus *Il Principe* ausgesucht und deren Wahl erläutert (4.2). Außerdem werden in einem eigenen Kapitel die Hauptfiguren, Kurfürst und Prinz, vorgestellt (4.3).

Die Analyse in der vorliegenden Arbeit läuft entlang eines roten Fadens: die Präsenz der Macht in der Inszenierung. Es soll ergründet werden, ob Macht (d.h. das Streben danach und die Angst sie zu verlieren) für die Handlungen der Figuren verantwortlich ist, wie die Macht auf der Bühne dargestellt wird und welche Entwicklungen im Stück stattfinden. Dies soll am Ende der Arbeit erklärt worden sein.

1.2 Verwendete Methoden

In der Arbeit sollen die oben genannten Forschungsfragen anhand von Kleists Stücken, bzw. der aktuellen Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* von Andrea Breth, beantwortet werden. Breth inszenierte schon viele Kleist-Stücke wie *Der zerbrochne Krug* (1990), *Die Familie Schroffenstein* (1997) und *Das Käthchen von Heilbronn* (2001). Premiere hatte diese Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* am 28. Juli 2012 bei den Salzburger Festspielen und ist seit dem 6. September 2012 im Burgtheater Wien zu sehen. So wird zur Analyse in erster Linie der Text des Stücks von Kleist benutzt, desweiteren das

Programmheft, veröffentlichte Interviews mit Andrea Breth sowie Rezensionen. Es gibt noch keine offizielle Aufzeichnung zu dieser Inszenierung, aber mir liegt ein interner Mitschnitt vor, der allerdings von sehr schlechter Qualität ist. So werde ich die Inszenierung durch mehrmaliges Besuchen der Aufführung, mit Hilfe meiner Notizen und meiner Erinnerung analysieren und nur punktuell auf den Mitschnitt verweisen. Mein Fokus liegt auf den wichtigsten Figuren, dem Kurfürsten und dem Prinzen (und der Prinzessin Natalie). Außerdem werde ich gezielt bestimmte Szenen auswählen, um Thesen zu bestätigen oder zu widerlegen.

Wenn nun die politisch-philosophischen Theorien von Machiavelli in die Argumentation eingeflochten werden, gilt es, sie nicht nur zu verifizieren oder zu falsifizieren. Vielmehr geht es darum, das Verhalten, die Handlungen und Entscheidungen von Kurfürst und Prinz zu analysieren und sie mit den Aussagen des Philosophen zu vergleichen, um Ähnlichkeiten und Abweichungen zu finden und zu ergründen, wie sie schlussendlich in der Inszenierung umgesetzt werden. Auch ist zu erforschen, ob das Ziel der Inszenierung die Präsentation eines Machtspiels ist, wie es sich im Titel der Arbeit ausdrückt. Mit dem Begriff Machtkonzeption ist gemeint, welche Ziele / welches Ziel die Regisseurin mit der Inszenierung verfolgt, welche Maßnahmen, Mittel und künstlerischen Verfahren sie benutzt, dieses Ziel zu erreichen, eingegrenzt durch den Bezug auf den Begriff der Macht.

Da ich an acht Aufführungen des *Prinz Friedrich von Homburg* im Burgtheater selbst als Zuschauerin teilgenommen habe, kann man die vorliegende Arbeit als Aufführungsanalyse bezeichnen, auch wenn die Theaterbesuche sich auf den Zeitraum von zwei Jahren erstrecken. Denn Erika Fischer-Lichte stellt in ihrem Buch *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs* klar, dass Aufführungen auf zwei Arten untersucht werden können, wobei eine davon die Aufführungsanalyse ist und diese voraussetzt, dass man selbst die Aufführung besucht hat. Andernfalls, auch wenn man eine Aufzeichnung benutzt, spricht man von einem theaterhistoriografischen Verfahren. Zum Beispiel wäre es nur mit historischen Quellen möglich, Goethes Inszenierung von Kleists *Zerbrochener Krug* zu analysieren. Bei dem Besuch einer Aufführung nimmt man an einem einzigartigen Ereignis teil, welches, mit demselben Stück, nicht völlig identisch jeden Abend reproduzierbar ist. Denn vieles hängt von der Rezeption des Publikums ab. Und nur in einer Aufführungsanalyse können die eigenen Erfahrungen des Zuschauers mit einfließen.⁴ Da man bei der Analyse eines Textes,

⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2010. S. 70

eines Gemäldes oder eines Films zurückblättern, eine Pause einlegen oder zurückspulen kann, bei einer Aufführung aber nicht, geht diese Form der Analyse anders vor. Alle Eindrücke des Zuschauers werden in Betracht gezogen, gesammelt, sprich alles, was der Analytiker für wichtig hält, was natürlich nicht immer objektiv ist.⁵ Also wird auch in meine Analyse, wenn es zur Klärung der Fragen dient, mit einfließen, wie das Publikum reagiert hat. So verließen viele Zuschauer in den ersten Aufführungen, die ich besuchte, die Vorstellung. Die längeren Pausen mit heruntergelassenem Vorhang innerhalb des Stücks ließen das Publikum unruhig werden. Inwiefern wurde gelacht und Humor vom Publikum verstanden? Auch war zu beobachten, dass der verwendete Rauch während der Vorstellung für einige Zuschauer unangenehm war und zu lautem Husten geführt hat, was wohlmöglich ein Störfaktor für die Akustik, die Konzentration der Schauspieler und des Publikums war. Darum wird es besonders auf meine Erinnerung und die Notizen ankommen. Und es wird nur möglich sein, Elemente zu analysieren, die mir bedeutungsvoll und wichtig erscheinen, denn diese sind mir in Erinnerung geblieben. Dort arbeiten natürlich das „episodische“⁶ und das „semantische“⁷ Gedächtnis zusammen. Wegen ersterem erinnert man sich an Einzelheiten und Kleinigkeiten der Aufführung, Stellungen der Schauspieler, Gerüche etc. Dagegen ist das „semantische“ Gedächtnis für die Sprache und die eigenen Gedanken während der Vorstellung zuständig.⁸ Durch mehrmaliges Besuchen der Aufführungen, die selbstverständlich nicht identisch waren und innerhalb von zwei Jahren erfolgten, in denen die Schauspieler einige Änderungen vornahmen und das Publikum jedes Mal ein anderes war, veränderte sich auch mein Eindruck von der Inszenierung. Auch wenn mir immer mehr Kleinigkeiten auffielen und mehr bewusst wurde, ist mein erster Eindruck mir nicht mehr vollständig in Erinnerung oder nur durch Notizen zu rekonstruieren. Zu bedenken ist aber, dass beim ersten Besuch des Stücks noch nicht feststand, dass die Inszenierung Gegenstand meiner Diplomarbeit werden würde. Außerdem fand erst bei den letzten drei Theaterbesuchen eine Fokussierung auf das Verhältnis zwischen Kurfürst und Prinz sowie auf die Darstellung von Macht in den Aufführungen statt. Aus diesem Grund sind die letzten Eindrücke natürlich geprägt von diesem gebündelten Blick.

Teil des theaterhistoriografischen Verfahrens ist auch die Verwendung von Rezensionen der Inszenierung und Interviews mit Andrea Breth, um die Machtkonzeption zu verstehen. Dies

⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. S. 73

⁶ Ebda. S. 74

⁷ Ebda.

⁸ Vgl. Ebda. S. 73/74

geht also über meine subjektiven Erinnerungen hinaus. In Interviews und im Programmheft ließen sich Hinweise finden, welche die Verbindung des Stücks zu *Il Principe* von Machiavelli, wie ich sie begreife, unterstützen. Das Hinzuziehen dieser politisch-philosophischen Schriften kann auch als theaterhistoriografisches Verfahren angesehen werden.

Daraus kann man schließen, dass eher eine Inszenierungs- als eine Aufführungsanalyse im Folgenden durchgeführt wird. Untersucht wird das grundlegende Konzept der Inszenierung, es werden noch andere Quellen zu den Beobachtungen hinzugezogen, Programmheft, Rezensionen, Interviews etc. Auf diese Art und Weise werden die eigenen Erfahrungen beim Ansehen der Vorstellungen mit den fremden Quellen verglichen und verknüpft.

„Allerdings schließt in der Regel ein solches Konzept nicht nur bestimmte Bedeutungen – zum Beispiel eine spezifische „Lesart“ des verwendeten Stückes – ein, sondern auch besondere Wirkungen, welche die Aufführung auslösen soll, weswegen ganz spezielle Inszenierungsstrategien entwickelt werden. Auch wenn oder besser: gerade weil derartige Strategien nicht in jeder Aufführung der Inszenierung die gewünschte Wirkung auslösen, sollten auch in diesem Fall Zuschauerreaktionen einbezogen werden. Wer darauf besteht, die Inszenierung als eine spezifische Interpretation des Stückes zu „lesen“, das ihr den Titel gibt [...], erkennt nicht nur die besonderen medialen und materiellen Bedingungen von Aufführungen. Er setzt auch ein spezifisches Verhältnis zwischen Text und Aufführung voraus, das problematisch ist.“⁹

Wie Erika Fischer-Lichte in diesem Zitat beschreibt, besteht die Gefahr, bei der Analyse von einer Vorstellung auf die ganze Inszenierung zu schließen bzw. die Auswirkungen der anderen Zuschauer außer Acht zu lassen bzw. nur eine Interpretation zuzulassen. Da man als Zuschauer nicht am Probenprozess teilgenommen hat, können auch mehrmalige Besuche der Vorstellungen kein vollständiges Bild der Inszenierung erstellen. Außerdem wird der Analytiker immer nur das untersuchen können, was er selbst beobachtet, gedacht, gefühlt, erkannt und entschlüsselt hat. Und diese Erfahrungen erzeugen wiederum spezifische Bedeutungen.¹⁰ Diese ergeben sich auch aus dem schon mitgebrachten Wissen. Diese Tatsache ist sehr wichtig. Denn viele Strukturen in Inszenierungen sind so konzipiert, dass nur ein bestimmter Kulturkreis sie entschlüsseln kann. Asiatische Theaterstücke sind beispielsweise anders kodiert. Aus diesem Grund kann in dieser Arbeit nur auf die westeuropäischen Strukturen von Macht und ihrer Darstellung eingegangen werden.

⁹ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. S. 88

¹⁰ Vgl. Ebda.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass ich durch die Kenntnis der TV-Serie *The Borgias* und deren Verbindung mit Machiavelli beim Besuch der Vorstellung des *Prinz Friedrich von Homburg* bereits beeinflusst war. Nach mehrmaligem Lesen des Stückes und des Programmheftes änderten sich die Eindrücke wieder, auch längere Pausen zwischen den Theaterbesuchen hatten diesen Effekt. Dennoch sammelten sich auch unterschiedliche Erfahrungen mit jeweils anderem Publikum im Zuschauerraum und wechselnden schauspielerischen Leistungen. Wenn die Gefahren und Einschränkungen bewusst sind und genügend Informationen gesammelt sind, kann eine gewissenhafte Analyse vorgenommen werden.

1.3 Stand der *Homburg*-Forschung

Da sich diese Arbeit mit dem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* von Kleist beschäftigt, soll hier zunächst der Stand der Forschung zu diesem Stück skizziert werden. Man beschäftigte sich im Laufe der Zeit besonders mit den ambivalenten Abschnitten im Text, die vielleicht nie vollständig ausgedeutet werden können.¹¹ Jedoch werden immer wieder neue Interpretationen durch weitere Forschungsarbeiten und Theaterinszenierungen entstehen.

Unter anderem wurde auch nach der Entwicklung des Kurfürsten im Stück gefragt. Wenn er gegen Ende des Schauspiels seine Offiziere, die sich für die Begnadigung des Prinzen eingesetzt haben, zur Entscheidung aufruft, ob sie weiter, ‚Seite an Seite‘, im Krieg mit dem Prinzen kämpfen wollen, ist nicht ganz verständlich, ob der Kurfürst sich in diese Frage mit einschließt (Vs. 1822/1823)¹². Ist er, im Verlauf der Handlung, zu neuen Erkenntnissen gekommen und hat er seine Fehler eingesehen? (Vor allem nachdem Kottwitz und Hohenzollern ihn so vehement darauf hingewiesen haben? (5. Akt, 5. Auftritt)) Hatte er geplant, dem Prinzen eine Lehre zu erteilen und ist ihm dies geglückt? In neuerer Zeit wird eher die Position vertreten, dass der Kurfürst sich entwickelt habe und zu mehr Verständnis und Einsicht gelangt sei. Vorher wurde die Interpretation des überlegenen Herrschers

¹¹ Vgl. Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 84

¹² Vgl. Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 2009. [Bei Verweisen auf Verse und Regieanweisungen aus dem Stück bzw. Anmerkungen wird in dieser Arbeit immer auf diese Quelle Bezug genommen, wenn nicht anders angegeben.]

bevorzugt.¹³ Dieser Aspekt ist insbesondere für die Fragestellung dieser Arbeit interessant. Schließlich ist eine stattfindende oder nicht stattfindende Entwicklung des Kurfürsten auch eine Aussage über das Machtverhältnis im Stück und in der Inszenierung.

Ebenso zweideutig ist auch die Rolle, die Hohenzollern spielt. Es lässt sich fragen, ob er auf der Seite des Prinzen steht und ihn verteidigt, oder ob er eigene, hinterhältige Ziele verfolgt. William C. Reeve schrieb über diese Figur und bezeichnet sie als machiavellistischen Charakter, der seinerseits nach Macht strebt.¹⁴ Schließlich ist es Hohenzollern, der den Kurfürsten zum schlafwandelnden Prinzen führt (V. 29), diesen somit vor dem Kurfürsten bloßstellt und auch die arglistige Prüfung des Prinzen auslöst (Vs. 56-58, 64). Durch ihn erfährt der Kurfürst schon im 1. Auftritt des 1. Aktes, dass der Prinz, statt einem Befehl zu folgen (Vs. 6-10), von seinem Ruhm und Erfolg träumt (Vs. 25-28). Und als Hohenzollern dem Prinzen nichts von dem Scherz verraten soll, den der Kurfürst mit dem Prinzen getrieben hat, hält er sich daran und verwirrt den Prinzen noch mehr (Vs. 82-84, 195-198). Vielleicht hofft er, selbst von dem Kurfürsten begünstigt zu werden, schmeichelt ihm und will die Konkurrenz ausschalten.¹⁵

Zu einigen Diskussionen hat auch geführt, dass Natalie den Kurfürsten hintergeht, indem sie einen Befehl von ihm fälscht und dem Regiment des Kottwitz befiehlt, nach Fehrbellin zu kommen. Demzufolge hat sie, ebenso wie der Prinz, eine Art Insubordination begangen, ist aber im Gegensatz zu ihm nicht bestraft worden. Renate Just hat in ihrer Arbeit die damaligen Militärgesetze genau untersucht und ist zu einem informativen Schluss gekommen. „[...] [Da] es weder in der Mitte des 17. noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Rechtsgleichheit zwischen Mann und Frau [gab] [...]“¹⁶ und Natalie auch nicht offiziell als Soldat oder Offizier zu dem Heer des Kurfürsten gehörte, konnte der Kurfürst sie nicht belangen.¹⁷ Sie wird bei Kleist als Chefin des Dragonerregiments angeführt (V. 1208, 1226), jedoch hat sie als Frau natürlich keinen militärischen Rang. Ihre Rolle ist ein „Ehrenamt“¹⁸.

¹³ Vgl. Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 85

¹⁴ Vgl. Reeve, William C.: An Unsung Villain. The Role of Hohenzollern in Prinz Friedrich von Homburg. In: The Germanic Review 56 (1981). S. 95-110. Zitiert nach Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 86

¹⁵ [Anm. d. Verf.: Erst im Laufe der Arbeit ist mir die Rolle Hohenzollerns noch bewusster geworden, ein Zeichen dafür, dass Andrea Breth seine Figur und das mögliche Machtstreben sehr dezent inszeniert hat.]

¹⁶ Just, Renate: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg. Göttingen 1993. S. 153. Zitiert nach Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 86/87

¹⁷ Vgl. Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 86/87

¹⁸ Ebda. S. 86

Weiterhin hat Wolf Kittler in seinem Text *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* weitere Aspekte der militärgeschichtlichen Hintergründe zu Kleists Stück erforscht. „Bis 1808 wurden in Preußen die Regimenter nach ihren jeweiligen Führern benannt und die Soldaten persönlich auf ihren Regimentskommandeur vereidigt, seither hingegen auf den Staat als abstraktes Ideal.“¹⁹

Dies bedeutet einerseits, dass sich der Kurfürst der neuen Strategie verschrieben hat (erklärt Natalie, dass Staat wichtiger ist, als er selbst (Vs. 1119-1121)), und andererseits, dass sich die Offiziere nach der alten Ordnung richten, weil sie den Prinzen als ihren Führer betrachten und aus diesem Grund für seine Begnadigung plädieren.²⁰ Aus der Position des Prinzen und der Offiziere sind die Seiten aber verkehrt. Sie sehen in dem Kurfürsten einen Herrscher, der absolute Treue und Fügsamkeit fordert und sein Heer als willenloses „Werkzeug“²¹ betrachtet (Kottwitz beschuldigt den Kurfürsten, dies zu tun (Vs. 1579/1580)). Dagegen steht der Prinz, mit seinem verfrühten Eingreifen in die Schlacht, auf der Seite der neuen Konzeption.²²

„Die neue Strategie setzte dagegen auf das flexible, mitdenkende Handeln der einzelnen Soldaten, um einer überlegenen Macht wie der Armee Napoleons gewachsen zu sein.“²³

Diese Diskussion ist auch für das Machtverhältnis von Prinz und Kurfürst von Bedeutung. Außerdem lassen sich daran noch zwei gegensätzliche Positionen anführen, die sich mit der Schuld des Prinzen beschäftigen. Wolf Kittler ist der Meinung, dass der Prinz, durch die Insubordination, zwar die Schlacht gewonnen habe, aber die endgültige Vernichtung der Schweden, die fliehen konnten, verhindert habe. Auf eben einen solchen Vernichtungsschlag habe es der Kurfürst aber abgesehen gehabt (V. 311), deshalb würde der Prinz auf drastische Weise zum Kadavergehorsam diszipliniert.²⁴ Wolfgang Wittkowski sieht dies in seiner Schrift *Ironische Rechtsprechung in „Prinz Friedrich von Homburg“ und „Michael Kohlhaas“* grundsätzlich anders. Durch den Eingriff des Prinzen wäre die Schlacht noch gewonnen worden, dessen Niederlage der Kurfürst ansonsten verursacht hätte. Mit der Verurteilung des

¹⁹ Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg i. Br. 1987. S. 256 – 290. Zitiert nach Hamacher, Bernd: *Dramen. Prinz Friedrich von Homburg*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 87

²⁰ Vgl. Hamacher, Bernd: *Dramen. Prinz Friedrich von Homburg*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 87

²¹ Ebda.

²² Vgl. Ebda.

²³ Ebda.

²⁴ Vgl. Ebda.

Prinzen wolle der Kurfürst dann nur die Aufmerksamkeit von seinen eigenen Fehlern abwenden.²⁵

Schließlich wird noch einmal auf die Ambivalenz in Kleists Stücken eingegangen.

„Der vermeintliche Konsens, vom Aussehen eines Menschen zuverlässig auf dessen Eigenschaften, auf seinen Charakter schließen zu können [...], ist bei Kleist aufgekündigt. Alle Zeichen und Indizien sind trügerisch und können täuschen, auch auf das eigene Gefühl ist kein Verlass. [...] Diese Nichtübereinstimmung von Erscheinungsbild und Wesen läuft dem Menschenbild von Aufklärung, Klassik und Romantik entgegen und führt zu Kleists Fremdheit im literarischen Leben seiner Zeit. Während von heute aus gesehen dieser Zug sehr modern wirkt, schleppt Kleist für die Zeit um 1800 eher die Restbestände älterer, eben feudaler, Traditionen mit.“²⁶

Da Kleist aus einer alten Adelsfamilie stammt, in deren Tradition Verstellen und Anpassen an gesellschaftliche Rollen fest verankert ist, ist das Übertragen dieser Eigenschaften auf seine literarischen Schöpfungen vorprogrammiert und damit kann zumindest die Zweideutigkeit seiner Figuren erklärt werden.²⁷ Und so ist auch Kleists Außenseiterposition besser verständlich. Ein weiterer Grund für seine Außenseiterstellung ist, dass sein Werk zu modern für die damaligen Verhältnisse war oder kaum auf dem Theater gespielt werden konnte, entweder aufgrund von fehlender „Bühnentauglichkeit“²⁸ oder weil die Schauspieler damals kaum in der Lage waren, Kleists schwierigen Text auf der Bühne zu sprechen.

Im Folgenden soll noch auf die Forschungen eingegangen werden, die Kleists Werke mit Macht bzw. Gewalt verknüpfen.

Mit vielen Philosophen ist Kleist in Verbindung gebracht worden und seine Arbeiten sind anhand dieser Theorien analysiert worden. Zu nennen sind Rousseau, Kant, Herder, Freud und viele mehr. Mit Machiavelli ist dies aber noch nicht ausführlich geschehen. Verständlich, denn auf den ersten Blick lässt sich keinerlei Verbindung herstellen. Beide lebten in völlig unterschiedlichen Zeiten, hatten andere Berufe, Lebenswege, Ziele, Familien, soziales Umfeld. Und doch entschieden sich die Regisseurin Andrea Breth und der Dramaturg Wolfgang Wiens, Abschnitte aus Machiavellis *Il Principe* in das Programmheft der Inszenierung aufzunehmen. Und auch im Kleist-Handbuch sind einige Schriften

²⁵ Vgl. Wittkowski, Wolfgang: Ironische Rechtsprechung in Prinz Friedrich von Homburg und Michael Kohlhaas. In: Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen, hrsg. von Hans-Jochen Marquardt/Peter Ensberg. Stuttgart 2002, S. 59 – 84. Zitiert nach Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 87

²⁶ Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 87/88

²⁷ Vgl. Ebda. S. 88

²⁸ Košenina, Alexander: Theater. In: Kleist-Handbuch. S. 285

zusammengetragen worden, die sich mit einer Verknüpfung beschäftigen, sich jedoch nicht explizit mit dem Stück *Prinz Friedrich von Homburg* befassen. Beispielsweise werden in zwei verschiedenen Texten unterschiedliche Aspekte der *Herrmannsschlacht* vor dem Hintergrund von Machiavellis *Il Principe* untersucht. In einem wird erwähnt, dass sich Herrmann „an den Ratschläge[n] für Fürsten zu intriganten Simulationsspielen zu orientieren scheint“.²⁹ Er täuscht seine Frau, sein Volk und seine Gegner, um letztendlich sein Ziel zu erreichen. Es wird angemerkt, dass Kleist in seinem Werk die Menschen so beschreibt, wie sie wirklich handeln und nicht wie sie handeln sollten.³⁰ Und genau das Gleiche sagte Francis Bacon über Machiavelli: „[...] Machiavelli schildere die Menschen nicht wie sie sein sollen, sondern wie sie sind [...]“³¹. So lässt sich vermuten, dass Machiavelli und Kleist eine eher pessimistische Sicht auf die Menschen hatten und dass man sie beide als „Moralisten“³² bezeichnen könnte, die das Verhalten der anderen genau beobachten und niederschreiben. Indem sich Kleist an Theorien von Machiavelli und ähnlichen Autoren orientiert, entwickelt er sie gleichzeitig weiter. Während Machiavelli Gefahren erkannt und Lösungswege gesucht hat, eben diese zu verhindern und schon im Keim zu ersticken, konzentriert sich Kleist hingegen darauf, die von Machiavelli erkannten Gefahren absichtlich zu inszenieren und deren katastrophale Folgen zum Thema seiner Werke zu machen.³³ „Kleist wird zum Krisen- und Katastrophenspezialisten in seinen Dramen und Novellen“³⁴ und dadurch auch „zum Vorläufer der Moderne“³⁵. Auch an anderer Stelle wird Machiavelli als Einfluss auf Kleist im Hinblick auf die Moralistik genannt.³⁶

„So darf auch Kleists Interesse am analytischen Drama oder an der Kriminalgeschichte als Versuch einer >Aufklärung< von Zufällen und Rätselhaftigkeiten des Lebens verstanden werden. Während der unzuverlässige Erzähler und die Erzählung eine letzte >Aufklärung< verweigern, wird das >Wie< des Verbergens und Enthüllens, das [sic!] dem Leser oder Zuschauer im modernen wie traditionalistischen Sinn eines Machiavelli, Castiglione oder Gracián sprach- und erkenntniskritisch >gestisch< vor Augen gestellt.“³⁷

²⁹ Blamberger, Günter: Adel und Adelskultur. In: Kleist-Handbuch. S. 242

³⁰ Vgl. Ebda.

³¹ Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. Aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, mit einem Nachwort von Horst Günther. Berlin: Insel Verlag 2011. S. 153

³² Blamberger, Günter: Adel und Adelskultur. In: Kleist-Handbuch. S. 242

³³ Vgl. Ebda. S. 243

³⁴ Ebda.

³⁵ Ebda.

³⁶ Vgl. Breuer, Ingo: Frühe Neuzeit. In: Kleist-Handbuch. S. 193

³⁷ Breuer, Ingo: Biographische Skizze. In: Kleist-Handbuch. S. 3/4

Das vorangegangene Zitat verdeutlicht noch mehr die Ähnlichkeit im Schreibstil von Kleist und Machiavelli.

Außerdem wird an zwei Stellen auf die mögliche Verknüpfung zwischen der von Machiavelli verwendeten Metapher über ‚Fuchs und Löwe‘³⁸ und zwei von Kleists Werken eingegangen: *Die Marquise von O...* und *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Innerhalb der erstgenannten Erzählung wird die Marquise mit einem listigen Fuchs verglichen und Adam Soboczynski interpretiert dies als einen Verweis auf *Il Principe*.³⁹ In der zweiten Erzählung ist von Kleist selbst eine Fabel von Jean de la Fontaine eingeflochten, die auch von einem schlaunen Fuchs und einem mächtigen Löwen handelt. Hier verweist der Autor Peter Philipp Riedl darauf, dass der Fuchs nach dem Vorbild der Theorien Machiavellis dargestellt ist. Durch seine Klugheit kann er den Löwen, der einen absolutistischen Monarchen repräsentieren soll, überlisten.⁴⁰

Also sind sowohl auf einer inhaltlichen Ebene als auch auf einer formal äußerlichen Verknüpfungspunkte zwischen Machiavelli und Kleist hergestellt worden.

Die Erzählungen und Stücke Kleists sind weniger unter dem Begriff Macht betrachtet worden, hingegen aber intensiv unter den Interpretationsmöglichkeiten und Darstellungsformen von Gewalt. Dies ist von Bedeutung, da in der vorliegenden Arbeit Gewalt als Komponente von Macht angesehen wird. Wobei man aber feststellen kann, dass viele der Kleist’schen Figuren nach Macht streben: Der Richter Adam im *Zerbrochnen Krug*, der natürlich seine Machtposition, die ihm sein Beruf verleiht, nicht verlieren will; die Griechen und Amazonen, die in *Penthesilea* einen Krieg führen, um ihr Volk an der Macht zu halten; oder auch Herrmann in der *Herrmannsschlacht*, der sein Land verteidigt.

Die ergebnisreichen Untersuchungen in Bezug auf Kleist und Gewalt sind in dem Sammelband *Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven*, herausgegeben u.a. von Gianluca Crepaldi, publiziert worden. Klaus Müller-Salget beschäftigt sich in seinem Beitrag *Gewalt und Gegengewalt im „Michael Kohlhaas“*. *Rechtfertigung der Selbsthilfe?* mit einer Welt, in der ein Untertan von seinen Herrschern keine Gerechtigkeit erfahren hat, darauf zur Selbstjustiz schreitet und dabei Gewalt anwendet. Der Autor gelangt u.a. zu der Auffassung, dass Begriffe wie Macht oder Ohnmacht von Kleist angewandt werden, um die Rezeption, die

³⁸Vgl. Machiavelli, Niccolò [1513]: *Der Fürst*. Aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, mit einem Nachwort von Horst Günther. Berlin: Insel Verlag 2011. S. 87

³⁹ Vgl. Soboczynski, Adam: *Moralistik*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 260

⁴⁰ Vgl. Riedl, Peter Philipp: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. An R. v. L. In: *Kleist-Handbuch*. S. 260

Haltung des Lesers zu beeinflussen und Kohlhaas zu einem Helden zu erheben. Kohlhaas handelt also aus einem Gefühl der Ohnmacht, wenn er zur Gewalt greift, weil er sich nicht auf anderem Wege zu helfen weiß, also machtlos / ohne Macht ist.⁴¹ Marion Tulka stellt in ihrem Text *Dies kann nicht die beste aller Welten sein! Kleists Entfesselung der Gewalt im Spannungsfeld der Weimarer Klassik* klar, dass Kleist, trotz der übermäßigen Gewaltdarstellungen in seinem Werk, kein „Gewaltverherrlicher“⁴² ist. Jedoch hat dies, nichtsdestotrotz, leider auch seine Außenseiterstellung zur Folge gehabt, da diese Strukturen nicht in die bekannten Strömungen, wie Weimarer Klassik oder Romantik, einzuordnen sind.⁴³ Außerdem scheint Kleist damit entgegengesetzt zu Gottfried Herder und der Humanitätsbewegung zu stehen.⁴⁴ Bei ihrer Analyse bringt die Autorin Kleists Werk auch mit dem geschichtlichen Hintergrund, Französische Revolution und napoleonische Besetzung Preußens, in Verbindung. „In Kleists Werk erscheint der Krieg oft als gesellschaftlicher Normalzustand, in dem sich die Gewalt ungehemmt Bahn bricht.“⁴⁵ Diese Beobachtung könnte auch später für die Betrachtungen über den *Prinz von Homburg* wichtig werden (Wo entspringt dort die Gewalt?). Marion Tulka kommt zu dem Schluss, dass sich Kleists Gewaltdarstellungen aus der Zeit ergeben, in der er lebte: Der Aufruf zum Freiheitskampf gegen Napoleon und die Franzosen und der Einfluss der Gewalttätigkeiten der Französischen Revolution. Aber ein Mensch, der aus dem Militär austritt, kann kein Gewaltverherrlicher sein. Bei einer nicht von der Hand zuweisenden Gewaltfaszination, ist die Gewalt in Kleists Werk nie ohne Grund.⁴⁶

⁴¹Vgl. Müller-Salget, Klaus: Gewalt und Gegengewalt im Michael Kohlhaas. In: Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven. Edition Weltordnung – Religion – Gewalt. Forschungsplattform Politik-Religion-Kunst, Universität Innsbruck, hrsg. von Gianluca Crepaldi/Andreas Kriwak/Thomas Pröll. 1. Auflage. Innsbruck: innsbruck university press 2011. S. 125-134

⁴² Crepaldi, Gianluca: Der ‚dichtende Terrorist‘ oder die Sucht nach Intensität (Vorwort). In: Kleist zur Gewalt. S. 14

⁴³ Vgl. Tulka, Marion: Dies kann nicht die beste aller Welten sein! In: Kleist zur Gewalt. S. 136

⁴⁴ Vgl. Ebda.

⁴⁵ Ebda.. S. 154

⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 164

2. Hintergründe zur Entstehung des Stückes *Prinz Friedrich von Homburg*

2.1 Entstehungsgeschichte des Stücks vor dem Hintergrund der Biografie von Kleist

Das nachfolgende Zitat verdeutlicht, in welcher schwierigen Zeit Kleist lebte, in der sich das Leben der Menschen schnell und auf Dauer veränderte. Darüber hinaus wird klar, welche Fragen er an seine Mitmenschen und an sein Werk stellte, Fragen, die Einfluss auf die Themen hatten, mit denen er sich beschäftigte. Außerdem wird auch auf die Themen des Stücks hingewiesen: der Kampf gegen Napoleon, zu dem Kleist aufrufen wollte, und die anstehenden preußischen Reformen, die er befürwortete. Kleist interessierte sich dafür, wie eine neue Ordnung in einem neuen Preußen aussehen könnte.⁴⁷

„Kleist schrieb in einer historischen Situation, die geprägt ist von der Erschütterung der alteuropäischen Gesellschafts- und Staatenordnung. Das Jahrhundert der Aufklärung und der krisenhafte Umbruch, der seit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen Europa erfaßte, bestimmt seine Fragestellungen. In den Jahren, in denen er seine Werke schuf, brach das Heilige Römische Reich deutscher Nation zusammen, Preußen wurde vernichtend geschlagen und geriet an den Rand seiner staatlichen Existenz, und dies nicht nur, weil Napoleon die Übermacht hatte, sondern auch, weil Ordnung im *Innern*, die gesellschaftliche, militärische, wirtschaftliche und staatliche Verfassung des alten Preußen, rückständig und kraftlos war.“⁴⁸

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist wird am 18. Oktober 1777 (er selbst gibt als Datum den 10. Oktober an) in Frankfurt an der Oder geboren. Sein Vater Joachim Friedrich von Kleist ist Kapitän im Leopold von Braunschweigischen Regiment, daher die Tradition des Militärs in der Kleist'schen Familie - auch andere Vorfahren waren hohe Offiziere. 1781-1788 wird er von Christian Ernst Martini unterrichtet, dem Kleist später schreiben wird, dass er das Militär verlassen will. Schon 1792 begann Kleist seinen Militärdienst als Gefreiterkorporal (also adeliger Offiziersanwärter) im Regiment zu Potsdam. Danach nimmt er mit seinem Regiment an der Belagerung von Mainz und den Schlachten von Pirmasens und Kaiserslautern teil, beide Teil des Ersten Koalitionskrieges, den Preußen, Österreich und einige weitere deutsche Staaten gegen Frankreich führten, welches sich noch in der Revolution befand und erst im

⁴⁷ Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. S. 17 [ebenso: Breuer, Ingo: Biographische Skizze. In: Kleist-Handbuch. S. 3]

⁴⁸ Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. S. 17

Januar König Ludwig XVI. hingerichtet hatte. 1799 tritt Kleist aus dem Militär aus, um zu studieren.⁴⁹

In einem Brief an seinen früheren Hauslehrer Christian Ernst Martini begründet Kleist seine Entscheidung:

„Die größten Wunder militärischer Disciplin [...] wurden der Gegenstand meiner herzlichsten Verachtung; die Offiziere hielt ich für so viele Exerciermeister, die Soldaten für so viele Slaven, und wenn das ganze Regiment seine Künste machte, schien es mir als ein lebendiges Monument der Tyrannei. Dazu kam noch, daß ich den übeln Eindruck, den meine Lage auf meinen Charakter machte, lebhaft zu fühlen anfang. Ich war oft gezwungen, zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen; und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte; denn die Pflichten Beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustande der Armeen für unmöglich.“⁵⁰

Kleist verachtete also das Soldatendasein, die Hierarchie, die herrschte, den rauen Umgangston, die harten Regeln. Absolut bezeichnend ist, um Kleists Charakter zu verstehen, die Passage, ob er als „Mensch oder als Offizier handeln mußte“. Für ihn waren das zwei entgegengesetzte Persönlichkeiten mit unterschiedlichen Moralvorstellungen und Aufgaben, die er nicht in (s)einer Person vereinbaren konnte. Diese Überzeugungen machten es ihm schwer, den Beruf des Offiziers auszuführen. Es wird zu untersuchen sein, inwiefern diese persönlichen Erfahrungen Kleists in den *Prinz Friedrich von Homburg* bzw. die Figuren des Stückes eingeflossen sind. (Musste der Prinz nicht auch seine Vorstellungen und die des Kurfürsten über seine Rolle in Einklang bringen, bevor er begnadigt werden konnte?)

Doch das Jahr 1799 ist für Kleist geprägt von der „Kant-Krise“⁵¹, welche die „Schwelle zum dichterischen Schaffen [markiert]“⁵² und noch in der heutigen Kleist-Forschung heftig diskutiert wird. An seine Verlobte schreibt Kleist: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was

⁴⁹ Vgl. Lebensdaten Heinrich von Kleist [basierend auf: Peter Staengle: Heinrich von Kleist – eine kurze Chronik von Leben und Werk. München 1993] In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, 2012. (Redaktion: Breth, Andrea/Wiens, Wolfgang. Kooperation mit den Salzburger Festspielen. Spielzeit 2012/2013, Wiener Premiere 06.09.2012). S. o. A.

⁵⁰ Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Ilse-Marie Barth et al. Frankfurt a. M. 1987-1997. Bd. 4: *Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811*, hrsg. von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns. Frankfurt a. M. 1997 [im Folgenden zitiert als DKV IV]. Nr. 3. S. 27

⁵¹ Breuer, Ingo: *Biografische Skizze*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 1

⁵² Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. S. 12

wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“⁵³ Für Kleist hatte wissenschaftliches Arbeiten, die Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, das Studieren mit Erlangen der Wahrheit zu tun. Kants Philosophie habe ihm jedoch deutlich gemacht, dass man durch Wissen / Erkenntnis nicht zu Wahrheit kommen kann. Doch Jochen Schmidt entlarvt in seinem Buch *Heinrich von Kleist - Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche* die „Kant-Krise“ als inszeniert, denn Kleist habe sich schon vorher von den Wissenschaften abgewandt, da sie ihn nicht mehr interessierten und „Wissenschaft als Beschäftigung und als Lebensform“⁵⁴ ihm nicht zusagte. Jochen Schmidt vertritt die Meinung, dass Kleist nur nach einer öffentlich vertretbaren Ausrede gesucht hat, um seine Studien zu beenden und als Schriftsteller zu leben.⁵⁵ Und 1801 schrieb Kleist an seine Verlobte: „Es war im Grunde nichts, als ein innerlicher Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit“.⁵⁶

Prinz Friedrich von Homburg ist Kleists letztes Schauspiel. Die genaue Entstehungszeit des Dramas ist nicht zu bestimmen. Richard Samuel hat aber, in seiner Ausgabe des Werkes (Samuel, Richard: *Heinrich von Kleist. „Prinz Friedrich von Homburg“*, 1963), aufgrund von Belegen versucht, eine Chronologie zu erstellen: wann die Idee zu dem Stück aufkam, wann Kleist recherchiert hat, welche seiner anderen Werke damit zusammenhängen (*Was gilt es in diesem Kriege?* und *Über die Rettung von Österreich* z.B.) und wann er nicht daran gearbeitet haben kann (Verfassen und Herausgeben der *Berliner Abendblätter*). Besondere Hilfe sind dabei Kleists Briefe, beispielsweise an seine Schwester Ulrike. Dieser berichtet er im März 1810 von einem Stück „aus der Brandenburgischen Geschichte“⁵⁷, das bald in einem Privattheater aufgeführt werden soll, dies geschah jedoch nie. Ob es sich dabei wirklich um den *Prinz Friedrich von Homburg* handelte, ist unklar. Durch die politische Situation - Schlacht bei Austerlitz 1805 (Napoleon besiegt Österreich und Russland)⁵⁸, Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation 1806 (teilweise durch den von Napoleon angeregten Rheinbund)⁵⁹, Schlacht bei Jena und Auerstedt 1806 (Niederlage Preußens)⁶⁰,

⁵³ Kleist, Heinrich von: DKV IV. Nr.39. S. 205

⁵⁴ Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. S. 13

⁵⁵ Vgl. Ebda. S.12

⁵⁶ Kleist, Heinrich von: DKV IV. Nr. 44. S. 213

⁵⁷ Samuel, Richard [Hrsg.]: *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Nach Heidelberger Handschrift*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1964. S. 11

⁵⁸ Vgl. Kleist, Heinrich von: DKV IV. Chronologische Übersicht zu Kleists Leben. S. 1134

⁵⁹ Vgl. Schunicht, Manfred: *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Marionette, Patriot, Utopist?* Paderborn: Schöningh Verlag 1996. S. 12

⁶⁰ Vgl. Herrmann, Hans-Christian von: *Militärwesen*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 258

folgende französische Besetzung, Schlacht bei Aspern 1809 (erste Niederlage Napoleons)⁶¹ und zuletzt die Schlacht bei Wagram 1809 (Napoleon siegt über Österreich)⁶² – fühlte sich Kleist dazu berufen, ein geschichtlich-politisch motiviertes vaterländisches Drama zu schreiben und lag damit am Puls der Zeit. Kleist sagte selbst, er strebe danach, etwas zu schreiben, das in „die Mitte der Zeit hinein[fällt]“⁶³ (An Karl von Stein zum Altenstein; Dresden, 1. Januar 1809). Er besuchte auch nur wenige Tage nach der Schlacht bei Aspern das Schlachtfeld⁶⁴ und verfasste davon inspiriert *Was gilt es in diesem Kriege?*. Hier hat Samuel auch Ähnlichkeiten mit der Figur des Prinzen von Homburg gefunden, z.B. wenn Kleist von einem jungen Fürsten spricht, der in einer Sommernacht von Lorbeeren träumt.⁶⁵ Dies spiegelt natürlich die erste Szene des ersten Aktes im *Prinz Friedrich von Homburg* wider, auch wenn der Prinz, genau genommen, kein Fürst ist, sondern ein Reitergeneral.⁶⁶ Die Hochstimmung nach dem Sieg wurde aber schnell durch die Niederlage Österreichs bei Wagram gedämpft. Deshalb ist es fraglich, ob der *Prinz Friedrich von Homburg* in diesem Zeitraum entstanden ist. Richard Samuel hält die Monate, die Kleist gezwungenermaßen in Prag verbrachte, als am wahrscheinlichsten (Mai bis Oktober 1809).⁶⁷ 1810 war Kleist mit dem Abschluss des *Michael Kohlhaas* für einen Erzählband beschäftigt und später im Jahr begannen auch schon die Vorbereitungen zu den *Berliner Abendblättern*, hier bot sich Kleist also keine Gelegenheit an dem *Homburg* zu arbeiten.⁶⁸ Erst als die *Abendblätter* 1811 eingestellt wurden, nahm er die Arbeit wieder auf.

„So weisen alle Indizien darauf hin, daß „Prinz Friedrich von Homburg“ zum größten Teil in Prag im Spätsommer und Herbst 1809 und in Berlin im Februar und der ersten Märzhälfte 1810 verfaßt, erst Ende Mai 1811 wieder vorgenommen und dann rasch vollendet oder durchgefeilt wurde.“⁶⁹

Auch wenn beide damit übereinstimmen, dass Kleist das Schauspiel erst 1811 einem Verleger angeboten hat, ist Jochen Schmidt der Meinung, dass es schon 1810 fertiggestellt war.⁷⁰ Zur Verzögerung geführt hat vermutlich auch, dass die Königin, der Kleist zuerst das Stück

⁶¹ Vgl. Kleist, Heinrich von: DKV IV. Chronologische Übersicht zu Kleists Leben. S. 1142

⁶² Vgl. Ebda.

⁶³ Kleist, Heinrich von: DKV IV. Nr. 156. S. 427

⁶⁴ Vgl. Gutterman, Julia/Breuer, Ingo: Zeittafel. In: Kleist-Handbuch. S. 9

⁶⁵ Vgl. Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 16/17

⁶⁶ Vgl. Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. In: Neumann, Gerhard: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 68

⁶⁷ Vgl. Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 18/26

⁶⁸ Vgl. Ebda. S. 24/25

⁶⁹ Ebda. S. 26

⁷⁰ Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. S. 155

zueignen wollte, gestorben war und dies auch für seine wirtschaftliche Lage ein Problem darstellte.⁷¹ Darüber hinaus war die Prinzessin, an die Kleists Verwandte, Marie von Kleist, das Stück herantrug, eine Nachfahrin des Prinzen von Homburg und diese war mit der Darstellung ihres Ahnen überhaupt nicht einverstanden.⁷² Und so kam es erst 1821 zum Druck des Dramas.

Die Rezeptionsgeschichte des Stücks beginnt vollends 1821 mit dem erstmaligen Druck, nachdem es in den Jahren zuvor nie zu einer Aufführung kam und es vom Hof abgelehnt worden war, jedoch einige Personen, Verleger hauptsächlich, das Werk lobten. Zehn Jahre nach Kleists Tod gab Ludwig Tieck das Stück heraus und im selben Jahr kam es zur Uraufführung im Wiener Burgtheater. Auch in Dresden wurde es kurz danach gespielt.⁷³ Heinrich Heine bezeichnete den *Prinz Friedrich von Homburg* als vom „Genius der Poesie“⁷⁴ erschaffen, trotzdem herrschte eher Aufregung und Empörung in der Gesellschaft. Nicht nur eine Nachfahrin des Prinzen von Homburg, auch preußische Soldaten und weitere Personen verhinderten die Aufführung. Denn die Szene, in welcher der Prinz seine Angst vor dem Tod ausdrückt, war auf allen Seiten nicht gern gesehen, da ein preußischer Reitergeneral aus dem Adel auf keinen Fall Gefühle zeigt. Erzherzog Karl verbot weitere Aufführungen in Österreich, ebenso wie Friedrich Wilhelm III. in Preußen. Nicht nur, dass die Angst des Prinzen schlecht für die Kampfbereitschaft des Heeres wäre, auch können wir heute feststellen, dass das Stück gegen „gewohnte Bühnentradition“⁷⁵ verstieß, gegen das „Denken der Zeit“⁷⁶ und gegen allgemeine gesellschaftliche Traditionen. Fast wie Bertolt Brecht Jahrhunderte später warf er Fragen in seinen Stücken auf, die das Publikum für sich selbst beantworten musste und so zum Nachdenken angeregt wurde.

⁷¹ Vgl. Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 24

⁷² Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. S. 155/156

⁷³ Vgl. Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 7/9

⁷⁴ Zitiert nach Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 9

⁷⁵ Samuel, Richard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 10

⁷⁶ Ebda.

2.2 Entstehung der Homburg-Legende und andere (mögliche) Quellen

Im folgenden Kapitel werden unterschiedliche Quellen zur historischen Schlacht von Fehrbellin betrachtet, welche die Entstehung der Homburg-Legende veranschaulichen. Mit der Untersuchung dieser Texte soll diskutiert werden, inwiefern die Schuld des Prinzen dargestellt wird und ob der Kurfürst ihn zu Recht bestrafen will, oder welche anderen Gründe in diese Entscheidung mit einfließen (könnten). Es lässt sich hier ein Verknüpfungspunkt finden, weil die verschiedenen Beschreibungen zur Schlacht auch als Quellen für Kleists Stück angesehen werden können. Es wird auch erforscht, von wo Kleist den Hauptkonflikt des Schauspiels zwischen Kurfürst und Prinz entnommen hat. Es gibt mehrere mögliche Quellen, die Kleist zur Recherche für den *Homburg* benutzt haben könnte, auch wenn keine endgültigen Beweise vorliegen, welche er wirklich gekannt hat, und generell wenig über die Entstehungsgeschichte des Stücks bekannt ist. Aus diesem Grund werden hier auch Vermutungen angestellt. Am Schluss sollte deutlich gemacht worden sein, wodurch Kleist, bei dem Verfassen seines Werkes, beeinflusst war.

2.2.1 Ursprung der Homburg-Legende: Aussagen von Friedrich dem Großen zur Schlacht von Fehrbellin

Friedrich II. (bzw. Friedrich der Große, wie er später genannt werden wird) lebte von 1712 bis 1786 (24.1.1712 – 17.8.1786) und wurde, nach dem Tod seines Vaters, 1740 preußischer König.

Friedrich der Große begann mit seiner Schrift *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg* bzw. *Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg* (1751)⁷⁷, in der er die Geschehnisse der Schlacht von Fehrbellin, mehr oder weniger wahrheitsgetreu, schilderte, die Legende des Prinzen von Homburg. Da der Große Kurfürst der Urgroßvater von Friedrich dem Großen war und mit ihm und dem Sieg in Fehrbellin der Aufstieg Preußens begann, fühlte sich Friedrich der Große dazu bewegt, die Begebenheiten aufzuschreiben. Zwar stellte er den Prinzen in einem negativen Licht dar, es entstanden aber immer mehr Gemälde, die die Begnadigung durch den Kurfürsten abbildeten und unzählige Autoren griffen die Beschreibungen Friedrichs auf.

Beim Vergleich verschiedener Textquellen wird deutlich, dass die Darstellung der Schlacht von Fehrbellin bei Friedrich dem Großen kaum mit dem tatsächlichen Geschehen

⁷⁷ Vgl. Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 210/211

übereinstimmt. Natürlich spricht er lobend über seinen Urgroßvater, den Großen Kurfürsten, und stellt die Wichtigkeit dieser Schlacht für die Geschichte Brandenburgs und Preußens dar. Friedrich der Große beschreibt zunächst, wie unterlegen man den Schweden war, dass deren militärische Macht, in Bezug auf die Schlacht von Fehrbellin, weit größer war.

„Trotz der Ungleichheit der Zahl und Verschiedenheit der Waffen zögerte der Kurfürst doch keinen Augenblick, auf den Feind loszugehen.“⁷⁸ Diese Aussagen zum Kurfürsten werden auch in dem Schauspiel als wichtiger Charakterzug deutlich: Unerschrockenheit, Mut, Fähigkeit zur Strategie. Als nächstes erfährt man, dass der Prinz die Reiter der Vorhut anführte: „1600 Reiter seines Vortrabs vertraute er [der Kurfürst] dem Prinzen von Homburg an [...]“⁷⁹. Hinzugefügt wird dann der Befehl, den der Prinz bekam und dem er sich widersetzte: „[...] mit dem Befehl, nicht anzugreifen, sondern nur den Feind zu beobachten“; wobei darauf hinzuweisen ist, dass dieser Befehl zum Teil anders lautet, als der in Kleists Stück. Während in der Schilderung Friedrichs des Großen der Prinz mit einer Vorhut die Schweden nur beobachten soll, hat er in Kleists Stück den Befehl, sich aus dem stattfindenden Kriegsgeschehen herauszuhalten und auf Nachricht zum Angriff zu warten (Vs. 270-332).⁸⁰

Friedrich der Große berichtet weiter: Als der Prinz von Homburg nun auf die Vorhut der Schweden trifft, greift er sie, ohne groß Nachzudenken, an und zwingt sie bis zu den Haupttruppen zurückzuweichen. Obwohl die schwedischen Haupttruppen den Reitern des Prinzen weit überlegen waren, verwickelte er die Schweden in einen Kampf, sodass dann der Kurfürst ihm zur Rettung herbeieilen musste. Friedrich der Große beschreibt das Vorgehen des Prinzen als ungestüm und jugendlich leichtsinnig.

„Der Prinz von Homburg, voll verwegener Kühnheit, läßt sich vom Kampfeifer fortreißen und verwickelt sich in einen Kampf, der für ihn ein schlimmes Ende genommen hätte, wäre nicht der Kurfürst auf die Meldung der ihm drohenden Gefahr zu seinem Beistand herbeigeeilt.“⁸¹

⁷⁸ Friedrich der Große [1751]: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg; Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst. Übertragen von Heinrich Merckens. In: Friedrich der Große: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg; Briefe an Voltaire; Die Schule der Welt, hrsg. von Klaus Förster. München: Wilhelm Heyne Verlag 1963. S. 43

⁷⁹ Ebda.

⁸⁰ Vgl. „[...] Des Prinzen Durchlaucht wird – [...] Nach unsers Herrn ausdrücklichem Befehl – [...] Wie immer auch die Schlacht sich wenden mag, / Vom Platz nicht, der ihm angewiesen, weichen – [...]. Doch wird des Fürsten Durchlaucht ihm, damit, durch Missverstand, der Schlag zu früh nicht falle – [...] Ihm einen Offizier, aus seiner Suite senden, Der den Befehl, das merkt, ausdrücklich noch / Zum Angriff auf den Feind ihm überbringe.“ (Vs. 270-332)

⁸¹ Friedrich der Große: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg. S. 43/44

Friedrich der Große lobt dann in seinem Bericht das schnelle und wirksame Handeln des Kurfürsten⁸². Doch dass der Prinz ihm etwas Zeit verschafft hat, um einen sinnvollen Angriff zu organisieren, und dass, ohne sein ungestümes Einschreiten, die Schweden wahrscheinlich schon viel früher entkommen wären, wird an dieser Textstelle mit keinem Wort erwähnt. Deutlich wird nur, dass die Schweden fliehen konnten und dass dies gegen das Vorhaben des Kurfürsten war, denn dieser hätte einen Vernichtungskrieg führen wollen.⁸³

Friedrich der Große beschreibt den Kurfürsten auch sehr anschaulich in der Situation, in der er dem Prinzen verzeiht, obwohl er dessen Verhalten in der Schlacht grundsätzlich kritisiert.

„Dem Prinzen von Homburg aber verzieh er, daß er durch seinen Leichtsinne das Schicksal des ganzen Staates aufs Spiel gesetzt hatte. Er sagte ihm: >> Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze hätte richten wollen, wäre Euer Leben verwirkt. Aber verhüte Gott, daß ich den Glanz eines so glücklichen Tages beflecke, indem ich das Blut eines Prinzen vergieße, der eines der vorzüglichsten Werkzeuge meines Sieges war! <<“⁸⁴.

Woher Friedrich der Große das Zitat des Kurfürsten entnommen hat, ist nicht klar. Einer der zentralen Punkte in Kleists Stück folgt auch hier den Beschreibungen von Friedrich dem Großen, nämlich der Aussage, dass dem Kurfürsten das Gesetz äußerst wichtig ist (V. 734). Aber es wird auch deutlich, dass dem Kurfürsten bewusst war, wem er den Sieg zu verdanken hatte. So wird der großmütige Charakter des Kurfürsten durch die gewährte Begnadigung gezeigt.

Interessanterweise erwähnt Friedrich der Große auch die Episode des Stallmeisters Froben⁸⁵, die genauso auch im Stück von Kleist zu finden ist, ein Hinweis darauf, dass er diese Schrift gekannt haben könnte. Bei Kleists anderer Quelle (Krause, s. 2.2.4) ist diese Begebenheit als nicht belegt und unwahr erklärt worden.

Diese Schilderungen von Friedrich dem Großen sind aus heutiger Sicht sehr wahrscheinlich historisch nicht korrekt, haben aber zu der Legendenbildung um die Schlacht von Fehrbellin beigetragen bzw. diese sogar ausgelöst. Doch Kleist scheint sich an dieser Legende zu orientieren, denn die von Friedrich dem Großen beschriebenen Abläufe ähneln sehr der Handlung im Stück.

⁸² Vgl. Friedrich der Große [1751]: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg. S. 44

⁸³ Vgl. Ebda.

⁸⁴ Ebda.

⁸⁵ Vgl. Ebda.

2.2.2 Angaben von Herbert Rosendorfer zur Schlacht von Fehrbellin

In der Biografie von Herbert Rosendorfer über den historischen Landgrafen Friedrich von Hessen-Homburg wird deutlich, dass zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen nur ein Altersunterschied von 13 Jahren besteht. Zum Zeitpunkt der Schlacht von Fehrbellin (1675) sind der Kurfürst 55 Jahre und der Prinz 42 Jahre alt. Also kann nicht von einer herkömmlichen die Rede sein.⁸⁶ (Von der Machtposition bzw. Rangordnung her gesehen stand der Kurfürst aber selbstverständlich über dem Prinzen.) Im Schauspiel und in der Inszenierung jedoch ist der Prinz ein junger Mann. Es ist nachvollziehbar, dass Kleist in seinem Stück den Altersunterschied erhöht hat und die beiden Personen in eine andere Beziehung zueinander gesetzt hat, um den Konflikt persönlicher zu gestalten und um der Insubordination des Prinzen mehr Gewicht zu verleihen.

In Rosendorfers Bericht über die kriegesischen Auseinandersetzungen bei Fehrbellin wird beschrieben, wie der Prinz die Schweden verfolgt, diese aber an einem strategisch günstigen Punkt ihre Flucht abbrechen, um sich zur besseren Verteidigung organisiert in Position zu bringen. Der Prinz geht sofort zum Angriff über und lässt den Kurfürsten von den neusten Entwicklungen unterrichten, um so auch Verstärkung anzufordern. Rosendorfer weist daraufhin, dass dieser Angriff von den eigentlichen Befehlen, die der Prinz von Homburg erhalten hatte, abwich, vor allem da die Ausgangsposition eher nachteilig für die brandenburgischen Truppen war, weil sie einer Übermacht von gut organisierten Schweden gegenüberstanden. Und auch dass der Prinz das Gefecht überhaupt erst begann und es den Gegnern aufzwang, ging über seine Befehle hinaus. Als Beleg dafür nennt Rosendorfer den Brief von Homburg an seine Frau, auf den später noch eingegangen wird.⁸⁷

Nach einer Besprechung mit seinen Offizieren, schickte der Kurfürst zuerst Dragoner als Unterstützung und gleichzeitig machte sich auch das restliche Heer auf den Weg.⁸⁸ Nachdem der Kurfürst zur Verstärkung eingetroffen war, gefährdete ein letztes Aufbäumen der Schweden den Sieg. Es entbrannte ein heftiger Schlagabtausch, bevor Wrangel das schon mehrere Stunden andauernde Gefecht durch den Rückzug seiner Truppen beendete.⁸⁹ Hartnäckig wurde eine Verfolgung versucht, aber die Soldaten waren inzwischen zu

⁸⁶ Vgl. Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. Wiener Zeitung Online. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012

⁸⁷ Vgl. Rosendorfer, Herbert: Der Prinz von Homburg oder Der Landgraf mit dem silbernen Bein. Biographie. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH 1978. S. 154/155

⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 156/157

⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 159/160

erschöpft, die Schweden entkamen endgültig. Somit kann festgehalten werden, dass der Prinz von Homburg erheblich am Sieg beteiligt war. Rosendorfer berichtet weiterhin, dass der Kurfürst dennoch etwas unzufrieden war, weil die Schweden entkommen konnten. Die müden Soldaten waren den Befehlen nicht mehr gehorsam, dies zitiert Rosendorfer nach den eigenen Worten des Kurfürsten: „Meine Reuter haben teils nicht das Ihrige gethan , worüber ich inquirieren lasse und selbigen den Prozeß machen lassen werde.“⁹⁰ Dies ist der deutlichste Hinweis darauf, dass der Kurfürst den Prinzen von Homburg wirklich vor ein Kriegsgericht gestellt und verurteilt haben könnte, genauso wie es Kleist in seinem Stück darstellt. Doch Rosendorfer erklärt, dass es dazu nie gekommen sei, weil der Kurfürst vielleicht die Erschöpfung seiner Männer verstanden hat und sie zuvor ja wirklich ausdauernd in der Schlacht gekämpft hatten. Und ermüdete Soldaten, die nicht mehr mit voller Kraft bei der Sache waren, aber eigentlich keinen Befehl missachtet hatten, konnte er nicht verurteilen. Rosendorfer führt des Weiteren aus, dass vor ein mögliches Kriegsgericht nicht der Prinz selbst, sondern die anderen Soldaten gestellt worden wären, was die Untersuchungen über das Militärgesetz zur damaligen Zeit unterstützt, auf die gleich noch hingewiesen werden soll.⁹¹ Zumindest hat die Drohung des Kurfürsten auch zur Legendenbildung beigetragen. So wie am Ende des Stücks von Kleist der Krieg weitergeht, ist auch historisch belegt, dass die Verfolgung der Schweden schon zwei Tage nach der Schlacht von Fehrbellin weiterging. Die Juristin Renate Just untersuchte in ihrer Arbeit ebenfalls die historischen Militärgesetze zur Zeit der Schlacht bei Fehrbellin. Sie kam zu dem Schluss, dass es kein Gesetz gab, nach dem man einen Reitergeneral, wie es der Landgraf von Homburg war, wegen Insubordination hätte verurteilen können. So ist die Aussage des Kurfürsten in Kleists Stück, dass das Gesetz eingehalten werden soll, eigentlich ohne Hintergrund, denn dieses Gesetz existierte nicht.⁹² Rosendorfer erwähnt noch, dass Kleist kein Historiker war und dass es nicht zu beweisen ist, ob ihm die Fehler in den verwendeten Quellen bewusst waren. Außerdem wäre es ihm auch nicht um eine absolut authentische Darstellung der Ereignisse gegangen.⁹³

⁹⁰ Rosendorfer, Herbert: Der Prinz von Homburg. Biographie. S. 162

⁹¹ Vgl. Ebda.

⁹² Vgl. Just, Renate: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg. Göttingen: Wallstein Verlag 1993. S. 52

⁹³ Vgl. Rosendorfer, Herbert: Der Prinz von Homburg. Biographie. S. 229/230

2.2.3 Aussagen im Brief des Landgrafen Homburg zur Schlacht von Fehrbellin

Um herauszufinden, was in der Schlacht bei Fehrbellin geschehen ist, stellt auch der Brief des Landgrafen (Prinzen) Friedrich von Homburg an seine Frau, einen Tag nach dem bedeutenden Gefecht, eine wichtige Quelle dar. Das einzige Problem besteht darin, dass man nicht feststellen kann, wie ehrlich er in seinen Beschreibungen war. Wollte er vielleicht seine Frau nicht beunruhigen und hat deshalb einige Dinge weggelassen oder seine Rolle übermäßig beschönigt? Seine Beschreibung der Ereignisse ist aber recht detailliert. Der Landgraf – sein eigentlicher Titel – erklärt in dem Brief, dass er die Vorhut anführte und Befehl hatte, das Vorgehen bzw. die Haltung („contenance“) der Schweden zu beobachten. Er macht darüber hinaus deutlich, dass er das Gefecht provozierte: „[...] der ich dann so nahe ging, das er sich mußte in ein Scharmützel einlassen [...]“.⁹⁴ Außerdem schien er sich wohl bewusst gewesen zu sein, dass er den Bedeutungsinhalt des Befehls etwas ausgedehnt hatte. „[...] [S]o balten ich des Churfürsten ankunft versichert war, war mir bang ich möchte wider andere ordre bekommen, vnd fing ein hartes treffen mit meinen Vortroppen an [...]“.⁹⁵ In der Sorge das Eintreffen des Kurfürsten würde eine Änderung des ‚Plans‘ bedeuten, verwickelte er die Schweden in einen Kampf, der dann nicht mehr abubrechen war. Selbst in seinen eigenen Worten klingt es so, als hätte er sich unbedingt beweisen wollen. Er erklärt diese Handlungen nicht seiner Frau, wobei es interessant gewesen wäre, die genauen Gründe zu erfahren. Mit keinem Wort erwähnt Homburg, dass der Kurfürst wütend über den Ausgang der Schlacht gewesen sei oder dass jemand vor ein Kriegsgericht gestellt werden sollte. Er erzählt von einem ‚fröhlichen‘ Zusammensitzen auf dem Schlachtfeld, dies hört sich nicht nach einem herannahenden Konflikt an.⁹⁶ Ganz im Gegensatz dazu erfindet Kleist den Konflikt zwischen Kurfürst und Prinz bzw. übernimmt ihn aus der Homburg-Legende, die ja nach der Beschreibung von Friedrich dem Großen entstand. Zu der Bildung der Legende könnten letztendlich auch die oben zitierten Aussagen des Landgrafen beigetragen haben. Schließlich deutet er an, dass er nicht vollständig nach dem Befehl des Kurfürsten handelte.

⁹⁴ Brief des Landgrafen an seine Frau. In: Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 209

⁹⁵ Ebda.

⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 210

2.2.4 Kleists Auseinandersetzung mit den (möglichen) Quellen

Wenn man die Entlehnungen der Bibliotheken überprüft, kann man herausfinden, dass Kleist zumindest eine wichtige Quelle definitiv gekannt haben muss: Karl Heinrich Krauses *Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten* (1803). Dies entlieh er nämlich im Frühling 1809. Also hatte Kleist von Anfang an vor, ein Stück zu schreiben, dessen Handlung in der deutschen Geschichte verankert ist.⁹⁷ In diesem Text findet sich eine relativ genaue Beschreibung der Vorgänge an dem Tag der Schlacht von Fehrbellin. Zudem wurde auch der Opfertod des Stallmeisters Froben von Krause, aufgrund mangelnder Beweise, in Frage gestellt.⁹⁸ Die Schrift verdeutlicht, dass der Prinz nur die Aufgabe hatte, die Schweden zu beobachten und aufzuhalten, aber nicht anzugreifen und welcher Übermut ihn in seiner überstürzten Entscheidung auszeichnete. Ansonsten werden genaue Angaben über den Kriegsrat gemacht, den der Kurfürst hielt, bevor er die Schweden auf ihrem Rückzug angriff und die Abläufe, wie sie letztendlich die Gegner besiegen konnten. Hier wird auch der Kurfürst als großer und mutiger Anführer gelobt.⁹⁹

Aber Richard Samuel nennt noch eine andere Quelle, die Kleist definitiv gekannt hat, auch hier weiß man von einem Datum der Ausleihe. Kleist entlieh Anfang 1809 auch einen Band der Memoiren von Friedrich dem Großen (*Oeuvres posthumes* Band 5, 1788), in dem der Konflikt mit seinem Vater geschildert wird. Wegen diesem Konflikt wird Friedrich der Große auch als historisches Vorbild für den literarischen Prinz von Homburg gesehen.¹⁰⁰ Er beging ebenfalls eine Art Insubordination, als die Auseinandersetzung mit seinem Vater, der ihn mit außerordentlicher militärischer Strenge erzog, eskalierte. Der Kronprinz versuchte 1730 (18-jährig) nach Frankreich zu fliehen, um sich aus den Zwängen zu befreien¹⁰¹, wurde aber schnell entdeckt. Friedrich wird der Desertion beschuldigt und eingesperrt. Nicht nur, dass Friedrichs bester Freund Katte, der ihm bei der Flucht behilflich war, vom König zum Tode verurteilt wurde, auch seinen eigenen Sohn wollte er hinrichten lassen, begnadigte ihn aber letztendlich. Friedrich musste nun die nächsten Jahre in Gefangenschaft auf der Festung Küstrin verbringen.¹⁰² Der Unmut des Königs ist jedoch nachvollziehbar, schließlich hat sein

⁹⁷ Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. S. 154

⁹⁸ Vgl. Krause, Karl Heinrich [1803]: *Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten*. In: Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 218

⁹⁹ Vgl. Ebda.

¹⁰⁰ Vgl. Just, Renate: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg. S. 10

¹⁰¹ Vgl. Neugebauer, Wolfgang und Büsch, Otto [Hrsg.]: *Handbuch der Preußischen Geschichte*, Band 1. Das 17. und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens. Berlin: de Gruyter 2009. S. 322

¹⁰² Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, in 24 Bänden. Siebenter Band EX – FRT. 19. Auflage. Mannheim: F.A. Brockhaus 1988. S. 676 (Stichwort: Friedrich der Große)

Sohn, der Thronfolger, das Land verlassen wollen, welches er zukünftig erben und regieren sollte. Die Herrschaft der Familie in Preußen, die Zukunft des Landes und seines Volkes waren in Gefahr. Schließlich war mit Desertion „im Preußen Friedrich Wilhelms I. die Frage nach physischem und politischem Überleben gestellt“¹⁰³. Dies weist auf einen schwerwiegenden Generationenkonflikt hin, den Andrea Breth auch im Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* zwischen Kurfürst und Prinz sieht, wie sie in einem Interview erklärte. „Im Stück ist ein Vater-Sohn-Konflikt angelegt, dieser Machtkampf zwischen den Generationen interessiert mich ungemein [...]“¹⁰⁴. Die Verurteilung Friedrichs zum Tode und die folgende Begnadigung ist eine Parallele zu Kleists Stück. Also ist es möglich, dass Kleist Friedrich den Großen u.a. als Grundlage für den literarischen Prinzen von Homburg verwendete.

Kleist hatte somit schon zwei Vorlagen für einen Fall von Ungehorsam, Insubordination, die der Geschichte seines Vaterlandes Preußen entstammten, ob nun Legende oder wahre Begebenheit. Ob Kleist auch die oben besprochene Beschreibung Friedrich des Großen über die Schlacht von Fehrbellin gekannt hat, die früher entstanden ist als die Krauses, nämlich 1751, ist leider nicht nachweisbar. (Auch wenn die Verwendung der Froben-Episode im Stück, die bei Friedrich dem Großen erwähnt wird, dafür sprechen würde.) An bestimmten Punkten kann man aber erkennen, dass sich alle nachfolgenden Autoren an Friedrich dem Großen orientiert haben. Besonders deutlich wird dies anhand der Worte des Großen Kurfürsten, mit denen er den Prinzen nach der Schlacht zurechtweist und die sich in allen Quellen sehr ähneln. Hier der Wortlaut, wie er im Text von Friedrich dem Großen vorkommt:

„Wenn ich Euch nach der Strenge der Kriegsgesetze richtete, hättet Ihr das Leben verwirkt, Aber verhüte Gott, daß ich den Glanz eines solchen Glückstages beflecke, indem ich das Blut eines Fürsten vergieße, der ein Hauptwerkzeug meines Sieges war!“¹⁰⁵

¹⁰³ Neugebauer, Wolfgang und Büsch, Otto [Hrsg.]: Handbuch der Preußischen Geschichte. Band 1. S. 323

¹⁰⁴ Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. Wiener Zeitung Online. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012

¹⁰⁵ Friedrich der Große [1751]: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg. In: Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 212

Und hier bei Karl Heinrich Krause:

„Wollte ich [...] nach der Strenge der Kriegsgesetze mit Ihnen verfahren, so hätten Sie den Tod verdient. Aber Gott bewahre mich, daß ich meine Hände mit dem Blute eines Mannes beflecke, der ein vorzügliches Werkzeug meines Sieges war.“¹⁰⁶

Unverkennbar wurden bestimmte Worte oder Ausdrucksweisen in beiden Texten verwendet. Auch ein Gemälde, welches die Begnadigung des Prinzen durch den Kurfürsten zeigt, wird als potenzielle Quelle für das Stück betrachtet. Der Maler, Johann Karl Heinrich Kretschmer, erhielt 1800 für dieses Werk viel Aufmerksamkeit, er gewann eine wichtige Auszeichnung, sodass Kleist davon erfahren haben könnte. Zudem ist bekannt, dass auch *Der zerbrochne Krug* aufgrund eines Gemäldes, welches Kleist gesehen hatte, entstanden ist.

Auf dem Bild¹⁰⁷ ist zu sehen, wie ein geduckter, verschämter und reumütiger Prinz der mächtigen Gestalt des Großen Kurfürsten gegenübertritt. Dieser erhebt zwar ermahrend den Zeigefinger, wirkt aber im Endeffekt eher beschwichtigend und damit wird die erfolgte Begnadigung ausgedrückt. Gekleidet sind die Figuren zeitgenössisch für das 17. Jahrhundert. Sie sind umringt von anderen Offizieren und Soldaten, die alle sehr aufrecht stehen, wodurch die gebeugte Haltung des Prinzen noch mehr betont wird. Im Hintergrund sind Stangenwaffen und ein Baum bzw. Wald zu erkennen. Die Tatsache, dass Kretschmer einen Preis für dieses Gemälde bekam und dass das Interesse so groß war, macht deutlich, wie bekannt die Legende um die Schlacht bei Fehrbellin auch noch zu Kleists Zeit war oder vielleicht wieder geworden war. Auch wenn das Gemälde nicht die historische Wirklichkeit abbildet, eventuell war dies auch nicht wichtig, trug es mit seiner Art der Darstellung des reumütigen Prinzen, mit seinem sentimental und patriotischen Ton, sehr wahrscheinlich zur fortschreitenden Legendenbildung bei, einer Legende, der Kleist sich bediente. Auch wenn diese Szene nicht wirklich so stattgefunden hat, war das Bild vermutlich für Kleist auch ein visueller Anreiz für sein Schauspiel. In der Beschreibung zu dem Bild, die Richard Samuel aus dem Katalog der Königlichen Akademie zu Berlin entnommen hat, kommt derselbe Wortlaut des Großen Kurfürsten wie im Text von Friedrich dem Großen vor und darüber hinaus wird auch hier der Prinz als „feurig“ und „unternehmend“ geschildert.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Krause, Karl Heinrich [1803]: Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten. In: Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 219

¹⁰⁷ Siehe: Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht. Hrsg. von Thomas Kopfermann. S. 105

¹⁰⁸ Aus dem Katalog der Königlichen Akademie zu Berlin von 1800 über Kretschmars Gemälde „Der Große Kurfürst und der Prinz von Homburg“. W. Duschinsky, Bibl. Nr. 70, S. 209. In: Samuel, Richard: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. S. 217

So lässt sich feststellen, dass Kleist viele Quellen zur Verfügung standen, die relativ ähnliche Schilderungen der Begebenheiten der Schlacht bei Fehrbellin beinhalten, vermutlich weil die Autoren sich nach der ersten Quelle von Friedrich dem Großen orientierten, des Weiteren gleichen sich auch die Charakterbeschreibungen des Prinzen und die Worte des Großen Kurfürsten. Für Kleist war damit die Grundlage für das Stück gelegt. Er hatte Vorschläge für die Handlung und den Ablauf, Gründe für die Insubordination des Prinzen und für die Begnadigung, die der Kurfürst am Ende gewährte.

3. Dramaturgische Aspekte

3.1 Exkurs: Machiavellis Begriff von Macht und Herrschaft

Niccolò Machiavelli (1469-1527) war ein politischer Schriftsteller in Italien, der zu der Zeit der Renaissance und der Medici in Florenz lebte. Durch sein Werk wurde der Begriff ‚Machiavellismus‘ geprägt, der heute noch „für eine durch keinerlei moralische Bedenken gehemmte Machtpolitik“¹⁰⁹ steht.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1513 entstand *Il Principe* (dt. Übersetzung: *Der Fürst*). Allerdings gab Machiavelli seiner Schrift zunächst einen anderen Titel: *De Principatibus* bzw. *über Fürstenherrschaft*.¹¹⁰ Die etwas griffigere Überschrift folgte erst später. Die in dieser Arbeit verwendete Ausgabe geht auf eine Handschrift aus dem Jahr 1516 zurück, die Machiavelli Lorenzo de‘ Medici zueignete. Dieser war der Neffe des neuen Medici-Papstes Leo X. und auch Befehlshaber seiner Wehrmacht. Die Erlaubnis zum Druck aller Werke Machiavellis erfolgte aber erst nach seinem Tod im Jahr 1532.¹¹¹ Schon damals glaubten die Menschen, dass eine besondere Gefahr von der Schrift *Il Principe* ausgeht. Zu dieser Zeit gab es die „Fürstenspiegel“¹¹², Texte, welche die Fürsten an Aufrichtigkeit, Großmütigkeit und Gerechtigkeit erinnerten. *Il Principe* von Machiavelli gehörte zur selben Kategorie, hier wurde aber das unrechtmäßige Verhalten der Herrscher legitimiert, dies war den Menschen natürlich suspekt.¹¹³

In den folgenden Jahren jedoch entwickelte sich *Il Principe* zu Machiavellis vielleicht wichtigster politischer Schrift, die lange Zeit als Grundlage der Ausbildung der jungen Fürsten in Europa verwendet wurde.¹¹⁴ „Darin breitet er einen systematischen Theorieansatz über die Technik politischen Handelns aus, eine Grundlegung neuzeitlicher Staatsphilosophie.“¹¹⁵ Als Vorlage für den *Il Principe* diente Machiavelli Cesare Borgia, der Sohn des Papstes, der für seine Grausamkeit bekannt war. Sie lernten einander kennen, als Machiavelli Gesandter bei Cesare Borgia war (5. Oktober 1502 bis 31. Januar 1503).¹¹⁶ Die

¹⁰⁹ Der Brockhaus. Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F.A. Brockhaus, 2. erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig: F.A. Brockhaus 2009. S. 249

¹¹⁰ Vgl. Kommentar. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: *Der Fürst*. S. 129

¹¹¹ Vgl. Ebda.

¹¹² Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: *Der Fürst*. S. 154

¹¹³ Vgl. Ebda.

¹¹⁴ Vgl. Der Brockhaus. Philosophie. S. 249

¹¹⁵ Lutz, Bernd [Hrsg.]: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 1989. S. 449 (Stichwort: Machiavelli)

¹¹⁶ Vgl. Kommentar. In: Machiavelli, Niccolò 1513]: *Der Fürst*. S. 143

Schrift macht ihn bis heute zu einem der bedeutendsten Staatsphilosophen der westlichen Welt. Allein schon an den strikt ergebnisorientierten sowie ethikfreien Thesen im *Il Principe* kann man erkennen, dass Machiavelli ein unbedingter Realist war.

„Das Bild vom Menschen reduziert sich bei ihm [Machiavelli] auf eine kalkulierbare rechnerische Größe, das Handeln ist nach sorgfältiger Analyse aller Faktoren vorhersehbar, politische Entscheidungen basieren auf der richtigen Taktik im Spiel um die Macht. Dieser Gedanke war damals bahnbrechend neu, fast revolutionär. Denn im Kampf um die Macht entscheidet nur noch der zweckmäßige Gebrauch der Mittel, nicht mehr Abstammung oder der rechte Glaube; insofern impliziert dieses Denken die prinzipielle Gleichheit aller Menschen.“¹¹⁷

(Wobei Machiavelli im *Il Principe* natürlich auch über erbliche Fürstentümer schreibt (Kapitel II), diesen Weg schließt er nicht völlig aus.)

Machiavelli verstand sich als Lehrer, der etwas (weiter-) vermitteln will und deshalb stellte er in seiner Lehre nur die Tatsachen dar, ohne sie zu beschönigen. Seine Lehre besagt die Trennung von Moral und Politik. Es geht ihm (im *Il Principe*) vor allem um den Erwerb von Macht und wie man diese Macht auch behält. Er hat eine sehr pessimistische Menschenauffassung und hält Menschen generell für schlecht. Jeder ist sich selbst der Nächste, denkt nur an den eigenen Vorteil und Gewinn und wird, im gewissen Maße, nur von Furcht und Hass abgehalten, Schlechtes zu tun.¹¹⁸

„Lüge, Betrug, Intrige, sogar Mord sind probate Mittel, die Macht über andere zu erlangen, allein auf den Willen und die Entschlossenheit zur Tat kommt es an. Die einzige Legitimation politischen Handelns besteht in der Zweckgerichtetheit und im Erfolg [...]“¹¹⁹

Deshalb stellt Machiavellis *Il Principe* eine revolutionäre Abkehr von den bislang bestehenden christlichen Normen und Vorstellungen über ‚das Gute‘ und ‚das Richtige‘ dar. Machiavelli gilt damit als Begründer der Staatsraison. Wenn Gewalt statt Gerechtigkeit als Grundlage für den Staat dient und wenn das gesamte Vorgehen auf Macht und eigenen Vorteil ausgerichtet ist, verändert dies unweigerlich Politik und Gesellschaft. Dennoch vertritt Machiavelli nicht die Regierungsform der Tyrannei, er arbeitete schließlich für die Republik Florenz und war ihr treu ergeben, zudem schrieb er auch in seinem Buch *Discorsi* (1513-1519) über die Republiken. Die Thesen im *Discorsi* sind etwas allgemeiner gehalten und setzen sich mit einem ‚gesunden‘ Staat auseinander – einer Republik, in der das Volk mit-

¹¹⁷ Lutz, Bernd [Hrsg.]: Metzler Philosophen Lexikon. S. 450

¹¹⁸ Vgl. Ebda.

¹¹⁹ Ebda.

bestimmt. Im Gegensatz dazu arbeitet Machiavelli im *Il Principe* heraus, was passiert, wenn ein Staat ‚krank‘ ist und nur noch von einem Alleinherrscher, dem Fürsten, regiert werden kann.¹²⁰ Was Machiavelli untersucht, lässt sich auf eine einfache Formel herunterbrechen: „Es geht darum, ob ein Volk in der Lage ist, selber zu herrschen, oder ob es beherrscht wird.“¹²¹ Es ist bekannt, wie gerne seine Theorien verwendet werden, ohne dass sie zur Gänze gelesen und verstanden wurden. So werden die Gedanken im *Il Principe* vorschnell herabgesetzt und diskreditiert. Man sollte aber die *Discorsi* und *Il Principe* gemeinsam betrachten, um Machiavellis Position zu verstehen.¹²²

„Die Staatslehre der Republiken [*Discorsi*] ist als ein Kommentar zu den ersten zehn Büchern der Römischen Geschichte von Livius angelegt. Die Römer waren das eminent politische Volk. Ihrer Freiheit und Herrschaft ordneten sie alles andere unter. [...] Das Bild Roms ist für die europäische Neuzeit immer wieder eine Quelle der Inspiration, aber auch eine Versuchung zur Selbstverkenning geworden. Die unbezweifelbare geschichtliche Größe wurde durch eine mythologische Stilisierung so verlockend einfach verklärt, daß die Identifizierung und Nachahmung nicht ausbleiben konnte. Renaissance heißt, daß das bewunderte Vorbild des Altertums nicht völlig dahin war. Weil es einst wirklich gewesen ist, kann es wieder mit eigenen Mitteln realisiert und aus der betrachtenden Erinnerung in schöpferisches Handeln umgesetzt werden. Was die Künstler der Renaissance, die Juristen, Ärzte und Naturwissenschaftler längst getan hatten, wollte Machiavelli für den Staat und die Politik tun.“¹²³

Aus diesem Grund finden sich im *Il Principe* oft Beispiele aus der Antike, da Machiavelli deren Politik und Herrschaftsform außerordentlich bewunderte.¹²⁴ Interessanterweise ist auch ein Text von Livius im Programmheft der Inszenierung von Andrea Breth abgedruckt. Hier wird die Geschichte eines Heerführers berichtet, der Insubordination begeht und dann von seinem Vater, dem Konsul, zum Tode verurteilt und zur Abschreckung hingerichtet wird.¹²⁵ Unabdingbar für den Erfolg und das Durchführen der Theorien im *Il Principe* sind zwei Dinge: „fortuna“¹²⁶ und „virtù“¹²⁷ oder „virtus“, also Glück oder Schicksal und Tugend bzw.

¹²⁰ Vgl. Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 156

¹²¹ Ebda.

¹²² Vgl. Ebda.

¹²³ Ebda. S. 156/157

¹²⁴ Vgl. Fink, Humbert: Machiavelli. Eine Biographie. München: List Verlag 1988. S. 131

¹²⁵ Vgl. Livius, Titus: Titus Manlius, Sohn eines Konsuls, missachtet den Befehl seines Vaters. In: Livius, Titus: Römische Geschichte. Buch VII-X. Fragmente der zweiten Dekade. Lateinisch und deutsch. Hrsg. von Hans Jürgen Hillen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1994. Zitiert nach Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

¹²⁶ Münkler, H.: Niccolò Machiavelli. In: Großes Werklexikon der Philosophie. Hrsg. von Franco Volpi. Band 2: L-Z. Alfred Kröner Verlag. S. 971

bei Machiavelli Entschlossenheit und Durchsetzungskraft. Nur wenn diese Triebkräfte übereinstimmen, kann Macht gewonnen und erhalten werden.¹²⁸ „Virtus“ kann auch „Fähigkeit, Energie des Handelns und Kraft des Geistes“¹²⁹ bedeuten. Somit ist es nicht nur ein wichtiger Begriff bei Machiavelli, sondern auch ein Grundgedanke der Renaissance.

Für Machiavelli stellte Cesare Borgia das „Idealbild“¹³⁰ eines Fürsten oder auch Herrschers dar. Doch ist es auch möglich, dass er beim Verfassen seiner Schrift Fehler gemacht hat? Er war es eigentlich gewohnt, Dinge möglichst rational, logisch und objektiv zu betrachten, Distanz zu wahren und nie überschwänglich zu werden.¹³¹ Doch bei der Lektüre des *Il Principe* fällt auf, dass er viele grauenvolle Taten von Cesare Borgia entschuldigt. Es scheint, als ob er sich hat blenden lassen von dieser faszinierenden Persönlichkeit.

„Ein Fürst, wie ihn Machiavelli begriff und wie er ihn in der Person Cesare Borgias zu entdecken geglaubt hatte, brauchte nicht tugendhaft zu sein. Es genügte, wenn er es zu sein schien. [...] Er sah ein Idealbild, weil er eines zu sehen wünschte. Er, der stets so distanziert zu beobachten und so kühl zu urteilen wußte, unterlag in diesem einen Fall der eigenen Phantasie. Jeden Mord, jede Charakterlosigkeit, jede Intrige verzieh er seinem Idol und fand dafür noch Rechtfertigungen, deren Zynismus ihn nicht im [M]indesten erschreckte. [...] Politik, wie sie Machiavelli verstand, hatte mit herkömmlichen menschlichen Regungen nichts zu tun. Begriffe wie Gut und Böse hatten darin keinen Platz. Und daß jemand, der Machiavellis Idealvorstellung von Politik erfüllte, auch gut und böse sein konnte, auch niedriger Instinkte fähig und Irrtümern zugänglich war, kam in diesem Porträt nicht vor.“¹³²

Der politisch-philosophische Text *Il Principe* besteht aus 26 Kapiteln.¹³³ Zunächst spricht Machiavelli über die verschiedenen Arten und Formen der Herrschaft und wie man an die Macht kommt (Kapitel I – XI), dann erklärt er, wie man am besten ein Heer führt (Kapitel XII – XIV) und anschließend gibt er Ratschläge, wie ein Fürst die Macht behalten kann und sich gegenüber seinen Untertanen verhalten sollte (Kapitel XV – XIX). Die letzten Kapitel (XX – XXVI) behandeln unterschiedliche Themen, wie weitere Lehren für Herrscher und Probleme, die speziell die Situation in Italien zur damaligen Zeit betreffen. Letzteres war auch ein Grund, warum Machiavelli den *Il Principe* schrieb. Er sah ein ungeeintes Italien, mit vielen Fürstentümern, die in Gefahr standen, von fremden Heeren aus dem Ausland erobert zu

¹²⁷ Münkler, H.: Niccolò Machiavelli. In: Großes Werklexikon der Philosophie. Hrsg. von Franco Volpi. Band 2: L-Z. Alfred Kröner Verlag. S. 971

¹²⁸ Vgl. Lutz, Bernd [Hrsg.]: Metzler Philosophen Lexikon. S. 450

¹²⁹ Kommentar. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 135

¹³⁰ Fink, Humbert: Machiavelli. Eine Biographie. S. 128

¹³¹ Vgl. Ebda. S. 129/131

¹³² Ebda. S. 130/131

¹³³ Nähere Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln siehe Anhang

werden.¹³⁴ So hatte es der französische König schon mit Neapel versucht.¹³⁵ In Cesare Borgia und in Lorenzo de' Medici meinte Machiavelli, Fürsten zu sehen, die fähig wären, Italien aus dieser misslichen Lage zu befreien, also ein geeintes Land zu schaffen, es zu beherrschen und es gegen Feinde zu verteidigen. Nach dem Tod Cesare Borgias ist Lorenzo de' Medici der neue Hoffnungsträger für Machiavelli.¹³⁶

Letztendlich ist festzustellen, dass die Schrift nicht das bewirkt hat, was Machiavelli damit bezwecken wollte: die Vereinigung von Italien und die Vertreibung der Eindringlinge. Jedes der reichen Fürstentümer (Mailand, Neapel, Florenz) stand für sich, war nur um das eigene Wohl besorgt und konkurrierte mit den anderen. Man kann daraus schließen, dass Machiavelli die Italiener falsch beurteilt hat und ihren Individualismus unterschätzt hat.¹³⁷ Lorenzo de' Medici hat die Hoffnung nicht erfüllt, die Machiavelli in ihn gesetzt hatte.

3.2 Das Programmheft der Inszenierung: Verknüpfung von *Il Principe* und *Prinz Friedrich von Homburg*

Soweit die Forschung weiß, hat Kleist Machiavelli nie erwähnt oder seine Schriften gelesen. Dies bedeutet aber nicht, dass man quer durch die Geschichte keine Beziehungen herstellen kann, die vielleicht helfen können, ein besseres Verständnis dafür zu erlangen, wie Kleist letztlich sein Stück aufgebaut hat. Schließlich haben wir die Geschichte, um aus ihr zu lernen, und aus Vergangenem entwickelt sich Gegenwärtiges.

Man kann nicht sagen, dass Kleist Machiavelli als Vorbild sah, wie Rousseau, den er verehrte und dessen Ideologie er verfolgte.

Als Annäherung gewertet werden kann aber die Tatsache, dass der preußische Heeresreformer Carl von Clausewitz und der Philosoph Johann Gottlieb Fichte, beide Zeitgenossen Kleists, sich mit Machiavelli beschäftigten.¹³⁸ Fichte¹³⁹ verfasste sogar eine Abhandlung über Machiavelli, in der er auch die Frage zu beantworten suchte, ob dessen Politik noch für seine Zeit Geltung habe. Clausewitz betrachtete Machiavelli sogar als eine Art Vorbild für seine Theorien und Arbeiten im Kontext der preußischen Heeresreform. Auch der Regisseurin Andrea Breth und dem Dramaturgen Wolfgang Wiens scheint diese Beziehung bekannt

¹³⁴ Vgl. Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 149

¹³⁵ Vgl. Ebda. S. 151

¹³⁶ Vgl. Ebda. S. 136

¹³⁷ Vgl. Ebda. S. 149/150

¹³⁸ Vgl. Münkler, H.: Niccolò Machiavelli. In: Großes Werklexikon der Philosophie. S. 971

¹³⁹ Vgl. Zur Literatur. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst, S. 145

gewesen zu sein, da sie nicht nur von Machiavelli, sondern auch von Clausewitz und Fichte Texte im Programmheft abdrucken ließen.

Nach den Niederlagen gegen das napoleonische Frankreich mussten die veralteten Strukturen des preußischen Heeres erneuert werden. Man orientierte sich sowohl an den Techniken des Feindes (Dies wird auch im *Prinz Friedrich von Homburg* deutlich, da die Idee, Offiziere mit bestimmter Entscheidungsgewalt während der Schlacht auszustatten, von Napoleon stammt und diese Erneuerung am Ende von Obrist Kottwitz gefordert wird – Kritik an: das „Heer [...] zu einem Werkzeug machen“ (Vs. 1579/1580)), als auch an Techniken, welche schon älter waren, aber sich bewährt hatten. Clausewitz sah auch Seneca als Vorbild an und wollte mit seinen Theorien die von Machiavelli abschwächen. Besonders Machiavellis Aussage, dass Söldner im Heer eine Gefahr darstellen, dass sie womöglich nur an Bezahlung und nicht an der Sache, für die gekämpft wird, interessiert sind und dass ein Herrscher deshalb besser sein eigenes Heer aufstellt, ist von Clausewitz und Fichte beachtet worden.¹⁴⁰

Dies zeigt also, dass man sich zu Kleists Lebenszeit auch noch, oder wieder, mit den Theorien Machiavellis beschäftigte und dass deshalb Spuren davon im *Prinz Friedrich von Homburg* zu finden sein könnten. Wenn also das Gedankengut Machiavellis die Französische Revolution und die Aufklärung überdauert hat und für Kleists Zeitgenossen von Interesse war, kann es auch möglich sein, dass wir uns heute, im 21. Jahrhundert, noch in den pragmatischen, illusions-freien und zielgerichteten, wenn auch moralisch und ethisch eher fragwürdigen, Lehren wiederfinden.

Außerdem liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf der Verbindung zwischen Machiavelli und der Inszenierung des *Prinzen von Homburg* und nicht auf der zwischen Machiavelli und Kleist. Demzufolge wird natürlich die Verknüpfung, die Andrea Breth und Wolfgang Wiens gemacht haben, im Mittelpunkt stehen.

Jedoch werden im *Kleist-Handbuch* einige Verbindungslinien zwischen Machiavelli und Kleist aufgezeigt und auf diese Ähnlichkeiten (analytische Schreibweise u.Ä.) ist im Kapitel 1.3 über die *Homburg*-Forschung schon eingegangen worden.

Es ist darüber hinaus bekannt, dass Kleist 1799 ein Jura Studium begann¹⁴¹, völlig fremd können ihm politisch-philosophische Texte, wie *Il Principe* oder der *Antimachiavel* (von Friedrich dem Großen 1740 verfasst) also nicht gewesen sein.¹⁴² Außerdem bestätigt er sein

¹⁴⁰ Vgl. Münkler, H.: Niccolò Machiavelli. In: Großes Werklexikon der Philosophie. S. 971

¹⁴¹ Vgl. Zeittafel zu Leben und Werk. In: Kleist, Heinrich von: *Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel. S. 140

¹⁴² Vgl. Hamacher, Bernd: Michael Kohlhaas. Entstehung, Quellen und Kontexte. In: *Kleist-Handbuch*. S. 99

politisches Interesse mit Texten wie *Was gilt es in diesem Kriege?* (1809). Die Besetzung Preußens durch Napoleon war einer der Gründe für das Verfassen derartiger Schriften.

„Kleist, von jeher der napoleonischen Eroberungs- und Besatzungspolitik feindlich gesonnen, hat sich [...] den Gedanken einer gesamt->deutschen<, von Österreich ausgehenden Erhebung gegen Napoleon zu eigen gemacht [...]“¹⁴³

Noch viele weitere Essays, Textausschnitte, Artikel und Arbeiten, die im Programmheft zur Inszenierung enthalten sind, geben Auskunft über mögliche Regieideen und das Machtkonzept von Andrea Breth.

Von den 26 Kapiteln im *Il Principe* sind zwei für das Programmheft ausgewählt worden: Kapitel XIV „Wie sich ein Herrscher zum Heerwesen zu verhalten hat“ und Kapitel XVII „Über Grausamkeit und Milde; und ob es besser ist, geliebt oder gefürchtet zu werden oder umgekehrt“. In ersterem wird erläutert, dass die bedeutendste Aufgabe für einen Fürsten die Beherrschung des Kriegswesens ist, dies hilft ihm dabei, sich auf dem Thron zu halten. Dieses Kapitel wurde vermutlich ausgewählt, um zu illustrieren, welche Fähigkeiten und Eigenschaften von einem Herrscher verlangt wurden. Er darf sich nicht nur für sein Vergnügen interessieren, sondern sollte sich auch in Friedenszeiten durch Jagen im Kriegshandwerk üben. Machiavelli erklärt, dass man während des Jagens die Landschaft kennenlernt und so Strategien und Truppenbewegungen für eine Schlacht entwickeln kann. Dies ist notwendig, weil die Soldaten einen Anführer ehren und akzeptieren, der in diesen Dingen erfahren ist und sich auskennt. Und ein treues und ergebenes Heer, hilft dabei, die Macht zu erhalten.¹⁴⁴ Der Zusammenhang mit der Inszenierung besteht auf der einen Seite darin, dass der Prinz von Homburg mit seiner Begierde nach Ruhm sich nicht unbedingt nur mit dem Kriegswesen beschäftigt, also nicht das befolgt, was Machiavelli raten würde. Und der Kurfürst mit dem klugen Plan des Vernichtungskrieges gegen die Schweden im Gegensatz dazu alles richtig macht. Auf der anderen Seite hat der Prinz Erfolg in der Schlacht, trotz seines überstürzten Eingreifens, und wird dafür von den Offizieren bewundert, so sehr, dass sie sich für seine Begnadigung einsetzen. Wer von beiden die Macht erringt (oder erhält), scheint also davon abzuhängen, wer sich besser in der Kriegskunst versteht, bzw. welcher Weg schneller zum Ziel führt, auch in den Augen der Offiziere, die die Schritte zum Ziel ausführen müssen.

¹⁴³ Müller-Salget, Klaus: Schriften zur Politik. In: Kleist-Handbuch. S. 173

¹⁴⁴ Vgl. Machiavelli, Niccolò: Wie sich ein Herrscher zum Heerwesen zu verhalten hat. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. Übersetzt und herausgegeben von Rudolf Zorn. Kröner, Stuttgart 1978. Zitiert nach: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

Im zweitgenannten Kapitel beschäftigt sich Machiavelli mit der Schwierigkeit, als Herrscher die Balance zwischen Barmherzigkeit und Grausamkeit zu finden. Natürlich ist es wünschenswert, als barmherzig zu gelten. Wenn dies aber nicht möglich ist, darf man sich als Fürst nicht vor Grausamkeit scheuen, da das Volk unberechenbar ist. Hintergeht es den Herrscher, ist es nützlicher, wenn es sich vor seiner Rache fürchtet. Der Fürst darf sich nur nicht verhasst machen. Es ist schwierig, gleichzeitig geliebt und gefürchtet zu werden, letztendlich ist es für den Herrscher hilfreicher, gefürchtet zu werden. So kann er sein Volk gegen Feinde verteidigen, muss sich aber nicht sorgen, dass es sich gegen ihn wenden wird.¹⁴⁵ Der Zusammenhang mit der Inszenierung bzw. dem Stück besteht darin, dass die Balance zwischen Milde und Grausamkeit exakt den Zwiespalt ausmacht, in dem sich der Kurfürst befindet. Vermutlich stellt es sich ihm selbst aber nicht als Konflikt dar. Er richtet sich strikt nach den Gesetzen seines Landes und darum ist die Verurteilung des Prinzen zum Tode unumgänglich. Auf die Offiziere und den Prinzen wirkt dieses Handeln jedoch wie ein Akt der Tyrannei, die Balance kann nicht gehalten werden. Wenn man den Konflikt zwischen Prinz und Kurfürst als Machtspiel betrachtet, kann die Verurteilung des Prinzen und die Berufung auf das Gesetz auch als Mittel zum Zweck gesehen werden. Auf diesem Weg kann der Kurfürst seinen Konkurrenten vernichten.

Als Kampf zwischen Rivalen interpretiert Andrea Breth das Stück, aus diesem Grund ist es verständlich, dass dieses Kapitel im Programmheft abgedruckt ist.¹⁴⁶

Weiterhin soll hier ein Text von Titus Livius Erwähnung finden. Darin wird beschrieben, wie der Sohn eines römischen Konsuls einen direkten Befehl seines Vaters missachtet, im Zweikampf den Anführer des gegnerischen Heeres tötet, aber, statt Lob dafür zu bekommen, hingerichtet wird. Dies entspricht, bis auf Einzelheiten, der Handlung des *Prinz Friedrich von Homburg*. In der Erzählung des Livius gibt es auch einen jungen Offizier, der sich durch Ehrgeiz zur Insubordination hinreißen lässt, damit aber Erfolg hat, um dann von einem engen Verwandten zum Tode verurteilt zu werden. Ebenso wie der Kurfürst stellt auch der römische Konsul die Ordnung in Staat und Heer über verwandtschaftliche Beziehungen. Im Gegensatz zum Kurfürsten erklärt der Konsul seinem Sohn jedoch seine Entscheidung. Livius gibt diese Erklärung in einer wörtlichen Rede wieder.

¹⁴⁵ Vgl. Machiavelli, Niccolò: Über Grausamkeit und Milde; und ob es besser ist, geliebt oder gefürchtet zu werden oder umgekehrt. In: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. Übersetzt und herausgegeben von Rudolf Zorn. Kröner, Stuttgart 1978. Zitiert nach: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

¹⁴⁶ Vgl. Lohs, Lothar: Schachpartie um das Leben. Andrea Breth. In: Bühne Nr. 7-8, 2012. S.41

„Aber da die Befehlsgewalt der Konsuln notwendigerweise entweder durch deinen Tod bestätigt oder durch deine Strafflosigkeit für immer aufgehoben wird, möchte ich glauben, daß nicht einmal du [...] dich weigerst, die durch deine Schuld verletzte militärische Disziplin durch deine Bestrafung wiederherzustellen. [...]“¹⁴⁷

So wird deutlich, dass sowohl für den Konsul als auch für den Kurfürsten die Befehlsgewalt, der Einfluss und besonders die Macht verloren gehen könnten, wenn der Schuldige nicht bestraft wird, ungeachtet der Größe des Erfolges oder der engen verwandtschaftlichen Beziehung.

Es wird gezeigt, dass der Fall des Prinzen von Homburg, so wie Kleist ihn in seinem Stück darstellt, kein Einzelfall ist. Darüber hinaus wird eine Erklärung für die Handlungen des Kurfürsten gegeben. Bemerkenswert ist auch, dass am Ende des Textes von Livius angegeben wird, dass, nachdem der Sohn des Konsuls hingerichtet worden war, die Soldaten besonders gehorsam waren, was auch in der Schlacht von Vorteil war. Dies war vermutlich einer der Effekte, die der Kurfürst versucht hat zu erzielen.¹⁴⁸

Von der Gefahr im Kriege ist eine Schrift von Carl von Clausewitz. Diese befindet sich vermutlich im Programmheft, um die Handlungen des Prinzen zu erklären: sein überstürztes Eingreifen in die Schlacht gegen den Befehl und in Ansätzen vielleicht auch seine Todesangst im Hinblick auf seine Hinrichtung. Zunächst beschreibt Clausewitz eine intensive Vorfreude, die den Soldaten vor der Schlacht ergreift: Es sei die Aufregung nicht zu wissen, ob man überlebt und der Ehrgeiz, den man mit einem Sieg stillen will. Doch während der Schlacht würde der Soldat das wahre Gesicht des Krieges erkennen, wenn er seine Kameraden sterben sieht, beispielsweise. Clausewitz schildert den Krieg als einen chaotischen Ablauf, in dem man selbstverständlich Schwierigkeiten hätte, vernünftige Entscheidungen zu treffen. Um im Krieg zu überleben, körperlich und seelisch, müsse der Soldat sowohl beherrscht als auch ehrgeizig sein.¹⁴⁹ Daraus kann man schließen, dass der Prinz von Homburg diese leidenschaftslose Disziplin im Laufe des Stückes noch verinnerlichen muss.

Der Aufsatz *Zweideutige Machtspiele im Hause Brandenburg* von Walter Hinderer ist eigens für das Programmheft verfasst worden. Hierin erstellt Hinderer eine detaillierte Analyse des Schauspiels *Prinz Friedrich von Homburg* von Heinrich von Kleist, mit besonderem Fokus

¹⁴⁷ Livius, Titus: Titus Manlius, Sohn eines Konsuls, missachtet den Befehl seines Vaters. Zitiert nach: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

¹⁴⁸ Vgl. Ebda.

¹⁴⁹ Vgl. Clausewitz, Carl von: *Von der Gefahr im Kriege*. In: Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Hrsg. von Ernesto Grassi unter Mitarbeit von Walter Hess. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1963, 2011. Zitiert nach: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

auf den Machtkampf zwischen Kurfürst und Prinz. Im Zuge dessen gelangt er zu wichtigen Erkenntnissen. Zum Beispiel stellt er die Vermutung an, dass Graf Hohenzollern nicht uneingeschränkt als der Freund des Prinzen agiert, sondern wohl eigene Interessen verfolgt. Weiterhin zeigt er auf, welche Bedeutung der Handschuh von Natalie für den Prinzen hat, den er im 1. Auftritt des 1. Aktes in einem schlafwandlerischen Zustand erhaschen konnte.

„Dieser Handschuh, eine Synekdoche für Natalie, ist ein durchaus zweideutiges Zeichen: auf der einen Seite steigert es sein Selbstbewusstsein, auf der anderen führt es ihn schrittweise in die Katastrophe.“¹⁵⁰

Der Handschuh symbolisiert für den Prinzen die Erfüllung seiner Wünsche: Ruhm, Erfolg und die Liebe von Natalie. Da er jedoch völlig auf den Handschuh fixiert ist, also nicht zuhört, wenn die Befehle für die Schlacht erteilt werden und dies dann seine Insubordination zur Folge hat, kann man sagen, dass der Handschuh ihm eigentlich Unglück bringt. Hinderer erläutert auch, dass der Prinz mit dem Tod des Kurfürsten seine Nachfolge antreten will, also ganz offensichtlich nach dessen Macht strebt. Die Verlobung mit Natalie bestätigt den Prinzen nur noch mehr und seine Selbstüberschätzung erreicht neue Höhen. Darauf folgt der tiefe Fall, welcher sich durch seine Verhaftung und Verurteilung ausdrückt. Hinderer schließt daraus, dass dieser plötzliche Wandel den Prinzen tiefschürfend verändert und die Todesangst auslöst. Des Weiteren erkennt Hinderer, dass Natalie dem Kurfürsten nicht vollständig vertraut, als er, auf ihre Bitte hin, die Begnadigung des Prinzen ausspricht. Aus diesem Grund fälscht sie den Befehl, der Kottwitz nach Fehrbellin beordert. Der Brief, mit der angeblichen Begnadigung, bewirkt dann einen Wandel beim Prinzen. Er handelt nicht mehr überstürzt, sondern bedacht. Dies ist der erste Schritt zur Anerkennung des Todesurteils.

Durch die Art, wie der Kurfürst und der Prinz mit Natalie umgehen, sieht Hinderer die beiden nicht nur in einem Kampf um politische Macht, sondern auch in Konkurrenz um eine Frau.

Der Kurfürst und der Prinz haben mit ihrer Rivalität die anderen Offiziere dazu getrieben, eine Seite zu wählen und den Konflikt so auf das ganze Heer ausgeweitet. Denn nun plädieren die Offiziere für die Begnadigung des Prinzen und stellen sich gegen den Kurfürsten. Nachdem der Prinz das Todesurteil akzeptiert hat, scheint es, als hätte der Kurfürst ihn erfolgreich umerzogen. Hinderer stellt zum Schluss fest, dass der Kurfürst durch die Wiederholung des Spiels aus dem 1. Auftritt des 1. Aktes, indem er Natalie Lorbeerkrantz und

¹⁵⁰ Hinderer, Walter: Zweideutige Machtspiele im Hause Brandenburg. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

Kette an den Prinzen übergeben lässt, der noch einen Moment vorher dachte, er würde hingerichtet werden, die beiden erneut benutzt und fremdbestimmt.¹⁵¹

Diese Erkenntnisse zeigen, wie eng das Stück und der Machtbegriff miteinander verbunden sind.

¹⁵¹ Vgl. Hinderer, Walter: Zweideutige Machtspiele im Hause Brandenburg. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

4. Vorbereitungen zur Analyse

4.1 Versuch einer Definition: Was ist Macht?

Der Begriff Macht kann viele unterschiedliche Bedeutungen haben und auf verschiedene Bereiche des Lebens bezogen werden. In dieser Arbeit wird nur eine bestimmte Interpretation von Macht benutzt (bzw. Aspekte) und der folgende Versuch einer Definition, soll als Abgrenzung dienen. Es wird zunächst die etymologische Herkunft des Wortes erklärt und dann der Bezug zu Gewalt.

„Macht“ kommt von dem althochdeutschen, mittelhochdeutschen Wort „maht“, welches „Macht“, „Kraft“ oder „Vermögen“ bedeuten kann und ist verwandt mit dem Wort „magan“ oder „mugan“, was so viel heißt wie „können“ oder „vermögen“¹⁵². Macht hat also in direkter Linie mit dem Willen und dem Zustand einer Person zu tun.

Als Macht wird folgendes bezeichnet:

„a) das, was ein Mensch, eine Menschengruppe, Menscheneinheit oder die Menschheit ‚vermag‘, ihr physisches oder psychisches Leistungs-‘Vermögen‘, ihre Kraft, ihre körperliche oder geistige Stärke; b) die jemandem zustehende und / oder ausgeübte Befugnis, über etwas oder über andere zu bestimmen; c) die existente Staats- oder Regierungsgewalt (etwa: die M[acht] im Staate); d) die herrschende Klasse oder Clique; e) der Staat als Ganzes (z.B. die Supermacht); f) die Wirkung oder das Wirkungsvermögen von vorhandenen oder vorgestellten Verhältnissen, Eigenschaften und Wesenheiten (z.B. die M[acht] der Gewohnheit, der Vernunft des Glaubens, der Liebe, der Unterwelt, der Götter)“.¹⁵³

Macht beinhaltet demzufolge nicht nur die Befugnisse und Fähigkeiten einer Person oder Gruppe, sondern beschreibt auch Regierungsformen und Staatsmacht sowie Einflüsse, die man nicht greifen kann, die nicht gegenständlich sind, wie die Macht der Liebe oder die Macht des Glaubens an eine - um es mit denselben Worten zu sagen - „höhere Macht“. Also reicht die Macht in der menschlichen Vorstellung vom körperlichen und geistigen Leistungsvermögen eines Menschen bis hin zur Macht Gottes. Dementsprechend hat Macht nicht zwingend etwas mit Politik oder Herrschaft zu tun. Man kann auch sagen, dass mit Macht „die Summe aller Kräfte und Mittel, die einem Akteur (einer Person, einer Gruppe

¹⁵² Vgl. Brockhaus Enzyklopädie. Dreizehnter Band, Lah – Maf. 19. Auflage. Mannheim: F.A. Brockhaus 1990. S. 672

¹⁵³ Klenner, Hermann: Macht/Herrschaft/Gewalt. In: Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. Hrsg. von Hans Jörg Sandkühler et al. Band 3, L – Q. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990. S.115

oder einem Sachverhalt, auch der Natur) gegenüber einem anderen Akteur zur Verfügung stehen [...]“¹⁵⁴ gemeint ist.

Während noch Jahrhunderte lang Machiavellis Theorien gelehrt wurden, die Macht als Selbstzweck darstellen, bei der man auch in der Lage sein muss, Gewalt zu benutzen und Gerechtigkeit keinen Platz hat, begründet Thomas Hobbes den sogenannten *aufgeklärten Absolutismus*, dessen berühmtester Vertreter wohl Friedrich der Große ist. Diese Form des Absolutismus besagt, dass der Herrscher uneingeschränkte Souveränität besitzt, aber dem Gesetz unterworfen ist und sich nicht mehr nur vor Gott zu verantworten hat.¹⁵⁵ Aber bei Hobbes legitimiert sich die Rechtsprechung bzw. Gerechtigkeit eines Herrschers aus seinem Herrschaftsanspruch bzw. der Machtbehauptung an sich.¹⁵⁶ Ab dem 19. Jahrhundert weitet sich der Machtbegriff aber auch auf andere Bereiche außerhalb Herrschaft und Politik aus. In der weiteren Forschung haben sich verschiedene Richtungen herausgebildet, die unterschiedliche Bereiche abdecken: der „personenbezogene, voluntaristische Ansatz“; der „handlungstheoretische Ansatz“; die „strukturanalytische bzw. systemtheoretische Theorie“ und eine „Konsenstheorie der Macht“.¹⁵⁷ Kurz zusammengefasst beinhaltet der voluntaristische Ansatz, dass Macht über den erfolgreich durchgebrachten Willen definiert wird, während beim handlungstheoretischen Ansatz „Abhängigkeitsverhältnisse“¹⁵⁸, die durch Machteinwirkung entstanden sind, im Fokus stehen. Vertreter der systemtheoretischen Theorie ist Niklas Luhman, für ihn bedeutet Macht, wenn eine Entscheidung für eine Möglichkeit getroffen wird, die die Situation der Allgemeinheit vereinfacht. Von den anderen Möglichkeiten weiß der Machtunterworfenen, er akzeptiert aber den fremdbestimmten Weg, weil ihm eine lästige Entscheidung abgenommen wurde.¹⁵⁹

Eng verbunden mit dem Begriff der Macht sind auch Herrschaft und Gewalt. Allgemein kann festgestellt werden, dass Herrschaft eine länger andauernde Form der Macht ist, während Gewalt eher kurze Wirkung hat. Meistens beruht die Herrschaft auf einer festen Einrichtung, durch die die Macht ausgeübt wird, also wie eine Regierung, eine staatliche Behörde, Schulen und andere Bildungseinrichtungen. Durch diese „Institutionen“ werden bestimmte Regeln und Gesetze vorgegeben, die längerfristig das Leben der Menschen bestimmen. Mit Hilfe von

¹⁵⁴ Der Brockhaus. Philosophie. S. 250

¹⁵⁵ Anm. d. Verf.: Dies ist sehr interessant in Bezug auf den Großen Kurfürsten im Stück von Kleist, der sich ja auch der Macht des Gesetzes verschrieben hat (II, 9 Vs. 734).

¹⁵⁶ Vgl. Der Brockhaus. Philosophie. S. 250

¹⁵⁷ Ebda. S. 251

¹⁵⁸ Ebda.

¹⁵⁹ Vgl. Ebda.

Gewalt dagegen werden kurzfristig Dinge erzwungen, die ohne Machteinwirkung nicht erreicht werden könnten. Kurzfristig deshalb, weil, sobald die Gewalt nicht mehr ausgeübt wird, auch nichts mehr erzwungen werden kann. Hier besteht also nur eine bedingte Machtausübung. Gewalt wird oft mit beliebig, despotisch und tyrannisch assoziiert. Und sie kann natürlich sowohl psychisch als auch physisch angewandt werden.¹⁶⁰

4.2 Auswahl der Szenen aus *Prinz Friedrich von Homburg* und der Aussagen aus *Il Principe* als Grundlage für die Analyse

Zur Analyse wurden bestimmte Szenen bzw. Sequenzen aus der Inszenierung von Andrea Breth ausgewählt, und ebenso wurden die wichtigsten Aussagen aus *Il Principe* von Niccolò Machiavelli extrahiert, um beides miteinander in Verbindung zu bringen. Ganze Kapitel aus *Il Principe* sind zu lang, um vollständig verwendet zu werden, deshalb wurden zunächst Zusammenfassungen erstellt und diese dann so weit gekürzt, bis essentielle Äußerungen erkennbar waren. Sie funktionieren ähnlich wie Schlagwörter und stoßen so, in konzentrierter Form, die Untersuchung einer Szene der Inszenierung an.

Die Szenen wurden so ausgewählt, dass die größtmöglichen Unterschiede zum Text des Stückes beinhaltet sind und deutlich wird, welche Änderungen Andrea Breth vorgenommen hat. Hier sind beispielsweise das Händeschütteln zwischen Kurfürst und Prinz (2. Akt, 10. Auftritt), der Schlag mit dem Handschuh (2. Akt, 10. Auftritt), die geänderten Abläufe des 5. Aktes, die sehr lange Ankleide-Szene des Kurfürsten (5. Akt, 1. Auftritt) und der Tod des Prinzen am Ende des Stückes zu nennen. Außerdem wurde darauf geachtet, dass Szenen und Sequenzen zur Analyse ausgesucht werden, die am besten Aufschluss über die Beziehung zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen geben können.

Die Auswahl der wichtigsten Aussagen aus *Il Principe* gestaltete sich etwas schwieriger, da die Schrift Machiavellis sehr umfassend und informativ ist. Letztendlich wurden Äußerungen verwendet, die am besten den Konflikt zwischen Kurfürst und Prinz verständlich machen können.

In der Analyse beziehen sich die Angaben von Akt und Auftritt auf die Einteilungen im Text von Kleist, so wird die Zuordnung vereinfacht. In der Inszenierung von Andrea Breth ist die Anzahl der Auftritte anders, da nicht immer neue Personen auftreten oder abgehen.

¹⁶⁰ Vgl. Klenner, Hermann: Macht/Herrschaft/Gewalt. In: Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. S.115

4.3 Vorstellung der Hauptfiguren

In der Analyse wird sich insbesondere mit der Figur des Kurfürsten, des Prinzen und der Prinzessin Natalie beschäftigt. Friedrich Wilhelm ist der Kurfürst von Brandenburg, ihm obliegt also das Recht, zusammen mit den anderen Kurfürsten, den König des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation zu wählen. In der Inszenierung ist seine Machtposition durch verschiedene Mittel gekennzeichnet: Er ist kein einfacher Soldat oder General, aus diesem Grund trägt er keine Reitstiefel, sondern Stiefeletten. Seinen Degen trägt er auch nicht durchgängig am Gürtel, nur in den Szenen unmittelbar nach der Schlacht. (Vermutung: er ist also eher Politiker als Kriegsherr?) Wichtigstes Requisit für die Figur des Kurfürsten ist wohl seine goldene Kette, die seine Macht symbolisiert. Sie spielt im 1. und im letzten Auftritt eine große Rolle. Ganz wichtig für die Unterscheidung von den anderen Figuren ist das weiße Hemd, welches der Kurfürst trägt. So ein weißes Hemd trägt Prinz Friedrich Arthur von Homburg auch. Durch diesen Teil des Kostüms setzen sich Kurfürst und Prinz von den anderen Figuren ab, die vollständig in schwarz gekleidet sind. Außerdem stechen auch die weißen Handschuhe der Prinzessin Natalie von Oranien heraus. Man kann also schon an der Farbe erkennen, dass diese Handschuhe für die Handlung von großer Bedeutung sind. Während die Prinzessin Natalie in verwandtschaftlicher Beziehung zum Kurfürsten steht, sie ist seine Nichte, gilt dies bei dem Prinzen und dem Kurfürsten nur im übertragenen Sinn. Der Prinz sieht in ihm eine Art Mentor und Vaterfigur („Ich bin ihm wert, das weiß ich, / Wert wie ein Sohn; das hat seit früher Kindheit, / Sein Herz in tausend Proben mir bewiesen. [...] Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?“ (Vs. 829/830/835)). Auch der Kurfürst scheint mit Wohlwollen über den Prinzen zu sprechen: „Die höchste Achtung, wie dir wohl bekannt, / Trag ich im Innersten für sein Gefühl [...]“ (Vs. 1183/1184). Auf der einen Seite sprechen sie einander sehr förmlich an: „Herr Prinz von Homburg“ (V. 348), „mein Kurfürst“ (V. 740), auf der anderen Seite aber auch mit dem Wort „Vetter“ (Vs. 777/1815). Dies deutet eine entfernte Verwandtschaft an. Auf diese Weise bezeichnet auch Natalie den Prinzen (V. 1082).

Es sollte noch erwähnt werden, dass der Prinz von Homburg eine führende Position im Heer des Kurfürsten innehat. Er ist der General der Reiterei, also der berittenen Soldaten. Außerdem hat der Prinz schon vor seiner Insubordination in der Schlacht von Fehrbellin Fehler gemacht. Darauf weist ihn der Kurfürst hin: „Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins / Zwei Siege jüngst verscherzt; regier dich wohl, / Und lass mich heut den dritten nicht entbehren, / Der Mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt!“ (Vs. 349-352). Diese Aussage erklärt das Misstrauen, welches der Kurfürst gegen den Prinzen hegt.

Anzumerken ist, dass es in der Inszenierung keine Untertanen niederen Standes gibt, es treten eigentlich nur Mitglieder des Militärs auf. Die Rolle des Volkes übernimmt teilweise die Kammerzofe Gräfin Bork, obwohl sie kaum zwei Worte spricht, da sie in Kleists Text keine Sprechrolle hat, kann sie trotzdem ihre Ansichten und Meinungen durch Gestik, Mimik, Laute, Körperhaltung ausdrücken, durch Gestik, Mimik und Laute.

5. Analyse der Machtkonzeption

„Es geht in der Kunst immer um grundsätzliche Fragen wie Tod, Liebe, Macht, Ohnmacht, Gewalt, Hoffnung. Diese Fragen beschäftigen die Menschheit, seit sie aus dem Paradies vertrieben wurde. Ich glaube, alle Utopien sind letztlich der Wunsch, wieder so etwas wie paradiesische Zustände herzustellen.“¹⁶¹

Für die Analyse des Machtverhältnisses zwischen Kurfürst und Prinz sowie dessen Darstellung in der Inszenierung von Andrea Breth eignen sich zwei verschiedene Arten von Szenen. Einerseits können Szenen verwendet werden, in denen beide Charaktere gemeinsam auftreten und gegebenenfalls auch einen Dialog führen. Andererseits können auch Szenen untersucht werden, in denen keiner der beiden oder nur einer von ihnen auf der Bühne zu sehen ist. Denn auch gerade durch Abwesenheit werden bestimmte Strukturen einer Beziehung erst sichtbar.

5.1 Der Kurfürst prüft den Prinzen: 1. Akt, 1. Auftritt

Gleich zu Beginn des Stücks wird dem Zuschauer das Machtspiel vorgestellt und so eine klare Ausgangsposition für die Handlung geschaffen. Die Handlungen des Kurfürsten in dieser ersten Szene sind auch wichtig, um seine späteren Entscheidungen (Verurteilung des Prinzen) besser zu verstehen.

Denn direkt im ersten Auftritt wird durch das Spiel, welches der Kurfürst mit dem somnambulenten¹⁶² Prinzen spielt, gezeigt, dass er den Prinzen nicht für krank und verrückt hält, sondern für einen unberechenbaren Gegner. Dies wird auch von Andrea Breth so interpretiert: „[So] weiß der Kurfürst von Anfang an, dass in diesem Prinzen kein Träumer, sondern ein Rivale um die Macht steckt“.¹⁶³ Aus diesem Grund kann das spätere Beharren des Kurfürsten auf das Gesetz (der Prinz hat mit seiner Befehlsverweigerung dagegen verstoßen) nur als vorgeschoben betrachtet werden und die Verurteilung des Prinzen zum Tode bzw. dass er sich vor dem Kriegsgericht verantworten muss, als ein geschickter und findiger Zug des Kurfürsten, um seine eigene Macht zu schützen und zu demonstrieren.

„Es ist eine Schachpartie zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten, von beiden sehr klug geführt, denn die Verurteilung zum Tode aufgrund von Befehlsverweigerung, das

¹⁶¹ Breth, Andrea: Frei für den Moment. Regietheater und Lebenskunst. Gespräche mit Irene Bazinger. Berlin: Rotbuch Verlag. 2009. S. 108 (Anm. d. Verf.: Andrea Breth geb. 1952)

¹⁶² Siehe Regieanweisung 1. Akt, 1. Auftritt: „[...] halb wachend, halb schlafend [...]“ S. 4

¹⁶³ Lohs, Lothar: Schachpartie um das Leben. In: Bühne Nr. 7-8, 2012. S. 41

Gerede von Recht und Ordnung stellt doch nur einen Scheinprozess dar, in Wahrheit geht es dem Kurfürsten um etwas ganz anderes, nämlich einen Rivalen zu brechen. Ein unglaublich intelligenter, trickreicher Machtpolitiker [...], stutzt einen gefährlichen, weil rasend egomanischen, irrationalen und dadurch unberechenbaren Konkurrenten zurecht.“¹⁶⁴

Der Kurfürst hat erkannt, dass der Prinz nach Ruhm, Liebe und Anerkennung strebt („[...] Doch, was gilts, ich weiß / Was dieses jungen Toren Brust bewegt?“ (Vs. 54/55)). Daher versucht er auszuloten, wie weit Homburg gehen wird, um seine Ziele zu erreichen, und unterzieht ihn einer Prüfung („Bei Gott! Ich muss doch sehn, wie weit ers treibt!“ (V. 64)). In der Inszenierung lässt Andrea Breth den Schauspieler in der Rolle des Kurfürsten sogar noch weiter gehen als in Kleists Text. Zunächst nimmt er dem Prinzen den Lorbeerkranz ab (den dieser seit Beginn der Szene in den Händen hält) und bewegt ihn vor dessen Gesicht hin und her, um so seine Reaktion zu beobachten (5:53 min bis 6:08 min)¹⁶⁵. Der Prinz verfolgt den Kranz mit den Augen und versucht, ihn mit den Händen zu greifen. Da der Prinz sich aufgrund seines schlafwandlerischen Zustands nicht wehren kann, wird die Arglist der Handlung des Kurfürsten noch deutlicher. (Aus heutiger, psychologischer Sicht ist die Handlung des Kurfürsten noch verständlicher, da nun allgemein bekannt ist, dass über andere Bewusst-seinszustände, wie Hypnose, Zugang zum Unterbewusstsein gesucht wird.)

Durch diese Regieidee wird gezeigt, dass der Kurfürst die Hilflosigkeit des Prinzen bewusst für seine Zwecke aus-/benutzt. Der Prinz hat den ersten Test des Kurfürsten nicht bestanden, denn er versuchte den Kranz (den Ruhm) zu erhaschen und ließ ihn nicht aus den Augen, darum folgt nun die zweite Prüfung. Dadurch will er zu den noch tieferliegenden Gefühlen des Prinzen vordringen und nutzt so seinen Zustand aus. Der Kurfürst inszeniert eine kleine Szene, in der sich die Übergabe des Lorbeerkranzes und der Kette des Kurfürsten durch Natalie abspielt. Das bedeutet, dass er wie ein Regisseur die Schauspielerin bestimmt, in diesem Fall Natalie, sowie auch die Requisiten, die Beleuchtung und den Ablauf. Er zieht Natalie ein Stück beiseite, gibt ihr den Kranz in die Hand und schickt sie dann mit einer Handbewegung auf den Prinzen zu. Sogleich hält er sie kurz auf, um noch seine Amtskette, ebenso wie der Lorbeerkranz ein Machtsymbol, um den Kranz zu schlingen. Das Kostüm ist schon durch Natalie selbst bestimmt, die die noch später wichtig werdenden Handschuhe

¹⁶⁴ Lohs, Lothar: Schachpartie um das Leben. In: Bühne Nr. 7-8, 2012. S. 41

¹⁶⁵ Prinz Friedrich von Homburg, Regie: Andrea Breth, DVD, Interner Mitschnitt, Burgtheater Wien, Aufnahmedatum: 05.09.2012 [Im Folgenden wird nur noch die entsprechende Zeit angegeben.]

trägt. Nun beleuchten die Umstehenden mit ihren Laternen die Szene. Sobald der Prinz Natalie auf sich zukommen sieht, erhebt er sich und will wieder nach dem Kranz greifen.

Im Folgenden spricht er Dinge aus, die seine geheimsten Wünsche offenbaren und die der Kurfürst durch dieses intrigante Spiel an die Oberfläche befördert. Zum einen nennt er Natalie „[m]eine Braut“ (V. 65), die Kurfürstin „meine Mutter“ (V. 68) und den Kurfürsten spricht er mit verschiedenen Namen an: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ (V. 67). Jede dieser drei Anreden hat für den Prinzen unterschiedliche Bedeutung. Den Namen Friedrich tragen sowohl der Kurfürst als auch der Prinz und Kleist spielt damit auf die vom Prinzen angestrebte Gleichstellung mit dem Kurfürsten an und auf die Rivalität zwischen ihnen. Die einzig korrekte und angemessene Anrede, die der Prinz benutzt („Mein Fürst!“ (V. 67)) stellt „die staatspolitische Sphäre von Macht und Herrschaft“¹⁶⁶ dar, während „Mein Vater!“ (V. 67) auf ihre enge verwandtschaftliche Beziehung verweist, damit kann aber auch die zukünftige Position als Schwiegervater gemeint sein.¹⁶⁷ So wie der Prinz die Namen ausspricht und sie innerhalb eines Verses stehen, zeigt, dass der Kurfürst für den Prinzen alle drei Personen in einer ist. Doch im Laufe des Stücks stellt sich heraus, dass der Kurfürst nicht in der Lage ist, alle Rollen gleichzeitig auszufüllen. Die Rolle des Fürsten, in der er mächtig und stark ist und sich um das Wohl seiner Untertanen kümmert, ist für den Kurfürsten die bedeutendste. Die Einhaltung des Gesetzes steht für ihn über allem anderen. Und da er nicht gleichzeitig Vaterfigur und Vorgesetzter des Prinzen sein kann, bzw. der Prinz die Unvereinbarkeit nicht verstehen kann, entsteht der Konflikt.

Dass der Kurfürst den Prinzen überhaupt auf die Probe stellt, zeugt von einem außerordentlichen Misstrauen. Der Kurfürst vertraut dem Prinzen, der einer seiner leitenden Offiziere im Heer ist, nicht. Folglich kann er sich nicht auf ihn verlassen. Der Prinz hat es nur auf seinen eigenen Vorteil, seinen Ruhm und Erfolg abgesehen. „Wenn du merkst, daß der Minister mehr an sich als an dich denkt und bei allem, was er tut seinen eigenen Vorteil betreibt, so wird er nie ein guter Minister werden, noch ist je Verlaß auf ihn.“¹⁶⁸ Diese Aussage Machiavellis lässt sich auf das Verhalten des Prinzen umlegen. Dem Namen nach ist der Prinz zwar kein Minister, hat aber doch eine beratende Funktion inne. Außerdem warnt Machiavelli vor Soldaten, die nur aufgrund von Geld und Belohnung kämpfen und sich nicht

¹⁶⁶ Hamacher, Bernd: Dramen. Prinz Friedrich von Homburg. In: Kleist-Handbuch. S. 86

¹⁶⁷ Vgl. Ebda.

¹⁶⁸ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 112

für das Wohl des Staates interessieren. An dieser Stelle spricht Machiavelli von Söldnern, die sich nicht mit dem Land, für das sie kämpfen, identifizieren können.

„Die Söldner und Hilfstruppen sind unnütz und gefährlich, und wer seine Macht auf angeworbene Truppen stützt, der wird nie fest und sicher dastehen; denn diese sind uneinig, ehrgeizig, unbändig, treulos; frech gegen ihre Freunde, feig gegen die Feinde, ohne Gottesfurcht und ohne Glauben gegen die Menschen. [...] Der Grund dafür ist, daß sie keine andre Liebe und keinen andren Anlaß haben, im Felde zu liegen, als den geringen Sold, um dessentwillen sie ihr Leben für dich nicht preisgeben wollen.“¹⁶⁹

Hierin liegt wohl das Hauptproblem des Prinzen, bzw. der Kern des Konflikts zwischen Kurfürst und Prinz. Obwohl der Prinz kein Söldner ist, sondern ein brandenburgischer Reitergeneral, kann er sich nicht mit den Werten, Zielen und Ideen seines Landes und Herrschers identifizieren. (Der Prinz verfolgt nicht das Ziel des Vernichtungskrieges gegen die Schweden, wie der Kurfürst es vorgegeben hat (V. 311, Vs. 718/719); „Order des Herzens“ (Vs. 474/475) und nicht Gesetze (V.734, Vs.1143/1144); er glaubt, dass der Kurfürst bei ihm eine Ausnahme macht und ihn begnadigt, weil sie sich nahe stehen (Vs. 829-841).) In dem Schauspiel wird der Versuch des Kurfürsten dargestellt, den Prinzen umzuerziehen und die Ziele des Staates zu indoktrinieren. Und dass der Prinz egoistisch handelt und nur seinen eigenen Ruhm vor Augen hat, unterstreicht Andrea Breth mit dem Test des Kurfürsten, den sie noch weiter ausbaut. Der Kurfürst spielt mit dem Prinzen wie mit einer Marionette¹⁷⁰, die er nach seinem Belieben bewegt und dabei den Lorbeerkranz benutzt. Er versucht den Prinzen auch zunächst mit Worten zu warnen („Im Traum erringt man solche Dinge nicht!“ (V. 77)), muss dann aber zu härteren Maßnahmen greifen, um den Prinzen zu erziehen und nach seinen Vorstellungen zu formen.

5.2 Truchß belügt den Kurfürsten: 2. Akt, 9. Auftritt

In dieser Szene (2. Akt, 9. Auftritt), hier ist der Prinz noch nicht zugegen, macht der Kurfürst unmissverständlich deutlich, dass er den Sieg zwar begrüßt, aber nicht die Art und Weise, wie er errungen wurde. Er bezeichnet den Ausgang der Schlacht als „Zufall“ (V. 732) und droht damit, denjenigen, der gegen seinen Befehl gehandelt hat, vor ein Kriegsgericht zu stellen und zum Tode zu verurteilen („Der ist des Todes schuldig, das erklär ich, / Und vor ein

¹⁶⁹ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 64/65

¹⁷⁰ Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. Wiener Zeitung Online 10.09.2012

Kriegsgericht bestell ich ihn.“ (Vs.720/721)). Denn für ihn steht das Befolgen der Gesetze an oberster Stelle („Und will, dass dem Gesetz Gehorsam sei.“ (V. 734)). Hier hat der Kurfürst aber noch keine Gewissheit, dass der Prinz von Homburg der Schuldige ist. Er vermutet es nur, während die anderen Offiziere versuchen, den Prinzen zu decken.

„Der Kurfürst: – Der Prinz von Homburg hat sie [Reuterei] nicht geführt?

Graf Truchß: Nein, mein erlauchter Herr!

Der Kurfürst: Wer sagt mir das?

Graf Truchß: Das können Reuter dir bekräftigen,
Die mirs versichert, vor Beginn der Schlacht.
Der Prinz hat mit dem Pferd sich überschlagen,
Man hat verwundet schwer, an Haupt und Schenkeln,
In einer Kirche ihn verbinden sehen.“ (Vs. 722-728)

Aber schon in der nächsten Szene geht der Kurfürst dieser Behauptung auf den Grund und kann sie als Lüge entlarven. Als der Prinz hier auftritt, ist er, bis auf seine linke Hand¹⁷¹, an der er einen Verband trägt, unverletzt und bestätigt stolz dem Kurfürsten selbst, dass er die Reiterei angeführt habe. Somit hat er den Befehl verweigert und daher ist dieser erste Versuch, den Prinzen vor der Strafe des Kurfürsten zu bewahren, gescheitert. (Vs. 739-749).

Um besser zu verstehen, welche Macht der Kurfürst ausübt, besonders gegenüber dem Prinzen, muss auch untersucht werden, wie er auf die anderen Figuren wirkt bzw. wie diese auf ihn reagieren. So wird später auch eine Szene des Kurfürsten mit Natalie zusammen untersucht.

Wie erwähnt, versuchen die Offiziere bzw. Graf Truchß, den Prinzen mit einer Lüge vor dem Kriegsgericht zu bewahren. Hier lässt sich sehr gut auf eine Aussage Machiavellis aus dem *Fürsten* verweisen. Er erklärt, dass die Menschen ihrem Herrscher nicht immer treu ergeben sind und auch ihre Versprechen ihm gegenüber nicht halten, weil sie schlecht sind. („[...] da sie [die Menschen] aber nicht viel taugen und ihr Wort gegen dich brechen [...]“¹⁷²). Bei weiterreichender Interpretation fallen sowohl Lügen, Täuschen als auch Vertuschen unter diesen Aspekt. Und wie man an dem oben stehenden Zitat aus dem Stück erkennen kann, widerfährt dies dem Kurfürsten. Sein eigener Offizier belügt ihn, um die Befehlsverweigerung des Prinzen zu verschleiern. Nur mit dem Text von Kleist kann diese Ansicht nicht bewiesen werden, es fehlen erklärende Regieanweisungen. In der Inszenierung jedoch wird das Gesprochene durch bestimmte szenische Mittel einer genauen Bedeutung zugeteilt. Kleist gibt an dieser Stelle, für die Figur des Grafen Truchß, der den Kurfürsten belügt, keine

¹⁷¹ Vgl. Regieanweisung 2. Akt, 2. Auftritt. S. 23

¹⁷² Machiavelli, Niccolò: [1513]: Der Fürst. S. 87

Regieanweisungen an. Man weiß also als Leser nicht, in welchem Tonfall Truchß etwas sagt, ob er wirklich lügt oder ob er einfach nur über die Verletzung des Prinzen falsch informiert war. Als er in der nächsten Szene, im zehnten Auftritt, seine Verwunderung über das Erscheinen des Prinzen ausdrückt, kann man auch nicht wissen, ob er es ehrlich meint. In der Inszenierung spricht Truchß an dieser Stelle nicht. Er wird besonders vom Feldmarschall scharf beobachtet, der fast drohend auf ihn zukommt. Wie um einer Konfrontation zu entgehen, wendet sich Truchß abrupt ab, geht mit großen Schritten weg, fast flüchtend, distanziert sich von den anderen Offizieren und wendet sich einer Bühnenwand zu. Er entzieht sich der Situation. Jemand, der sich keiner Schuld bewusst ist, würde nicht so reagieren. Auf diese Art und Weise hat Andrea Breth ihre Interpretation der Sequenz hier deutlich gemacht und das Problem der fehlenden Regieanweisungen gelöst. Ihrer Meinung nach hat Graf Truchß den Kurfürsten belogen. Der Zuschauer erkennt, durch diese Reaktion des Grafen, dass er in der vorherigen Szene den Kurfürsten belogen hat. Das Publikum weiß schon, dass der Prinz nicht verletzt ist (Prinz tritt schon im 6. Auftritt des 2. Aktes unversehrt auf). So weiß es mehr als der Kurfürst und kann den Tonfall von Graf Truchß im 9. Auftritt des 2. Aktes besser einschätzen. Die Aktion des Weggehens von Truchß ist so groß inszeniert, damit sie auch auffällt, weil zu dem Zeitpunkt viele Figuren auf der Bühne sind. Das könnte der Grund sein, warum Andrea Breth auf kleinere Mimik oder Gestik verzichtet hat, diese würden sonst unbemerkt bleiben.

Man kann sehen, dass die Offiziere Homburg unterstützen, ja ihn verehren, denn er hat die Schlacht gewonnen. (Wie Machiavelli sagt: „Wirklich geachtet wurde er aber erst, als jedermann sah, daß er sein Heer völlig in der Hand hatte.“¹⁷³) Sie zeigen ihre Verwunderung und Empörung, als der Kurfürst befiehlt, den Prinzen festzunehmen (Bei Kleist werden Obrist Kottwitz und der Feldmarschall namentlich erwähnt (V. 751/752/759)). In der Inszenierung herrscht allgemeine Unruhe unter den Offizieren, wenn der Kurfürst den Befehl gibt. Sie sind mit dieser Entscheidung nicht einverstanden. Doch nicht jeder von ihnen befindet sich in der Position, dem Kurfürsten zu widersprechen. Die Offiziere sehen vielleicht nur den aktuellen Erfolg und sind deshalb auch zufrieden. Dagegen blickt der Kurfürst in die Zukunft. Als Herrscher muss er langfristig denken und ein Vernichtungskrieg gegen die Schweden ist auf lange Sicht sinnvoller als nur ein Sieg in einer Schlacht.

Der oben zitierte Satz, die Untreue der Menschen ihrem Herrscher gegenüber betreffend, geht aber bei Machiavelli noch weiter:

¹⁷³ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 72

„Ein kluger Herrscher kann und soll daher sein Wort nicht halten, wenn ihm dies zum Schaden gereicht und die Gründe, aus denen er es gab, hinfällig geworden sind. Wären alle Menschen gut, so wäre dieser Rat nichts wert; da sie aber nicht viel taugen und ihr Wort gegen dich brechen, so brauchst du es ihnen auch nicht zu halten. Auch wird es einem Fürsten nie an guten Gründen fehlen, um seinen Wortbruch zu beschönigen.“¹⁷⁴

Machiavelli rät also, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Er stellt aber den Wert des Herrschers über den der Untertanen, indem er ein solches Vergehen bei ihm entschuldigt und sein Wohl für wichtiger erklärt als das des Volkes. Ein Fürst ist demnach, im Gegensatz zu anderen Menschen, keiner Moral oder Ethik verpflichtet. Sie müssen ‚das große Ganze‘ im Auge behalten, die Zukunft des Staates sichern und somit das Fortdauern der eigenen Herrschaft. Sollten kleinere Verstöße gegen Recht und Gesetze notwendig sein, ist das legitim. Er darf nur nicht so weit gehen, dass er von seinem Volk gehasst wird, dies könnte seine Herrschaft gefährden. Wenn jemand zum Tode verurteilt wird, muss es einen guten Grund geben und es muss rechtmäßig sein. Hier ist jedoch „gerechte Ursache“¹⁷⁵ von Machiavelli sehr ‚schwammig‘ formuliert. Ein Machthaber kann den Ausdruck so deuten, wie er möchte, was eine gewisse Gefahr in sich birgt.

An einer späteren Stelle der Analyse wird sich zeigen, ob der Kurfürst so handelt, wie Machiavelli es in seiner Schrift vorschlägt und wie Andrea Breth dies in ihrer Inszenierung umsetzt.

„Trotzdem zeigt die Erfahrung unserer Tage, daß die Fürsten, die sich aus Treu und Glauben wenig gemacht und die Gemüter der Menschen mit List zu betören verstanden haben, Großes geleistet und schließlich diejenigen, welche redlich handelten, überragt haben.“¹⁷⁶

5.3 Kurfürst und Prinz: 2. Akt, 10. Auftritt

Als nächstes wird hier eine Szene zur näheren Betrachtung ausgewählt, in der beide Figuren, der Kurfürst und der Prinz, gleichzeitig auf der Bühne sind.

Es liegt mit dem 10. Auftritt aus dem 2. Akt auch eine Schlüsselszene des Stückes vor, da hier der Kurfürst den Befehl gibt, den Prinzen zu verhaften und vor ein Kriegsgericht zu stellen. Dies führt dann wiederum zur Verurteilung zum Tode und löst den weiteren Verlauf der Handlung aus.

¹⁷⁴ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 87

¹⁷⁵ Ebda. S. 84

¹⁷⁶ Ebda. S. 86

5.3.1 Der Opfertod des Froben als Gegensatz zur Insubordination des Prinzen

Wenn man die Entscheidung des Kurfürsten in dieser Szene betrachtet (den Prinzen vor einem Kriegsgericht zum Tode verurteilen zu lassen), wirkt sie zwar kalt und emotionslos, aber nachvollziehbar. Der Kurfürst, als Herrscher, muss um Ordnung bemüht sein. Und wenn jeder seine eigenen Entscheidungen treffen würde, würde im Staat Anarchie herrschen. Insbesondere gilt dies in kriegesischen Auseinandersetzungen für die Soldaten, da sonst im Heer Chaos ausbrechen würde.

In Bezug auf den Raum ist der 10. Auftritt des 2. Aktes auch sehr interessant, weil hier der hintere Teil des Bühnenbildes, der einen zerstörten Wald darstellen soll und mit Baumstümpfen ausgestattet ist, auf den vorderen Teil trifft und mit ihm in Verbindung gebracht wird. Dies passiert äußerst selten während der Inszenierung. Der vordere Teil des Bühnenbildes besteht aus leuchtenden weißen Platten, die sich am Boden, an beiden Seiten und an der Decke befinden und sehr steril wirken. Man könnte sagen, dass hier nicht nur der Kurfürst auf den Prinzen trifft, sondern auch räumlich gesehen die zerstörte / zerstörende Welt des Krieges auf die nüchterne Welt der Politik oder auch des Fürstenhofes. Auf der Grenze, aber hauptsächlich im Wald-Teil der Bühne, steht der Sarg des Stallmeisters Froben, der mit seinem Opfertod dem Kurfürsten das Leben rettete. So berichtet es die Legende, die Kleist in seinem Stück aufnahm und die sich auch hier in der Inszenierung zuträgt. An diesem Sarg lässt Andrea Breth den Kurfürsten beten und verzichtet, bühnenbildtechnisch, auf alles Beiwerk. Der Kurfürst zeigt durch seinen Kniefall vor dem Sarg, dass er den Taten des Froben höchsten Respekt zollt. In der Regieanweisung bei Kleist hingegen ist von einer Kirche die Rede¹⁷⁷, diese wird in der Inszenierung völlig ausgeblendet. Der Einbezug einer Kirche in den Bühnenhintergrund würde bedeuten, dass Personen der Kirchengemeinde auftreten und bekannte christliche Trauerrituale gezeigt würden. So eine Kirche würde Hoffnung verbreiten und von der, durch den Krieg zerstörten, Waldlandschaft ablenken. In Andrea Breths Inszenierung steht lediglich der Kurfürst dem Sarg (und dem darin liegenden Helden) gegenüber, wodurch die Wirkung der Szene an Dichte gewinnt und sehr intensiv wird.

Der Sarg, der über zwei Auftritte hinweg im Bühnenbild präsent ist, versinnbildlicht fortwährend die ruhmvolle, selbstlose Heldentat des Stallmeisters Froben. Schon hier baut

¹⁷⁷ Regieanweisung S. 37

sich Spannung auf, denn die Verehrung des Froben als Helden, steht im Kontrast zu der Insubordination des Prinzen, von der der Zuschauer, im Gegensatz zum Kurfürsten, bereits weiß, dass der Prinz von Homburg sie begangen hat. Dem Zuschauer wird sozusagen die Schuld des Prinzen, in der Gestalt des Sarges, während dieser Szene deutlich vor Augen geführt. Auch wenn der Prinz Froben nicht selbst getötet hat, so kann doch vermutet werden, dass der Kurfürst, einen Schuldigen für dessen Tod suchend, das verfrühte Eingreifen des Prinzen in die Schlacht damit in Verbindung setzt. Andrea Breth macht dies in ihrer Inszenierung auf eine bestimmte Art und Weise verständlich. Der Kurfürst kniet betend neben dem Sarg, unmittelbar bevor er verkündet, dass derjenige, der gegen den Befehl gehandelt hat und die Flucht der Schweden verschuldet hat, vor ein Kriegsgericht gestellt und zum Tode verurteilt werden soll (Vs. 715-722). Das Gesprochene wird kausal auf die vorhergehende Handlung bezogen.

Dass der Kurfürst den Prinzen später wegen seiner Insubordination dem Kriegsgericht ausliefert (Vs. 720 ff.), kann mit Machiavellis Aussagen im *Il Principe* auf verschiedene Arten erklärt werden. Unter anderem weist Machiavelli auf die Gefahren hin, wenn ein Herrscher ein fremdes Land erobert hat. Dies ist im Stück nicht der Fall, aber Machiavellis Erklärung ist sehr logisch und allgemeingültig.

„Denn es ist wohl festzustellen, daß die Menschen entweder gütlich behandelt oder vernichtet werden müssen. Wegen geringer Unbill rächen sie sich, wegen großer vermögen sie es nicht; jede Unbill muß also so zugefügt werden, daß man keine Rache zu befürchten hat.“¹⁷⁸

Wenn also der Herrscher seine Untertanen nicht gut behandelt, dann muss dieses Übel in so einer Heftigkeit ausgeführt werden, dass der Benachteiligte sich nicht mehr wehren kann, sich also nicht mehr rächen kann. Auf den Kurfürsten übertragen, bedeutet dies, dass er den Prinzen für seine Insubordination in einer Art und Weise bestrafen muss, die dem Prinzen dann keine Möglichkeit mehr für Rache gibt. Aus diesem Grund erklärt sich vielleicht die drastische Maßnahme mit dem Todesurteil. Denn ein Ausschluss aus der Armee oder Ähnliches könnten Vergeltungsmaßnahmen nach sich ziehen. Mit dem Todesurteil würde der Kurfürst dann auch endgültig den Konkurrenten um die Macht ausschalten. Auch Andrea

¹⁷⁸ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 24

Breth sieht in dem Vorgehen des Kurfürsten eine geschickte Taktik, um einen Konkurrenten auszulöschen.¹⁷⁹

Eine weitere Aussage Machiavellis macht die Entscheidung des Kurfürsten aber noch verständlicher.

„Ein Fürst darf daher die Nachrede der Grausamkeit nicht scheuen, um seine Untertanen in Treue und Einigkeit zu erhalten; denn mit einigen Strafgerichten, die du verhängst, bist du menschlicher, als wenn du durch übertriebene Nachsicht Unordnungen einreißen läßt, die zu Mord und Raub führen. Diese treffen ein ganzes Gemeinwesen, wogegen Strafgerichte, die der Fürst verhängt, nur dem einzelnen schaden.“¹⁸⁰

Er versucht nur größeren Schaden für sein Volk zu verhindern, indem er den Prinzen vor ein Strafgericht stellt und ihn als einzigen bestraft. Laut Machiavelli führt zu viel Rücksicht und Duldsamkeit zu Anarchie, weil dann jeder glaubt, so handeln zu dürfen, wie es ihm gefällt. Bestrafungen erhalten folglich die Ordnung. Der Kurfürst hat somit eigentlich sehr klug und gerecht gehandelt, hatte aber nicht vorausgesehen, dass der Prinz und die Offiziere seine Entscheidung nicht verstehen und dagegen rebellieren. Bzw. hat er es vorausgesehen, es aber in Kauf genommen. Genau wie Machiavelli sagt, schließlich hat der Fürst das Gesetz auf seiner Seite und ist im Recht.

„Kurz, auf seiten der Verschwörer ist nichts als Furcht, Eifersucht und Angst vor Strafe, die ihren Mut lähmen; auf seiten des Fürsten aber ist die Majestät seines Standes, sind die Gesetze, der Beistand der Freunde und der Staat, die ihn schützen, so daß, wenn zu alledem noch die Liebe des Volkes hinzukommt, kein Mensch so verwegen sein kann, sich zu verschwören.“¹⁸¹

5.3.2 Händeschütteln als Machtspiel

Andrea Breth inszeniert den Auftritt des Prinzen als großen Aufmarsch mit Fahnen und viel Gefolge (Trommeln sind zu hören, aber nicht auf der Bühne zu sehen). Kleist beschreibt dies ähnlich in seiner Regieanweisung. Die Handlung auf der Bühne wirkt kraftvoll und steht im starken Kontrast zu der vorherigen ruhigen, konzentrierten Szene am Sarg. Der pompöse Auftritt des Prinzen mit Fahnen, Trommeln und Musik unterstreicht die Selbstüberschätzung des Prinzen, der zu diesem Zeitpunkt noch immer der Meinung ist, dass das verfrühte Eingreifen in die Schlacht kein Fehler war. Diese Darstellung wird durch eine Aussage

¹⁷⁹ Vgl. Lothar Lohs: Schachpartie um das Leben. Andrea Breth. In: Bühne. Nr. 7-8, 2012. S. 41

¹⁸⁰ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 82/83

¹⁸¹ Ebda. S. 91

Andrea Breths unterstützt: „Der junge Prinz hält sich für auserkoren und wird größensinnig [...]“¹⁸². In einigen Rezensionen wird angemerkt, dass nicht verständlich ist, warum die Offiziere so bereitwillig einem wahnsinnigen Prinzen folgen. „[...] Warum diesem großen, staunenden ins Narrenkastl starrenden Kind Offiziere in blinder Treue in die Schlacht folgen [...] [d]as bleibt völlig unklar.“¹⁸³ Für den Kurfürsten ist es aber eigentlich nur ein Grund noch misstrauischer zu werden und den Prinzen als Konkurrenten ernst zu nehmen. Der Kurfürst kann diesen Aufmarsch des Prinzen nur als Bedrohung empfinden. Ließe er den Prinzen weiter gewähren, würde von diesem Moment an in Frage gestellt werden, auf welcher Seite die anderen Offiziere stehen, wer mehr Unterstützung erhält, und so könnte auch das Mächteverhältnis gekippt werden. Als der Prinz dann jedoch dem Kurfürsten die Fahnen zu Füßen legt, als wolle er ihm zeigen, dass er die Schlacht in seinem Namen gewonnen hat und kein Lob für seine Taten verlangt, wirkt dies zunächst unterwürfig. Dies kann natürlich auch als ein geschickter Zug des Prinzen interpretiert werden, der möglicherweise doch ahnt, dass der Kurfürst sein Handeln missbilligt. Auf der anderen Seite können Aufmarsch, Präsentation und Übergabe der Kriegsbeute auch als übliches Ritual nach einer Schlacht von einem Untergebenen an seinen Fürsten gewertet werden. Während sich die anderen Offiziere beeindruckt zeigen, versucht der Kurfürst ohne Umschweife zu ergründen, ob der Prinz derjenige war, der die Reiterei angeführt und gegen seinen Befehl gehandelt hat. An dieser Stelle fügt Andrea Breth einen kleinen Bewegungsablauf ein, der oberflächlich gesehen nicht viel aussagt, aber auf einer anderen Bedeutungsebene alle Facetten des Konflikts zwischen Kurfürst und Prinz schonungslos widerspiegelt. Sie lässt die beiden Figuren einander die Hand geben (dies steht nicht in Kleists Text) und verweist in einem Mikrokosmos der Gesten und Mimik auf das große Ganze (48:27 min). Der Prinz zeigt dem Kurfürsten seine verletzte Hand, als dieser ihn nach einer Verwundung fragt. (Dies resultiert aus dem schon erörterten Lügen des Grafen Truchß.) Offensichtlich ist, dass der Prinz sich auf diese Weise dem Kurfürsten ausliefert, er beweist dadurch viel Vertrauen, wenn er dem Kurfürsten bereitwillig seine verletzte Hand hinhält. Er setzt voraus, dass der Kurfürst ihm keinen Schaden zufügen will. Auch, dass der Kurfürst Besorgnis vortäuscht, als er nach dem Befinden des Prinzen fragt, scheint er nicht zu durchschauen. Zunächst wirkt das Händeschütteln auch freundlich,

¹⁸² Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. Wiener Zeitung Online 10.09.2012

¹⁸³ Tartarotti, Guido: ‚Prinz von Homburg‘: Simonischeks Karotte. Kurier. 30.07.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 14.10.2012.

doch Andrea Breth bricht sofort mit dieser Erwartungshaltung, indem sie es so inszeniert, dass der Kurfürst die verletzte Hand des Prinzen fest drückt und ihm damit bewusst Schmerzen zufügt. Dies ist für den Zuschauer durch den kaum versteckten Schmerz auf dem Gesicht des Prinzen zu erkennen. Mit diesem Händedruck versucht der Kurfürst offensichtlich nach dem Auftritt des Prinzen mit den Fahnen deutlich zu machen, wer die Macht inne hat und wer der Stärkere von ihnen beiden ist. Außerdem fragt er ihn auch in diesem Moment, ob er die Reiterei angeführt hat, also einen Befehl missachtet und sich schuldig gemacht hat. Mit dem zu festen Händedruck bedeutet der Kurfürst dem Prinzen auch, dass er es nicht wagen soll, ihn deshalb anzulügen, um seine Schuld zu vertuschen. Doch der Prinz denkt, aufgrund seiner immensen Selbstüberschätzung, gar nicht daran.

Dass zwei Männer, die sich die Hände schütteln, einander „messen“¹⁸⁴, beschreibt auch Elias Canetti in seinem Buch *Masse und Macht*. Noch heute ist allgemein bekannt, dass durch einen kräftigen Händedruck Selbstbewusstsein und Stärke ausgedrückt werden.

Noch besser als der Kurfürst in dieser Szene kann man seine Macht gar nicht demonstrieren. Er bleibt im Verlauf der Szene stoisch ruhig. Er lässt den Prinzen zuerst unbehelligt auftreten und seinen Aufmarsch inszenieren. Dann gibt er vor, um die Gesundheit des Prinzen besorgt zu sein und lässt sich seine Verletzung zeigen. Während der Prinz noch im Freudentaumel über die gewonnene Schlacht schwebt und so stolz ist, dass er gar nicht anders kann, als zu bestätigen, dass er die Schlacht für sie alle gewonnen hat, fragt der Kurfürst ihn eben danach. Nachdem der Prinz damit nun sein eigenes Todesurteil unterschrieben hat, befiehlt der Kurfürst ihn festzunehmen. Er lässt den Prinzen regelgerecht ‚auflaufen‘, indem er den Prinzen zunächst seine Überheblichkeit zur Schau stellen lässt, um ihn dann, in aller Öffentlichkeit, zu demütigen. Dieser, vom Kurfürst herbeigeführte Absturz, wird im Folgenden erläutert. (Mit der Überheblichkeit des Prinzen lässt sich auch der Eindruck der Unterwürfigkeit erklären, diese fällt leicht, wenn man sich selbst für zu wichtig nimmt. Ist also vom Prinzen nur gespielt.)

5.3.3 Hass als Handlungsmotiv bei Golz

Es bestätigt sich dann, dass der Prinz die Reiterei angeführt hat (Vs. 747/748), und sofort befiehlt der Kurfürst, ihm den Degen abzunehmen und ihn zu verhaften (V. 750). Während

¹⁸⁴ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1980. S. 435

die anderen Offiziere bestürzt und entrüstet sind (Vs. 751/752/763), erfährt man nicht, wie der Prinz unmittelbar auf die Festnahme reagiert. Kleist hat keinen Text für den Prinzen vorgesehen und es existieren auch keine Regieanweisungen dazu. Auch Andrea Breth lässt den Prinzen keine große Überraschung oder Entsetzen spielen. Als Zuschauer kann man fast vermuten, er befände sich erneut in einem schlafwandel-ähnlichen Zustand und bekäme nichts von seiner Umwelt mit. In den folgenden Versen bis zum Ende des Auftritts stehen zunächst der Kurfürst und dann erst der Prinz im Fokus. Es scheint nicht möglich zu sein, dass sie ihren Konflikt weiterhin über Worte austragen bzw. sich genügend Raum dafür nehmen können.

Der Prinz scheint nach wie vor keinen Fehler in seinem Verhalten zu finden, sonst würde er nicht selbstbewusst verkünden, dass er die Reiterei angeführt hat (Vs. 748/749) und damit sein eigenes Todesurteil unterschreiben. Der Kurfürst sieht keinen Anlass, sich noch weiter mit der Angelegenheit zu befassen, da der Prinz noch nicht einmal versteht, was er falsch gemacht hat. Dementsprechend verteidigt der Kurfürst seine Entscheidung auch nicht, sondern er geht völlig gelassen zur Tagesordnung über. Nachdem er die Inschrift auf den, von dem Prinzen mitgebrachten Fahnen, betrachtet hat, gibt er Befehle zur Organisation der Siegesfeier und liest Depeschen. Die Fahneninschrift („Per aspera ad astra“ (V. 757) d.h. „Durch Rauhes zu den Sternen“¹⁸⁵) unterstreicht noch einmal die Warnung des Kurfürsten an den Prinzen in der ersten Szene, dass man Ruhm, Erfolg und Siege nicht im Traum erringt (Vs. 74-77). Dies kann man als Spott auslegen oder auch Verteidigung seiner Entscheidung. Für den Spott spricht die Tatsache, dass sich der Prinz an die Warnung des Kurfürsten nicht erinnern kann, da er sich in einem schlafwandel-ähnlichen Zustand befand. Auch dafür spricht, dass er ihn schon einmal gewarnt hat und jetzt, nachdem er ihn bereits außerordentlich erniedrigt und bloßgestellt hat, ihn daran erinnert. Zum Lesen der Depeschen zieht sich der Kurfürst in den hinteren Teil der Bühne zurück und überlässt dem Prinzen damit Raum zu handeln und auf die Anschuldigungen zu reagieren. Wäre der Prinz vielleicht weiterhin stumm und regungslos geblieben, wenn der Kurfürst nicht Platz gemacht hätte? Diese Vermutung liegt nahe.

Nun tritt einer der Offiziere, Rittmeister von der Golz, auf den Prinzen zu. Er ist derjenige, gegen den der Prinz Gewalt ausübte, als dieser den Prinzen davon abhalten wollte, in die Schlacht einzugreifen. Es verwundert also nicht, dass Golz der einzige der Offiziere ist, der auf den Befehl des Kurfürsten reagiert, denn mit der vorherigen Gewaltanwendung hat der

¹⁸⁵ Vgl. Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. Anmerkung 58

Prinz sich einen Gegner geschaffen. Golz fordert vom Prinzen die Herausgabe des Degens, dem kommt der Prinz nicht nach. Bevor es zu Handgreiflichkeiten kommen kann, unterbricht Hohenzollern die angespannte Situation mit beschwichtigenden Worten, die an Golz gerichtet sind („Ruhig, Freund!“ (V. 764)).

Das Motiv von Golz gegen den Prinzen aktiv zu werden, ist sein Hass. Auch Machiavelli befasst sich mit der Bedeutung von Furcht und Hass in Zusammenhang mit Herrschaft.

Machiavellis Kernfrage ist, ob es besser ist, vom Volk geliebt oder gefürchtet zu sein. Er kommt zu der Erkenntnis, dass es wünschenswert wäre, beide Eigenschaften zu vereinen. Da dies aber nicht möglich ist, ist gefürchtet zu werden der sicherste Weg, um ein Volk angemessen zu regieren. Um jedoch seine Machtposition nicht in Gefahr zu bringen, ist es wichtig zu verhindern, dass die Furcht nicht in Hass umschlägt. Der Prinz hat durch die Gewaltanwendung gegenüber Golz ihn nicht dazu gebracht, ihn zu fürchten, sondern zu hassen. Deshalb wendet sich dieser gegen Homburg.

„Keineswegs darf er zu leichtgläubig oder zu mitleidig sein, aber auch nicht zu ängstlich, sondern mit Klugheit und Menschlichkeit maßvoll verfahren, damit ihn weder zu großes Vertrauen unvorsichtig noch zu großes Mißtrauen unerträglich mache. Hieraus entsteht eine Streitfrage, ob es besser sei, geliebt oder gefürchtet zu werden? Die Antwort lautet, man soll nach beidem trachten; da aber beides schwer zu vereinen ist, so ist es weit sicherer, gefürchtet als geliebt zu werden, sobald nur eins von beiden möglich ist. [...] Furcht vor Strafe aber läßt niemals nach. Nichtsdestoweniger muß der Fürst sich derart gefürchtet machen, daß er, wenn er auch keine Liebe erwirbt, doch auch nicht verhaßt wird; denn gefürchtet und nicht gehaßt zu werden, ist wohl vereinbar. [...] Vor allem aber vergreife er sich nicht an der Habe seiner Untertanen [...].“¹⁸⁶

5.3.4 Bedeutung der Figur des Brutus

Der Prinz findet gegen Ende des Auftritts endlich seine Sprache wieder: In einer längeren Rede verleiht er seiner Empörung Ausdruck. Da er das Handeln des Kurfürsten auch mit der Antike (hier als veraltet verstanden) vergleicht und sich selbst mit deutschen Tugenden in Verbindung bringt, wird der Generationenkonflikt, der zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen schwelt, verdeutlicht. Der Monolog des Prinzen kann auf noch weitere Arten gedeutet werden, wie Wolf Kittler in seinem Text – *Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ kämpft* – erläutert. Der Prinz sagt

¹⁸⁶ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 82-84

zunächst: „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen [...]“ (V. 777). Wie Kittler darlegt, können damit verschiedene Personen gemeint sein. Einmal Lucius Junius Brutus, der die römische Republik errichtete¹⁸⁷ und dessen erster Konsul er war¹⁸⁸, und Marcus Brutus, der, der Legende nach, Gaius Julius Cäsar ermordete¹⁸⁹. Aus diesen beiden Personen ergeben sich auch unterschiedliche Interpretationen für die Rede des Prinzen. Während Lucius Junius Brutus seine eigenen Söhne hinrichten ließ, weil diese sich mit dem Tyrannen Tarquinius verschworen hatten, um ihm wieder zu Macht zu verhelfen, ermordete Marcus Brutus seinen Förderer Cäsar.¹⁹⁰ (Kittler lehnt seine Untersuchungen an das Schauspiel *The Tragedy of Julius Caesar* von William Shakespeare an. Authentische Historizität wird weder in Kittlers Text noch an dieser Stelle der Arbeit vorausgesetzt.) Was diese beiden Taten politisch bedeuten und was damit über den Kurfürsten und den Prinzen ausgesagt wird, soll hier erklärt werden. Ein erster Hinweis, welchen Brutus Kleist gemeint haben könnte, findet sich im weiteren Text des Monologs: „[...] Und sieht, mit Kreid auf Leinwand verzeichnet, / Sich schon auf dem kurulschen Stuhle sitzen [...]“ (Vs. 778/779) Da nur Lucius Junius Brutus Konsul gewesen ist und nicht Marcus Brutus, könnte der Prinz ersteren meinen.¹⁹¹ Kittler gibt aber zu bedenken, dass sich der Prinz, auf der anderen Seite, schon vorher im Stück mit Julius Cäsar, dem Konkurrenten von Marcus Brutus verglichen hat.¹⁹² („O Cäsar Divus!“ (V. 713) In der Anmerkung der hier verwendeten Ausgabe von *Prinz Friedrich von Homburg* ist erläutert, dass damit ein Komet gemeint ist, der nach dem Tod Julius Cäsars, als Zeichen seiner Apotheose angesehen wurde.¹⁹³) Also könnte es auch möglich sein, dass der Prinz den Kurfürsten mit Marcus Brutus gleichsetzt. Ein weiterer Blick in den Text sollte aber noch mehr Aufschluss geben. „Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn, / Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundere.“ (Vs. 782/783). Da der Prinz von Homburg die Worte „Sohn“ und „Henker“ verwendet, ist eigentlich offensichtlich, dass er damit auf die hingerichteten Söhne des Konsuls Lucius Junius Brutus anspielt. (Darauf geht Kittler nicht ein.) In diesem Monolog finden sich also wieder die für Kleist typischen Zweideutig- bzw. Mehrdeutigkeiten. Kittler kommt zu dem Schluss:

¹⁸⁷ Vgl. Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists „Prinz von Homburg“ kämpft. In: Gerhard Neumann, Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 62

¹⁸⁸ Vgl. Ebda. S. 61

¹⁸⁹ Vgl. Ebda.

¹⁹⁰ Vgl. Ebda. S. 62

¹⁹¹ Vgl. Ebda.

¹⁹² Vgl. Ebda.

¹⁹³ Vgl. Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. Anmerkung 53

„Der Zuschauer oder Leser hat also die Wahl, in welcher Rolle er den Helden sehen will: in der des Sohnes, der der Republik geopfert wird, in der des letzten römischen Königs Tarquinius oder in der des ermordeten Tyrannen Cäsar. In jedem dieser Fälle aber ist der Vergleich des Prinzen ein Skandal, denn schließlich ist der Mann, den er einen Brutus nennt, der Ahnherr der preußischen Monarchen. Der richtende König als Revoluzzer und der verhaftete Untertan als Tyrann, das ist mehr als eine ungeheure Frechheit, es ist, wenn alle zustimmen würden, die verkehrte und, wenn es nur der Wahn eines exaltierten Einzelnen ist, die verrückte Welt.“¹⁹⁴

Nochmals zur Erklärung: 1. Man kann den Kurfürsten mit dem Konsul Lucius Junius Brutus gleichsetzen, der als Republikaner über die Einhaltung der Gesetze wacht und seine Söhne (bzw. den Prinzen) aufgrund einer Verschwörung hinrichten lässt. In diesem Falle wäre der Prinz der Tyrann. 2. Der Prinz verkörpert den Gewaltherrscher Tarquinius, der nach der Macht des Kurfürsten, in der Gestalt des Lucius Junius Brutus, strebt. Und sich mit den Söhnen des Brutus bzw. den Offizieren verschwört. 3. Der Prinz stellt Gaius Julius Cäsar dar und der Kurfürst ist in der Rolle des Tyrannen und Mörder Marcus Brutus.¹⁹⁵

Aus diesen Gründen stellen die Worte des Prinzen, in jeder Interpretationsmöglichkeit, eine Briskierung und Provokation dar. Gleichgültig, ob er den Kurfürsten als Tyrannen und Mörder oder als Republikaner bezeichnet, beides ist unangemessen.

Dies ist auch eine weitere Erklärung dafür, dass das Schauspiel von Kleist zunächst nicht gespielt wurde. Es war nicht nur die unrühmliche Todesangst eines preußischen Generals, sondern auch die mit dem Vergleich des Kurfürsten mit Lucius Junius Brutus implizierte Staatstheorie, die als anstößig empfunden wurde.¹⁹⁶

Kleist versuchte vermutlich nur einen Vergleich zu ziehen zwischen dem Kurfürsten und einem Mann, dem das Gesetz wichtiger war als verwandtschaftliche Beziehungen.¹⁹⁷ Durch diese Anschuldigungen des Prinzen erklärt sich auch das folgende Verhalten des Kurfürsten, welches Andrea Breth durch eine besondere Regieidee betont.

¹⁹⁴ Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. S. 63

¹⁹⁵ Vgl. Ebda. S. 63/64

¹⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 64

¹⁹⁷ Vgl. Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. Anmerkung 59

5.3.5 Symbolische Bedeutung des Handschuhs

Während die anderen Offiziere den Prinzen in seiner Rede nicht unterbrechen können oder wollen, obwohl er direkt zu ihnen spricht, hält sich der Kurfürst zunächst weiter im Hintergrund. Bei Kleist gibt der Prinz nach dem Monolog freiwillig den Degen ab und der Kurfürst erteilt den Befehl, den Prinzen vor ein Kriegsgericht zu führen. In der Inszenierung von Andrea Breth hingegen baut sich der Kurfürst, gegen Ende des Monologs, in voller Größe vor dem Prinzen auf und schlägt ihn mit seinem Handschuh jeweils einmal auf jede Wange (51:32 min). Unbeeindruckt weicht Homburg keinen Schritt zurück. Durch den Einbau der ‚Handschuh-Szene‘ erreicht Andrea Breth eine weitere Zuspitzung des Konfliktes. Der Prinz hat noch seinen Degen, ein Kampf mit Waffen, auf Leben und Tod, ist nicht undenkbar. Doch ein weiteres Aufbegehren wagt der Prinz anscheinend nicht. (Die Vorstellungen variieren an dieser Stelle. In einer anderen Vorstellung war zu beobachten, wie der Prinz verletzt auf den Schlag ins Gesicht reagiert. Er reißt überrascht und entsetzt den Mund auf und scheint den Tränen nahe zu sein. Er legt dann eine Hand auf die Schulter des Kurfürsten, senkt den Kopf und blickt Richtung Boden, als ob er in diesem Moment um Vergebung bitten möchte. Dies würde einen etwas einsichtigeren Prinzen zeigen. Es macht aber auch deutlich, dass die Schauspieler selbst diese Szene unterschiedlich und in jeder Vorstellung anders interpretieren können.)

Der Kurfürst erteilt den Befehl, den Prinzen festzunehmen und ihn vor das Kriegsgericht zu stellen. Der Prinz gibt den Degen ab und wird abgeführt. Unterschiedliche Interpretationen für den Schlag mit dem Handschuh sind möglich. Die Handlung zeugt von Wut und Enttäuschung, aber kaum von brutaler Gewalt. Es ist eher eine Ohrfeige, die ein Vater seinem Sohn geben würde, um diese eben genannten Gefühle auszudrücken. Und enttäuscht ist der Kurfürst auf jeden Fall, denn der Prinz hat ihn hintergangen und seinen Befehl missachtet. Selbst wenn der Kurfürst den Prinzen vielleicht auch nur zum Schweigen bringen wollte (nach den Anschuldigungen), steckt ebenso eine gewisse Hilflosigkeit in dieser Vorgehensweise. Der Kurfürst handelt impulsiv, die Ohrfeige ist ein Anzeichen von Ohnmacht, da er keinen anderen Weg findet, seine Empfindungen (Enttäuschung) auszudrücken. Er weiß sich nicht anders zu helfen, um den Prinzen wieder zur Besinnung zu bringen und damit dieser seine Verfehlung einsieht. Der Handschuh von Natalie (1. Akt, 1. Auftritt) stellt für den Prinzen einen perspektivischen Fluchtpunkt dar, er ist für ihn ein Symbol für Hoffnung auf Ruhm, Erfolg und Liebe. Und nun wird er mit einem Handschuh geohrfeigt, von einer Person, die seine Wünsche vernichtet, durch die Festnahme und das

Kriegsgericht. Diese Regieidee von Andrea Breth kann aber auch noch auf eine andere Art und Weise gedeutet werden: Der Gegenstand Handschuh versinnbildlicht Ruhm, Ehre und Natalies Liebe für den Prinzen, eben der Handschuh, den er Natalie im 1. Auftritt des 1. Aktes entreißen konnte. Und ebenso muss es auch ein Handschuh sein, der den Prinzen schlagartig aus seinem Traum in die Realität holt. Der Handschuh von Natalie, dessen Funktion ins Schauspiel von Kleist inskribiert wurde und im 1., 4. und 5. Auftritt des 1. Aktes im Mittelpunkt steht, wird von Andrea Breth in ihrer Inszenierung zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich 2. Akt, 10. Auftritt, wieder aufgegriffen und etwas umfunktioniert. Noch immer hat der Handschuh, im übertragenden Sinne, Macht über den Prinzen. Dass er diesen Handschuh, nach dem Ende seines schlafwandlerischen Zustands, noch in den Händen hielt, stellte für ihn einen Beweis der Wirklichkeit seines

Traumes dar. Er glaubt nun, dass alles so passieren wird, wie er es gesehen hat: Natalie geht mit einem Lorbeerkranz und der Kette des Kurfürsten auf ihn zu. Auch, dass er deswegen dem Verlesen des Schlachtplans nicht folgen kann und Natalie den Prinz völlig ‚in ihren Bann‘ zieht, wenn sie ihm durch Gesten zu verstehen gibt, dass der Handschuh ihr gehört, zeigt, welche Anziehungskraft der Handschuh auf den Prinzen ausübt. Und mit eben dieser Kraft versucht der Kurfürst den Prinzen aus seinen Traumvorstellungen zu holen.

5.4 Der Kurfürst in der Rolle von ‚Fuchs und Löwe‘: 5. Akt, 1. und 2. Auftritt

Zentral für das Konzept der Inszenierung von Andrea Breth ist das Element des Wartens. Dies ist fast in jeder Szene zu spüren. Das Fundament dazu befindet sich natürlich schon in den von Kleist geschriebenen Worten selbst. In den Regieanweisungen zum *Prinz Friedrich von Homburg* lässt sich erfassen, wann eine Figur auf etwas wartet. Andrea Breth treibt dies in einer Szene der Inszenierung bis zum Exzess.

5.4.1 Herleitung der Metapher ‚Fuchs und Löwe‘ von Machiavelli

Machiavelli erwähnt mehrmals in den Kapiteln XVIII und XIX, wie wichtig es für einen Fürsten bzw. einen Herrscher ist, in der Lage zu sein, sowohl den Fuchs als auch den Löwen spielen zu können.¹⁹⁸ Mit diesem Vergleich soll ausgedrückt werden, welche Eigenschaften nötig sind, um die Schwierigkeiten des Regierens zu meistern. Dies stellt eine zentrale

¹⁹⁸ Vgl. Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 96

Aussage im *Il Principe* dar, zu der Machiavelli nach einer längeren Argumentation gelangt. Nachdem er in einem Kapitel erklärt, dass es als Herrscher besser ist, gefürchtet als geliebt zu werden¹⁹⁹, jedoch Hass dringend vermieden werden sollte²⁰⁰, beantwortet er dann die Frage, wie ehrlich ein Fürst sein muss bzw. „inwiefern die Fürsten ihr Wort halten sollen“²⁰¹.

Machiavelli erläutert, dass es selbstverständlich wünschenswert wäre, treue, ehrliche, zuverlässige und rechtschaffende Fürsten zu haben. Jedoch würde man mit Gerissenheit, List und Täuschung viel mehr erreichen, dies habe die Geschichte gezeigt. Im Folgenden wird dann auch deutlich, was der Autor genau damit meint. Er legt den Unterschied zwischen Mensch und Tier dar: Menschen richten sich nach Gesetzen, Tiere ermitteln ihre Rangordnung durch Gewalt und lösen auf diesem Weg auch Konflikte. Wenn für den Menschen die Gesetze nicht mehr ausreichen, um seine Probleme zu lösen, muss er auf die Maßnahmen der Tiere zurückgreifen.²⁰² Dies gilt in Machiavellis Argumentation für Herrscher, die dann in der Lage sein müssen, „die Bestie zu spielen“²⁰³, wie er es bezeichnet. Demnach muss ein Fürst bei Machiavelli im Stande sein, Gewalt anzuwenden, zu manipulieren, zu hintergehen und skrupellos zu sein, um seinen Willen durchzusetzen. Der Autor geht noch weiter auf den Begriff der Bestie ein, denn er will darunter nicht ein beliebiges Raubtier verstanden wissen. Stattdessen stellt er zwei besondere Tiere vor, die durch den Menschen vor geraumer Zeit Adjektive zugeschrieben bekommen haben, die ihre Position im Tierreich und ihre Art zu jagen beschreiben: Fuchs und Löwe. So ist dem Menschen der Fuchs durch die Attribute listig, schlau und verschlagen bekannt, während der mächtige und starke Löwe auch als ‚König der Tiere‘ angesehen wird. Für Machiavelli reicht es nicht, wenn man als Herrscher Gesetze befolgt, man muss „in der Verstellung und Falschheit ein Meister [sein]“²⁰⁴ und darüber hinaus ist es auch nicht genug, nur die Natur des Fuchses oder des Löwen anzunehmen, ein erfolgreicher Fürst muss beide Eigenschaften in sich vereinen. Als listiger Fuchs kann er sich geschickt aus einer Hinterlist befreien und als Löwe seine Gegner einschüchtern. Nur den Fuchs zu spielen, wäre für den Machthaber nicht ausreichend, eine wesentliche Eigenschaft würde ihm fehlen, um sein Ziel zu erreichen. Ebenso wäre er nur als Löwe nicht klug genug.²⁰⁵ Dieses Vorgehen erfordert eine gewisse

¹⁹⁹ Vgl. Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 83

²⁰⁰ Vgl. Ebda. S. 86

²⁰¹ Ebda.

²⁰² Vgl. Ebda.

²⁰³ Ebda.

²⁰⁴ Ebda. S. 87

²⁰⁵ Vgl. Ebda.

Wandelbarkeit und große Verstellungskunst. Deshalb verdeutlicht Machiavelli, dass ein Regent schon von Natur aus sein Wort nicht halten kann. Ein kluger Fürst müsste sogar sein Wort brechen, wenn das Halten eines Versprechens einen Nachteil für ihn oder für sein Volk bedeuten würde.²⁰⁶

5.4.2 Verknüpfung der Inszenierung mit der Metapher

Machiavelli führt eine Metapher an, um die erforderlichen Eigenschaften eines klugen Fürsten zu beschreiben. Doch was es genau heißt, den Fuchs oder den Löwen zu spielen, lässt der Autor offen. Wahrscheinlich kommt es auf die jeweilige Situation an. Ähnlich ist es auch bei einer seiner anderen aufgestellten Regeln, die besagt, dass sich ein Herrscher bei seinem Volk nicht verhasst machen darf. Machiavelli führt genaugenommen nur zwei Dinge an, die zu Verachtung führen können: wenn Machthaber die Besitztümer ihrer Untertanen für sich selbst vereinnahmen oder wenn sie die Ehefrauen der Männer im Volk angreifen. So wird gezeigt, dass es auch hier auf die Situation ankommt und dass Hass auch aus anderen Gründen entstehen kann. Machiavelli hält seine Argumente so allgemein wie möglich, denn er „sucht nach geltenden Regeln, die nicht an Ort und Zeit gebunden sind“²⁰⁷, wie treffend im Nachwort des *Fürsten* angemerkt wird. Dies stimmt wiederum mit Andrea Breths Haltung überein, bei der Arbeit an der Inszenierung interessierte sie nämlich nicht der geschichtliche Hintergrund des Stückes. Für sie steht weder die Vereinnahmung des *Prinz Friedrich von Homburg* als ‚Vaterländisches Stück‘ durch die Nationalsozialisten noch die Interpretation, dass Kleist sein Schauspiel als „Aufruf zum Widerstand gegen Napoleon“²⁰⁸ gedacht hatte, im Mittelpunkt. Breths Version des Schauspiels bezieht sich also nicht auf Kleists Zeit oder die Zeit der historischen Schlacht von Fehrbellin im 17. Jahrhundert und auch nicht explizit auf die heutige Zeit. Denn „Tagespolitik auf der Bühne“²⁰⁹ liegt auch nicht in ihrem Interesse. So wie sich Machiavelli bemüht hat, zeitlose, allgemeingültige politische Theorien aufzustellen, kann man auch die Inszenierung von Andrea Breth als zeitlos bezeichnen.

Die Regisseurin hätte die Handlung auch in ein anderes Milieu verlegen können, in ein Büro zum Beispiel, oder mit aktuellen politischen Ereignissen verbinden können. Das geschieht

²⁰⁶ Vgl. Machiavelli, Niccolò [1513]: *Der Fürst*. S. 87

²⁰⁷ Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò: *Der Fürst*. S. 158

²⁰⁸ Lohs, Lothar: Schachpartie um das Leben. Andrea Breth. In: *Bühne* Nr. 7-8, 2012. S. 41

²⁰⁹ Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. *Wiener Zeitung* Online 10.09.2012

jedoch nicht. Nach Andrea Breths Meinung wird keine Aktualität und Nähe geschaffen, wenn der Kurfürst der Chef eines internationalen Konzerns wäre und der Prinz ein übereifriger Mitarbeiter, der die Position seines Vorgesetzten einnehmen will. Andrea Breth konzentriert sich auf das Wesentliche und das, was sie zeigen will, versteht man in jedem Zeitalter.

Aus diesem Grund ist es sehr aufschlussreich, das durch Andrea Breth dargestellte Verhältnis des Prinzen von Homburg zum Kurfürsten anhand der obengenannten Metapher Machiavellis zu analysieren. Da es einige ambivalente Stellen in Kleists Stück gibt, die nicht eindeutig zu interpretieren sind und erst durch Entscheidungen eines Regisseurs deutlich werden, demzufolge von Inszenierung zu Inszenierung variieren, kann eine Verknüpfung mit Machiavelli Aufschluss geben. Wie schon erwähnt: Zwei Kapitel aus dem *Fürsten* befinden sich im Programmheft, was belegt, dass sich Andrea Breth und der Dramaturg Wolfgang Wiens zur Vorbereitung der Inszenierung mit diesem Thema beschäftigt haben.

Da Machiavelli nicht eindeutig erklärt, was es beinhaltet, den Fuchs oder den Löwen zu spielen, und Kleists Text an vielen Stellen mehrdeutig ist, bleiben Andrea Breth viele Interpretationsmöglichkeiten und ein großer (Schau-) Spielraum. Unerklärliche Textpassagen sind in Kleists Werk offenkundig keine Seltenheit. Pausen, Unterbrechungen, überlappende Sätze, fehlende oder nicht eindeutige Regieanweisungen etc. können beim Leser Verwirrung stiften.

Das Augenmerk ist also besonders auf offensichtliche Entscheidungen der Regie zu lenken. So lässt sich vor der Analyse fragen: In welchen Szenen lässt Andrea Breth den Kurfürsten und den Prinzen Fuchs oder Löwe spielen? Welche Ziele verfolgen die Figuren damit? Wie wird das Verstellen und Vorspielen dargestellt? Wird ein Unterschied deutlich, wenn sie sich nicht dieser Maskerade bedienen? Werden die anderen Figuren getäuscht bzw. gelingt das Vorhaben? Auf jeden Fall wird so ergründet, worin die Machtkonzeption Andrea Breths für diese Inszenierung liegt. Denn sich zu verstellen und andere zu manipulieren, sind Taktiken im Kampf um die Machtgewinnung und -erhaltung.

5.4.3 Vorgeschichte zum 5. Akt

Die Handlungen des Kurfürsten im gesamten fünften Akt sind ein wahres Meisterstück der Verstellung, so raffiniert agiert er, um das Spiel um die Macht für sich zu entscheiden. Kurz vorher hat sich der Prinz von Homburg entschieden, sich dem Willen des Kurfürsten zu beugen, er will sich nicht länger gegen das Todesurteil wehren. Der Brief des Kurfürsten, in

dem er den Prinzen selbst zur Entscheidung aufruft, hat ihn bekehrt und aufgerüttelt. Von diesem Wandel weiß aber nur Prinzessin Natalie. Sie ist beeindruckt von der plötzlichen Courage des Prinzen („Nimm diesen Kuss! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln / Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt ich mich, / Und jauchzt und weint und spräche: du gefällst mir!“ (Vs. 1386-1388)), will aber weiterhin alles versuchen, um ihm das Leben zu retten („– Inzwischen, wenn du deinem Herzen folgst, / Ists mir erlaubt, dem meinigen zu folgen“ (Vs. 1389/1390)). Auch sie begeht eine Art von Insubordination, indem sie einen Auftrag im Namen des Kurfürsten erteilt, ohne dass dieser etwas davon weiß. Mit der gefälschten Order wird Oberst Kottwitz und seinem Regiment der Befehl gegeben, von Arnstein nach Fehrbellin zu kommen. Natalie hofft, dass Kottwitz und die anderen Offiziere das Bittgesuch zur Freilassung des Prinzen unterstützen, so dass sich der Kurfürst von der Masse überzeugen lässt.

Hier ist auch zu erkennen, wie geschickt Natalie handelt, so wie es Machiavelli von einem klugen Fürsten verlangen würde. Seitdem der Kurfürst sie gegen ihren Willen geküsst hat, vertraut sie ihm nicht mehr. Die Gründe und Auswirkungen dieses Kusses werden später noch genauer erläutert.

Aber auch, dass der Kurfürst dem Regiment von Kottwitz befohlen hat, in Arnstein zu verweilen, ist ein interessanter Aspekt („Arnstein hatte ich zum Sitz dir angewiesen.“ (V. 1489)). Dem Kurfürsten ist vermutlich bewusst, dass Oberst Kottwitz und der Prinz sich nahe stehen und dass er das Todesurteil nicht gutheißt. Als dem Prinzen der Degen abgenommen werden soll (2 Akt, 10. Auftritt), ist Kottwitz entsetzt und verwundert: „Das, beim lebendigen Gott, ist mir zu stark!“ (V. 763). So rechnet der Kurfürst damit, dass Kottwitz und seine Soldaten sich verschwören könnten, um die Hinrichtung des Prinzen zu verhindern. Doch er befiehlt ihnen ausdrücklich in einem weiter entfernten Ort Quartier zu beziehen, sodass dieses Regiment nicht mit dem Rest des Heeres zusammen ist. Durch diese räumliche Entfernung ist das Risiko eines Komplotts reduziert. Auch dies würde Machiavelli einem Fürsten raten.

Doch nun reiten Kottwitz und sein Regiment, auf Natalies gefälschten Befehl hin, nach Fehrbellin. Der Oberst denkt, er würde treu einer Order folgen, während der Kurfürst einen Aufstand vermutet, da er von dem Auftrag ja nichts weiß. Dies stellt einen zentralen Punkt im fünften Akt dar und ist ein Grund, warum der Kurfürst sich verstellt, um Fuchs und Löwe zu spielen.

5.4.4 Bühnenbild des 5. Aktes

Der fünfte Akt beginnt in Andrea Breths Inszenierung mit der Einführung einer neuen Kulisse, die auf diese Art und Weise noch nicht während des Stücks vorkam. Es ist eine Art Thronsaal oder Versammlungsraum mit vielen Holzstühlen, die alle identisch sind. Die Schiebetüren bilden einen rechteckigen, langgezogenen Raum und verdecken die verbrannten Baumstümpfe im hinteren Teil der Bühne. So wird der Eindruck eines Guckkastens vermittelt. Abgehend von der linken Seite des Versammlungsraumes scheint sich der Eingang vom Schloss zu befinden, da neu auftretende und ankommende Personen von links auf die Bühne kommen. Hinter dem rechten Ausgang scheinen sich private Räume des Kurfürsten zu befinden bzw. sein Arbeitszimmer. Denn hierhin zieht er sich zurück, um die Bittschrift zu lesen (V. 1523) (bei Kleist geht er nicht von der Bühne ab), und aus diesem Raum lässt er sich auch vom Feldmarschall das Todesurteil des Prinzen und die Pässe für die Schweden bringen (Vs. 1479-1481) (bei Kleist erledigt ein Bediensteter dies). Die Bodenplatten und Wände sind hell erleuchtet. Die Holzstühle sind in regelmäßigen Abständen an allen drei Wänden verteilt. So entsteht ein großer, leerer Raum, der von den wartenden Offizieren genutzt wird, um beispielsweise nervös hin- und herzugehen.

5.4.5 Geänderte Abläufe des 5. Akts

Die Abläufe in der Inszenierung gestalten sich ein wenig anders als bei Kleist. Der fünfte Akt ist von Andrea Breth und Wolfgang Wiens umstrukturiert worden. Auch sind viele Verse gestrichen worden. Bei Kleist bekommt der Kurfürst halb entkleidet die Nachricht, dass Oberst Kottwitz mit dem Regiment der Prinzessin Natalie nach Fehrbellin kommt, er hält den „Dei von Tunis“ – Monolog (V. 1412), in dem er erklärt, wie er mit Kottwitz und der drohenden Gefahr verfahren will, dann kleidet er sich fertig an. Darauf unterhält er sich mit dem Feldmarschall über die Bittschrift der Offiziere, anschließend führt er die Streitgespräche mit Kottwitz und Hohenzollern, schließlich wird der Prinz von Homburg in den Saal geführt, dieser verkündet sein Einverständnis mit dem Todesurteil und dann begeben sich alle zur letzten Szene (elfter Auftritt) in den Garten des Schlosses.

In der Inszenierung von Andrea Breth hingegen wurden die Abläufe etwas vereinfacht und umgestellt. Der Kurfürst wird beim Ankleiden vom Feldmarschall und Hohenzollern überrascht, bevor aber die Gespräche beginnen, zieht sich der Kurfürst fertig an. Dann erfährt er vom heranrückenden Kottwitz, von der Bittschrift und dass man wohl versuchen will, den

Prinzen notfalls gewaltsam aus seiner Haft zu befreien. Der Kurfürst gibt den Befehl, Kottwitz zu ihm zu führen, allein auf der Bühne hält er den „Dei von Tunis“ – Monolog, dann folgt der Dialog mit Kottwitz und der Prinz ergibt sich. Als der Prinz schon wieder in sein Gefängnis geführt wird, meldet sich Hohenzollern zu Wort und weist den Kurfürsten auf seine Schuld hin. So hat er doch mit dem Prinzen ein übles Spiel gespielt, als er ihn in der ersten Szene einem Test unterzog und ihm durch Natalie den Lorbeerkranz und die Kette reichen ließ. Auch die anderen Offiziere werden immer ungehaltener. Der Kurfürst trifft seine Entscheidung, die er aber noch niemandem mitteilt und bittet alle, ihm in den Garten zu folgen.

Einige Änderungen, die vorgenommen wurden, ergeben sich ganz einfach durch die fehlenden Bediensteten in der Inszenierung. Außerdem hätte der „Dei von Tunis“ – Monolog von einem halb entkleideten Kurfürsten eine etwas andere Wirkung. Aber die Unterhaltung mit Hohenzollern weiter ans Ende zu verschieben, verursacht eine andere Deutung der Entscheidung des Kurfürsten. Bei Kleist wirkt es so, als würde die Tatsache, dass der Prinz sich endlich dem Willen seines Vorgesetzten beugt, den Ausschlag zur Begnadigung geben. In der Inszenierung von Andrea Breth dagegen scheinen es die Schuldzuweisungen von Hohenzollern und das Aufbegehren der anderen Offiziere zu sein. Also ist die Deutung davon abhängig, welche Szene unmittelbar vor der Entscheidung des Kurfürsten erfolgt. Dass der Prinz begnadigt wird, erfährt man aber erst endgültig, als die erste Szene noch einmal nachgestellt wird und Natalie dem Prinzen Lorbeerkranz und Kette reicht. In der Inszenierung ist es das Revoltieren der Offiziere, was den Kurfürsten dazu bewegt, den Prinzen zu begnadigen. Er sieht seine Macht in Gefahr, das Gleichgewicht der Kräfte verschiebt sich hier zu seinen Ungunsten.

5.4.6 Beschreibung der Ankleide-Szene des Kurfürsten

Durch die verschobenen Abläufe im fünften Akt entsteht auch die herausstechende Szene, in der der Kurfürst sich in aller Ruhe ankleidet und die anwesenden Offiziere auf ihn warten müssen (1:35:44 std bis 1:38:04 std). Dies hat Andrea Breth ganz bewusst so inszeniert, um die Machtposition des Kurfürsten herauszuarbeiten.

Zu Beginn der Szene, nachdem der Vorhang aufgeht, sieht man den Kurfürsten auf einem der Stühle an der hinteren Wand sitzen. Er ist ganz in weiß, in Hemd und lange Unterhosen gekleidet. Pantoffeln befinden sich noch zwischen seinen Füßen, der Rest seiner Kleidung

liegt auf dem daneben stehenden Stuhl. Er knöpft sich gerade das Hemd zu, als der Feldmarschall und Hohenzollern in den Versammlungssaal stürzen. Jedoch unterbricht er sich nicht, um sie anzuhören, sondern fährt mit dem Ankleiden fort. Als er sich die Hose anzieht, kommt Rittmeister von der Golz eilig herein und ist sofort, aufgrund der Situation, peinlich berührt. Während der Kurfürst sich die Hose zuknöpft, merkt er wie beiläufig an, dass er es nicht gutheißt, wenn man unangemeldet in seine Kammer kommt. („Es ist verhasst mir, wie dir wohl bekannt, / In mein Gemach zu treten, ungemeldet!“ (Vs. 1429/1430)). Doch er wird nicht laut dabei oder übermäßig ungehalten. Es scheint so, als wolle er diese Tatsache nur einmal erwähnt haben, wie um den Wartenden ein schlechtes Gewissen zu bereiten, damit sie die Angelegenheit als noch unerträglicher empfinden. Es verfehlt seine Wirkung nicht, wie noch später zu beschreiben ist. Der Kurfürst lässt sich nicht beirren und zieht als nächstes seine Schuhe an. Auch hier dehnt er die Prozedur durch eine kleine Eigenart aus: An den Schuhen befinden sich Schlaufen und der Kurfürst befeuchtet einen Finger, um die Schlaufen besser greifen zu können. Nach den Schuhen folgen der Kummerbund und die Kette (eine Art Amtskette, die seine Position und Macht symbolisiert). Als nächstes greift er zum Mantel, da eilt Golz schon herbei, um ihm beim Anziehen zu helfen. Golz will dann auch noch den Kragen richten, doch der Kurfürst bedeutet ihm mit einer Handbewegung, dass es genug ist und er aufhören soll. An dieser Stelle ist der Kurfürst aber noch nicht fertig. Neben ihm auf einem Stuhl befindet sich seit Beginn der Szene ein Glas Wasser mit einer Karotte darin, offensichtlich das Frühstück des Kurfürsten. Er nimmt die Möhre aus dem Glas und beginnt zu essen. Nach einigen Bissen steckt er die Karotte in die Manteltasche und benutzt das Wasser, um sich die Haare anzufeuchten. Nachdem er seine notdürftige Morgentoilette beendet hat, rückt er sich den vorderen Stuhl auf der linken Seite mit der Hand zurecht, ein wenig von der Wand weg, und, im Hinsetzen, erteilt er dem Feldmarschall die Erlaubnis zu sprechen, indem er ihn fragt, was es gibt und was er will.

5.4.7 Deutung

Diese Beschreibung zeigt, dass Andrea Breth den Vorgang des Ankleidens zu einer Prozedur ausgeweitet und überspitzt in die Länge gezogen inszeniert. Warum lässt sie den Kurfürst so agieren? Dehnt er das Anziehen aus, weil er gestört wird und den Anwesenden eine Lehre erteilen will, oder führt er jeden Tag diesen Ablauf durch? Vielleicht ist es für ihn auch eine Routine, deren beinahe meditative Wirkung ihn auf den Arbeitstag vorbereitet. Darüber hinaus

bilden die Kleidungsstücke, mit der Kette zusammen, eine Art Uniform, die seine (Macht-) Position versinnbildlicht. Das weiße Hemd hebt ihn von den schwarz gekleideten Offizieren ab. Und es scheint, als könne er ohne diese Uniform gar nicht seinem Beruf nachkommen, da er erst nach dem Ankleiden zu einem Gespräch bereit ist.

Nehmen wir jedoch an, der Kurfürst übertreibt das Anziehen, weil er damit einen bestimmten Zweck verfolgt. Um dies zu ergründen, sollen zunächst die Reaktionen der anderen Anwesenden analysiert werden. Wie sie sich verhalten, ist für den Beobachter leicht zu erkennen. Hohenzollern, der Feldmarschall und Golz, der etwas später dazu kommt, sind äußerst nervös und rastlos. Sie schreiten im Raum auf und ab, oder treten von einem Bein auf das andere. Wenn sich einer von ihnen hinsetzt, so wie Golz, steht er umgehend wieder auf. Sie können in keiner Position lange verharren. Obwohl es ihnen nicht gesagt wurde, ist ihnen klar, dass sie warten müssen, bis der Kurfürst fertig angekleidet ist. Sein Schweigen macht dies überaus deutlich, und auch, dass er sich nicht aus der Ruhe bringen lässt. Er macht für alle Anwesenden die Situation beinahe unerträglich. Auf der einen Seite wird dies durch die Stille im Raum bewirkt, auf der anderen Seite fühlen sich die anderen Offiziere unerwünscht bzw. fehl am Platz. Sie wurden nicht explizit hinein- oder hinausgebeten. Also sind sie sich nicht ganz sicher, ob sie sich in dem Raum aufhalten dürfen, in den sie einfach eingedrungen sind. Es ist auch nicht irgendein beliebiger Raum einer beliebigen Person, sondern das Ankleidezimmer ihres Vorgesetzten. Und sie überraschen ihn bei dem sehr privaten Vorgang des Ankleidens. Allein durch diese Situation sind die Offiziere peinlich berührt, zumindest Golz sieht man dieses Gefühl deutlich an. Er kommt in das Zimmer gerannt, stolpert dann fast über seine eigenen Füße und stößt mit den anderen zusammen, als er die Lage begreift und seine Schritte verlangsamen will. Als Zuschauer hat man den Eindruck, er möchte vor Scham im Boden versinken. Er ist dem Kurfürsten besonders ergeben, zeigt sich sehr devot. Dies kann man sehen, als er dem Kurfürsten nach dem Anziehen in den Mantel hilft, aber auch schon in anderen Szenen des Stücks. Seit der Prinz ihn angegriffen hat, um ihn dazu zu zwingen, mit ihm in die Schlacht einzugreifen (2. Akt, 10. Auftritt), verachtet er den Prinzen. Golz ist es auch, der auf den Prinzen zutritt, um ihm den Degen abzunehmen, als der Kurfürst dies befiehlt (2. Akt, 10. Auftritt).

Im Text von Kleist sind es namenlose Offiziere, in der Inszenierung setzt Andrea Breth Rittmeister Golz für sie ein. Während die übrigen Offiziere größtenteils zu dem Prinzen halten und auch für seine Freilassung kämpfen, hat in der Inszenierung der Widerstand gegen

den Prinzen, die Verachtung für ihn, einen Namen und ein Gesicht. So wird es für den Zuschauer greifbarer und verständlicher.

Der Feldmarschall, Hohenzollern und Golz fühlen sich also sehr unwohl in der Situation des Wartens. Man darf nicht vergessen, dass sie aus einem bestimmten Grund zu dem Kurfürsten gekommen sind. Der Feldmarschall möchte ihm mitteilen, dass Obrist Kottwitz, ohne Befehl, mit seinem Regiment nach Fehrbellin reitet, dass die Offiziere eine Bittschrift unterschreiben und, wenn diese nicht zur Begnadigung des Prinzen verhilft, sie vorhätten, ihn gewaltsam zu befreien. Dies sind also äußerst dringliche Angelegenheiten, die schnell besprochen werden müssen und für die man Lösungen finden muss. Schließlich steht die Zukunft des Staates auf dem Spiel. Denn Offiziere, die scheinbar gegen Befehle handeln, könnten eine Rebellion, einen Aufstand, planen.

Sie wollen dem Kurfürsten also wichtige Nachrichten überbringen, doch dieser schenkt ihnen nicht seine Aufmerksamkeit und erteilt ihnen auch nicht das Wort. Er steht in der Rangordnung über ihnen. Sie dürfen ihn also nicht von sich aus ansprechen, geschweige denn ihn zur Eile drängen. Dies nutzt der Kurfürst aus, indem er das Ankleiden so lange wie möglich gestaltet. Niemand darf ihn anweisen, den Vorgang zu beschleunigen. Sein Befinden, seine Rechte, seine Meinung – alles was ihn betrifft, ist wichtiger als die Anliegen der anderen. Dazu legitimiert ihn seine Stellung als Machthaber.

Das Problem des Wartens besteht nur allgemein darin, dass man nicht weiß, wann es endet. Aus diesem Grund ist das Gefühl so unangenehm. Eigentlich könnte es in dieser Situation absehbar sein, wann das Warten für den Feldmarschall, Hohenzollern und Golz ein Ende hat, nämlich wenn der Kurfürst fertig ist mit Ankleiden. Doch Andrea Breth treibt es noch auf die Spitze, sie lässt den Kurfürsten frühstücken und ihn anschließend sich seiner Morgentoilette widmen. An diesem Punkt wirkt die ganze Prozedur schon recht grotesk und lächerlich. Man kann sagen, dass er sich völlig gegen die preußischen Stereotypen wendet bzw. das dezidiert preußische ad absurdum führt. („Peter Simonischek lacht als der ‚Große Kurfürst‘ Friedrich Wilhelm allen Klischees vom preußischen Zinnsoldatentum hohn.“)²¹⁰ Abgesehen davon, so wie Peter Simonischek den Kurfürsten in dieser Szene spielt, ist es eine Belustigung für das Publikum. Ein machtvoller Herrscher, wie der Kurfürst, der vor seinen Offizieren eine Karotte isst, wirkt äußerst skurril. Es könnte einerseits bedeuten, dass er an den Staatsgeschäften recht

²¹⁰ Haider, Hans: Unglückliche Größe. Wiener Zeitung. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012

uninteressiert ist, dass sie nicht seine volle Aufmerksamkeit benötigen, er also gleichzeitig noch essen kann. Außerdem steht dies im Gegensatz zu dem kontrollierten Ankleiden im preußischen Sinne, bei dem jeder Handgriff saß und alles vorgeschrieben und geregelt schien. Ob der Kurfürst sich wirklich nicht für sein Land und sein Volk interessiert, kann nicht endgültig geklärt werden.

Generell verlängert er aber mit Morgentoilette und Frühstück nur das Warten der Offiziere. So wird auch der Zweck, der Sinn der Sache, deutlich: Der Kurfürst demonstriert seine Macht und zeigt den Offizieren, wie abhängig sie von ihm sind. Während er sich ankleidet, weiß er zwar noch nichts von der drohenden Rebellion, die der Feldmarschall vermutet, aber die Angelegenheit mit dem Prinzen und seiner Insubordination haben ihn mit Sicherheit vorsichtig werden lassen. Und es kann nicht schaden, als Herrscher, hin und wieder, seine Untertanen daran zu erinnern, wer die Macht innehat und letztendlich ‚am längeren Hebel sitzt‘.

Andrea Breth hat also die Person des Kurfürsten so inszeniert, dass er das tut, was Machiavelli einem Fürsten raten würde. Durch die Arbeit der Regisseurin ist eine Szene entstanden, in welcher der Kurfürst sehr geschickt und klug eine Situation nutzt bzw. schafft, in der die Offiziere warten müssen und er so die Oberhand gewinnt und sie dazu noch einschüchtert. Ein steigendes Moment ist die Stille, die in diesem gedehnten Zeitabschnitt drückend wirkt.

Man gewinnt den Eindruck, dass Andrea Breth den Kurfürsten als listige Person inszeniert, die ihre Macht ausbaut, indem sie die Untergebenen bewusst hinhält. Dadurch zeigt der Kurfürst Charaktereigenschaften eines schlaunen Fuchses, wie ihn auch Machiavelli in seinem System der Machtgestaltung beschreibt. Gleichzeitig verkörpert der Kurfürst auch einen Löwen, denn er spielt seine Stärke und Macht bis zum Ende aus (gegen seine Untergebenen). (Auch in anderen Szenen der Inszenierung kann man Momente finden, in denen der Kurfürst den Fuchs und den Löwen spielt. Wobei er sich nie verraten darf. Er ist ja stetig von seinen Untertanen und Offizieren umgeben. So muss er immer seine Körpersprache und seine Worte kontrollieren, weil er ein bestimmtes Bild von sich als Herrscher aufrecht erhalten muss. Und dazu gehört es, Sicherheit, Fähigkeit, Kraft, Weisheit, Kontrolle, Weitsicht, Respekt und Durchsetzungsvermögen auszustrahlen.)

Nur einmal ist der Kurfürst allein auf der Bühne, wenn er den „Dei von Tunis – Monolog“ hält. Nach dem Ankleiden erfährt er, dass Kottwitz mit seinem Regiment nach Fehrbellin

kommt / gekommen ist und dass die Soldaten eine Bittschrift in ihrem Kreis herumgehen lassen, die helfen soll, den Prinzen zu befreien. In dem folgenden Monolog erklärt der Kurfürst, wie er mit Kottwitz verfahren will, der ohne Befehl den Aufenthaltsort seines Regiments ändert.

(Zur Erklärung sei gesagt: Tunis meint die Hauptstadt Tunesiens und Dei bezeichnet einen Militärdiktatoren.²¹¹)

Im Monolog macht der Kurfürst deutlich, dass er sich nicht als Diktator oder Tyrannen sieht. Er erklärt zunächst, wie ein Despot sich verhalten würde, wenn seine Macht und sein Land bedroht werden. Dann legt er dar, was er, im Gegensatz dazu, tun wird. Als Tyrann würde er es zu keinem Gespräch mit dem Gegner kommen lassen, er würde schweres Geschütz auffahren, um sich und seine Stadt gewaltsam zu verteidigen. Doch der Kurfürst will sich „auf märkische Weise fassen“ (V. 1419). Mit stoischer Gelassenheit will er Kottwitz an den Haaren zurück nach Arnstein führen, diesen Ort hat er dem Regiment zugeteilt und von dem hat es sich ohne Erlaubnis entfernt.

„Daß der Konflikt, der sich an dieser Stelle anbahnt, noch einmal vermieden wird, ist einzig und allein der Tatsache zu verdanken, daß der Kurfürst auf die Rebellion seiner Offiziere nicht als Tyrann, sondern als Landesvater reagiert, der seinen Landeskindern bedingungslos vertraut [...]“²¹²

5.5 Kurfürst und Natalie: 4. Akt, 1. Auftritt

Auch in einer anderen Szene verstellt sich der Kurfürst und bedient sich der Charakterzüge von Fuchs und Löwe: Wenn seine Nichte Natalie zu ihm kommt, um ihn zu bitten, den Prinzen zu begnadigen (4. Akt, 1. Auftritt). Hier soll das Augenmerk auf den besonderen Unterschied der Inszenierung von Andrea Breth zum Text von Kleist gelenkt werden, nämlich den Kuss am Ende der Szene. In dem Gespräch mit dem Kurfürsten, in dem Natalie ihm von der unwürdigen Todesangst des Prinzen berichtet und sie dann über Politik streiten, scheint Natalie Lücken in der Argumentation ihres Onkels zu finden. Ihrer Meinung nach hat er den Prinzen zum Tode verurteilt, weil seine Position in Gefahr war, weil es ihm geschadet hätte, wenn der Prinz für die Insubordination nicht bestraft worden wäre (V. 1118). Doch der Kurfürst beharrt darauf, dass nicht er das Todesurteil gefällt hat, sondern ein Gericht und da er

²¹¹ Vgl. Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. Anmerkung 66

²¹² Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. In: Neumann, Gerhard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 72/73

kein Despot ist, würde er es auch nicht wagen, dieser Entscheidung zu widersprechen. Außerdem habe er nur zum Wohle des Staates so gehandelt („Dich aber frag ich selbst: darf ich den Spruch / Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? / Was würde wohl davon die Folge sein?“ (Vs. 1115-1117) und „Meint er, dem Vaterlande gelt es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?“ (1143/1144)). Der Kurfürst macht also ausdrücklich klar, dass er sich selbst nicht für einen Tyrannen hält. Als der Prinz ihn mit Brutus verglich (V. 777), äußerte er sich nicht dazu, sondern brachte nur mit einem Schlag ins Gesicht durch seinen Handschuh den Prinzen zum Schweigen. Natalie gegenüber macht er aber seine Position deutlich. Auch wenn Natalie ihm schmeichelt („Und Gott schuf noch nichts Milderes, als dich.“ (V. 1111)), kann er als gerechter Herrscher für einen Familienangehörigen keine Ausnahme machen.²¹³

„Denn Tyrannei – das ist der Sinn seiner Aussage – besteht ja nicht nur darin, daß einer seine politischen Gegner kraft seiner politischen Gewalt für vogelfrei erklärt, sondern auch darin, daß man die Gesetze, die für alle gelten sollen, für bestimmte Günstlinge außer kraft [sic!] setzt.“²¹⁴

Im Laufe des Gesprächs zwischen Kurfürst und Natalie bekommt man den Eindruck, als würde der Kurfürst sich nur herausreden wollen und Natalie wäre ihm überlegen. Um sich vor seiner Nichte, in einem politischen Streitgespräch, keine Blöße zu geben und um ihr zu zeigen, wer die Macht innehat, spricht er sie mit Verniedlichungen und Kosenamen an („Nichtchen“ (V. 1191), „Mein süßes Kind“ (V. 1112), „Töchterchen“ (Vs. 1092/1147/1191), „Jungfrau“ (V. 1119), „Mein liebes Kind“ (V. 1160), „Teuerste Natalie“ (V. 1156)). Auf diesem Weg setzt er sie herab und demütigt sie. Jedoch ist sein Vorgehen dabei sehr geschickt, denn oberflächlich gesehen, sind all dies liebe Worte, die eine große Zuneigung ausdrücken. Nur durch die Anhäufung der Worte in dieser Szene und in Zusammenhang mit dem Ziel, das der Kurfürst verfolgt, kann der Sinn dahinter erkannt werden. Auch die Art und Weise, wie die Schauspieler die Worte auf der einen Seite aussprechen und auf der anderen Seite darauf reagieren, gibt Auskunft über die Bedeutung. Natalie soll hier nicht als Opfer dargestellt werden, auch sie gebraucht alles, was ihr zur Verfügung steht, um den Kurfürsten umzustimmen. Sie schmeichelt ihm und spart auch nicht daran, ihn zu Ehren und ihm Respekt zu erweisen („Zu deiner Füße Staub, wies mir gebührt [...]“ (V. 1081); „lieber Onkel“ (V. 1087); „Dies fleh ich dich, mein höchster Herr und Freund, / Und weiß, solch Flehen wirst du

²¹³ Vgl. Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. In: Neumann, Gerhard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 72

²¹⁴ Ebda.

mir erhören.“ (Vs. 1090/1091); „Das Vaterland, das du uns gründetest, / Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm [...]“ (Vs. 1131/1132)).

Die Auswirkungen des Erniedrigens von Natalie braucht der Kurfürst auch unbedingt, denn sie bekommt, scheinbar, ihren Willen, als er einen Brief an den Prinzen aufsetzt und ihn für begnadigt erklärt. Natalies Freude dauert nicht lange an, denn der Kurfürst spielt nur mit ihr: er hält ihr den fertigen Brief hin, sie soll ihn dem Prinzen übergeben, aber als sie danach greifen will, entzieht er ihr den Brief wieder und lässt ihn sich mit einem Kuss bezahlen. Fast anklagend fragt der Kurfürst Natalie, ob sie ihm noch böse wäre (vermutlich weil er den Prinzen zum Tod verurteilt hat), völlig eingeschüchtert, wehrt sie sich nicht, als er sie dann küsst (1:20:44 std bis 1:20:54 std).

Im Text des Schauspiels steht bei Kleist an dieser Stelle eine Umarmung und danach ist Natalie offensichtlich sehr misstrauisch: „Was deine Huld, o Herr, so rasch erweckt, / Ich weiß es nicht und untersuch es nicht. / Das aber, sieh, das fühl ich in der Brust, / Unedel meiner spotten wirst du nicht: / Der Brief enthalte, was immer sei, / Ich glaube Rettung – und ich danke dir!“ (Vs. 1200-1205). Sie kann sich den Sinneswandel des Kurfürsten nicht zur Gänze erklären und hofft einfach, dass der Prinz nun gerettet ist.

Dass Andrea Breth die Umarmung in einen Kuss umgewandelt hat, schafft eine eindeutige Erklärung für Natalies Misstrauen dem Kurfürsten gegenüber sowie das Fälschen des Befehls (4. Akt, 2. Auftritt) und zeigt auch den Kurfürsten in einem anderen Licht. Nachdem er so gehandelt hat, möchte man ihm als Zuschauer nicht mehr vertrauen. Der Kuss auf der Bühne dauert sehr lange an, sodass eine gewisse ablehnende Reaktion im Publikum zu spüren ist. Als Zuschauer möchte man nun nicht mehr an die Begnadigung des Prinzen, die der Kurfürst verspricht, glauben und auch alle Abläufe im 5. Akt stehen nun unter anderen Vorzeichen. Man weiß jetzt, zu was der Kurfürst fähig ist. Genau wie der Prinz scheinen seine Handlungen unvorhersehbar zu sein. Und so wird die Unberechenbarkeit erreicht, die Andrea Breth anstrebt: „Beide werden im Lauf der Handlung unberechenbar, dadurch gerät alles in eine Art von Verrückung, gehorcht nicht mehr der Vernunft.“²¹⁵

Außerdem betrachtet Andrea Breth auf diesem Weg den Konflikt zwischen Kurfürst und Prinz noch unter einem anderen Aspekt. Es zeigt die beiden Figuren nicht nur im Kampf um die Macht im Staat, sondern auch um die Zuneigung einer Frau. Dadurch wird die Kontroverse auf eine sehr viel stärkere, persönliche Ebene gehoben. Automatisch vergleicht man den Kuss zwischen dem Prinzen und Natalie (2. Akt, 6. Auftritt) mit dem zwischen ihr

²¹⁵ Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Wiener Zeitung Online. 10.09.2012

und dem Kurfürsten. Dies ist, interessanterweise, sehr aufschlussreich in Bezug auf die Charaktereigenschaften der beiden Männer und auf ihre Art um Macht zu kämpfen. Der Prinz handelt überstürzt, aus einem Impuls heraus, unkontrolliert, attackiert Natalie beinahe, drängt sie mit seinem Körper an die Wand. Dagegen agiert der Kurfürst äußerst überlegt, sein Handeln ist zielgerichtet, er baut sich vor Natalie auf und tritt dabei sehr nah an sie heran, langsam und mit Bedacht nimmt er ihr Gesicht in beide Hände, um sie dann zu küssen. Während der Prinz also unüberlegt in eine Schlacht eingreift, zwischen Extremen schwankt, und in abgrundtiefe Todesangst verfällt, ist jeder Schritt des Kurfürsten wohlüberlegt.

Dadurch, dass der Kurfürst den Fuchs spielt, kann er sich geschickt aus den Anschuldigungen Natalies herauswinden, sie mit Worten erniedrigen, und als Löwe sie gewaltsam zu dem Kuss zwingen und sie damit einschüchtern. Andrea Breth macht deutlich, dass Natalie die Möglichkeit hätte, sich zu wehren, es aber nicht tut. Die Schauspielerinnen lenkt viel Aufmerksamkeit auf ihre Arme, die sie während des Kusses zuerst hilflos hebt, als wolle sie den Kurfürsten von sich stoßen, dann aber hinter dem Rücken verschränkt. Es wirkt so, als könne sie sich nur so davon abhalten, sich zur Wehr zu setzen. Doch das darf sie auf keinen Fall. Der Kurfürst steht über ihr, sie ist also nicht in der Position, ihm etwas zu verweigern, außerdem könnte sie so die Begnadigung des Prinzen gefährden. Denn dass der Kurfürst den Kuss im Austausch für die Begnadigung verlangt, ist offensichtlich: „[...] Dass er sich die „Begnadigung“ des Prinzen von seiner Nichte, der jungen Prinzessin, mit einem absolut unkeuschen Kuss bezahlen lässt [...]“²¹⁶.

Darüber hinaus soll hier noch auf eine andere Aussage Machiavellis im *Il Principe* hingewiesen werden, mit der sich das Handeln des Kurfürsten vergleichen lässt.

„Ein kluger Herrscher kann und soll daher sein Wort nicht halten, wenn ihm dies zu Schaden gereicht und die Gründe, aus denen er es gab hinfällig geworden sind. [...] Auch wird es einem Fürsten nie an guten Gründen fehlen, um seinen Wortbruch zu beschönigen.“²¹⁷

Der Kurfürst gibt Natalie sein Versprechen („Ihm soll vergeben sein? Er stirbt jetzt nicht?“ - „Bei meinem Eid! Ich schwörs dir zu!“ (Vs. 1180/1181)), dass er den Prinz von Homburg begnadigen würde, doch er hält sich nicht daran. Der Brief, den er an den Prinzen schreibt, enthält nicht einfach seine Freisprechung, sondern verlangt vom Prinzen selbst eine Entscheidung über seine Schuld. Wie der Kurfürst Natalie schon erklärt hat, kann er nicht die

²¹⁶ Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. 07.09.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 10.09.2012

²¹⁷ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 87

Entscheidung des Kriegsgerichts außer Kraft setzen, nur weil der Prinz sein Günstling ist, er mit ihm verwandt ist oder Natalie ihn darum bittet. Außerdem ist es das Ziel des Kurfürsten, seinen Konkurrenten auszuschalten, und eine bedingungslose Begnadigung wäre dem entgegengesetzt.

Rückblickend kann festgestellt werden, dass der Kurfürst auch in der ersten Szene des Stücks, in der er Homburg auf die Probe stellt, sich scheinbar den Charaktereigenschaften von Fuchs und Löwe bedient. Zwar versucht er hier nicht einer Falle zu entgehen oder Gegner einzuschüchtern, aber er wählt ein kluges Vorgehen, um dem Prinzen zu entlocken, wie weit dieser für Ruhm und Erfolg gehen würde.

5.6 Der Prinz akzeptiert das Todesurteil: 5. Akt, 7. Auftritt

Ein äußerst wichtiger Wendepunkt findet sich im 7. Auftritt des 5. Aktes, wenn der Prinz öffentlich das Todesurteil anerkennt und sich (scheinbar) dem Willen des Kurfürsten beugt.

Die geänderten Abläufe im 5. Akt in der Inszenierung sind ausführlich in Kapitel 5.4.5 geschildert worden, so ist schon bekannt, dass der Prinz hier nach dem Streitgespräch zwischen Kottwitz und Kurfürst auftritt, aber bevor Hohenzollern den Kurfürsten an seine Mitschuld an der Insubordination erinnert.

Andrea Breth gibt hier erneut eine eigene Deutung der Szene, indem sie den Prinzen, wie im 1. Auftritt, mit bloßen Füßen, nur in Hemd und Hose auftreten lässt. So wird deutlich, dass der Prinz schon sein Amt als Reitergeneral niedergelegt hat, keine Machtposition mehr innehat und als einfacher Mann vor seinen Herrscher, den Kurfürsten, tritt. Im Gegensatz dazu ist der Kurfürst in vollständiger ‚Uniform‘ (im übertragenden Sinn), die er ja in der langen Ankleide-Szene gewissenhaft angelegt hat. Doch Andrea Breth zeigt deutlich, dass die Offiziere dem Prinzen näher stehen als ihrem Kurfürsten: Beinahe jeder von ihnen gibt dem Prinzen schweigend, aber sehr freundschaftlich die Hand. Besonders wird die Beziehung zwischen Kottwitz und dem Prinzen mit ‚kumpelhaften‘ Scherzen und Begrüßungen hervorgehoben. Man bekommt den Eindruck, dass Kottwitz eine weit bessere Vaterfigur für den Prinzen wäre als der Kurfürst.

Ob die Anerkennung des Todesurteils nun ein geschickter Schachzug des Prinzen ist, um seinerseits den Kurfürsten aus dem Konzept zu bringen und doch noch die Oberhand zu

gewinnen, oder ob er die Lehre des Kurfürsten begriffen hat, ist nicht eindeutig zu klären. Es kann natürlich sein, dass der Prinz begriffen hat:

„Das Flehen um Gnade ist Rebellion, nicht gegen den Fürsten, aber gegen das Gesetz, und daher ebenso tyrannisch wie ein Prozeß, in dem der Angeklagte keine Stimme hat. In diesem Sinne ist der Rebell notwendig ein Tyrann. Homburg war es, solange er glaubte, als Sieger von Fehrbellin und Günstling seines Fürsten von den märkischen Kriegsartikeln eximiert zu sein. Und seine Kameraden folgen ihm in blindem Eifer, während er selbst schon längst eines Besseren belehrt ist.“²¹⁸

Denn er scheint sich völlig dem Kurfürsten zu unterwerfen und auszuliefern, stellt er doch einen Stuhl in die Mitte der Bühne und setzt sich dem Kurfürsten gegenüber, mit dem Rücken zum Publikum, und vermittelt den Eindruck eines Angeklagten vor seinem Richter. Er verkündet, dass er mit seinem Tod für seine Insubordination bezahlen will, ehrt den Kurfürsten und wünscht ihm Erfolg für den weiteren Kampf gegen die Schweden („[...] überwinde / Den Weltkreis, der dir trotzt – denn du bists wert!“ (Vs. 1798/1799)). Darauf erteilt der Kurfürst dem Prinzen seine Anerkennung mit einem Kuss auf die Stirn. Da der Kurfürst aber am Ende des Stückes, wenn der Prinz stirbt, keinerlei Gefühlsregung zeigt, ist diese Handlung hier vermutlich nur vorgetäuscht, um die aufgebrachten Offiziere zu beruhigen. (Diese sind nicht damit einverstanden, dass der Kurfürst den Prinzen nicht begnadigt und dieser jetzt freiwillig in den Tod gehen will.) Der Prinz scheint aber noch nicht vollständig mit seinem Traum von Ruhm und Ehre abgeschlossen zu haben, denn während der Kurfürst ihn auf die Stirn küsst, gerät die Amtskette des Herrschers in sein Blickfeld und wehmütig, tief in Gedanken greift der Prinz danach. Ob dies von Andrea Breth so beabsichtigt wurde oder von August Diehl, der den Prinzen spielt, eingebracht wurde, ist nicht ganz klar. Aber es wird gezeigt, dass das Unterbewusstsein des Prinzen immer noch dieselben Wünsche hegt wie zu Anfang des Stückes. Mit der Anerkennung des Todesurteils beweist der Prinz sehr viel Größe und Stärke, dies hätte der Kurfürst ihm vielleicht gar nicht zugetraut.

„Ohne Zweifel macht die Überwindung von Schwierigkeiten und von Widerstand einen Fürsten groß [...]“²¹⁹, dieses Zitat kann sowohl für den Prinzen als auch für den Kurfürsten gelten. Entweder der Kurfürst gelangt zu mehr Macht, weil er gegen seinen Konkurrenten, den Prinzen, gesiegt hat und eine Rebellion seiner Offiziere verhindert hat, oder der Prinz wächst nach seiner Selbsterkenntnis (Anerkennung der Schuld) über sich hinaus. Der

²¹⁸ Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. In: Neumann, Gerhard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 72

²¹⁹ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 103

plötzliche Tod des Prinzen, am Ende der Inszenierung von Andrea Breth, entscheidet diese Frage.

5.7 Der Kurfürst begnadigt den Prinzen, der Prinz stirbt: 5. Akt, 10./11. Auftritt

Eine der auffälligsten und bedeutendsten Änderungen, die Andrea Breth vorgenommen hat, zeigt sich am Ende des Stücks.

In Andrea Breths Inszenierung ist durch klare Zeichen zu identifizieren, dass der Prinz in der letzten Szene zwar vom Kanonendonner aus seiner Ohnmacht aufgeweckt wird, danach aber wieder zu Boden sinkt und stirbt. Der Zuschauer kann beobachten, wie Oberst Kottwitz das Gesicht des Prinzen mit seinem Mantel bedeckt und mit Natalie betend neben seinem Körper kniet.²²⁰ Der verletzte Soldat intoniert dazu das Vaterunser. Genaue Gründe für den Tod des Prinzen und welche Auswirkungen dies auf das Verständnis, auf die Interpretation des Stückes bzw. der Inszenierung hat, müssen erklärt und geklärt werden. Während bei Kleist der Prinz nach seiner Frage „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (V. 1856), weder selbst spricht noch in den Regieanweisungen erwähnt wird, es also nicht eindeutig ist, wie die Geschichte für ihn endet, gibt Andrea Breth ihrer Version des Stücks eine unmissverständliche Eindeutigkeit. (Auf diese Art endete auch die Inszenierung von Peter Stein im Jahr 1972 in Berlin. Hier wurde das Schauspiel vor dem Hintergrund von Kleists Biographie interpretiert bzw. die Figur des Prinzen mit Kleists misslungenem Lebensplan und Selbstmord verglichen.²²¹)

Ganz offensichtlich ist, dass mit diesem letzten Auftritt die erste Szene im Grunde wiederholt wird. Die Übergabe des Lorbeerkranzes und der Kette des Kurfürsten durch Natalie wird auf die gleiche Weise dargestellt. Auch trägt Natalie wieder die weißen Handschuhe. Ebenso ist der Prinz in einem schlafwandel-ähnlichen Zustand. Im 10. Auftritt wird er von einem Offizier (Rittmeister Stranz, der in Breths Inszenierung dem Prinzen auch in seiner Haft beisteht und ihn gegen den Kurfürsten verteidigt; er will sogar einmal seinen Degen gegen den Kurfürsten ziehen – in Verbindung mit Kleists Text ist dieser Vorfall beim 5. Akt, 6. Auftritt einzuordnen) mit verbundenen Augen hereingeführt. Bei Hinrichtungen durch Erschießen beim Militär ist ein solches Vorgehen üblich gewesen. Durch den Monolog des

²²⁰ Petsch, Barbara: Tod auf dem Feld des Psychokrieges. Burgtheater. Die Presse . In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 10.09.2012

²²¹ Vgl. Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. Kleist auf dem Theater S. 138

Prinzen, in dem er über die Unsterblichkeit spricht (Vs. 1830-1839), wird verständlich, dass er sich mit seinem Tod abgefunden hat und es als große Erleichterung empfindet. Er wartet nun darauf, erschossen zu werden, ist beinahe erleichtert, doch dann wird ihm die Augenbinde abgenommen und er sieht Natalie auf sich zu kommen, den Lorbeerkrantz in den Händen.

Sie drückt dem völlig erstarrten Prinzen den Kranz auf den Kopf und hängt ihm die Kette um. Dadurch wird ausgedrückt, auch da der Kurfürst, wie in der ersten Szene, wieder die Regie übernimmt, dass er den Prinzen auf diese Weise ehren möchte. Alles was der Kurfürst dem Prinzen zu Anfang nur vorgaukelte, für sein grausames Spiel benutzte, um es ihm dann wieder zu entreißen, all das lässt er ihm nun doch zuteilwerden. Diese Sequenz ist „[...] von einer kaum nachzuvollziehenden seelischen Brutalität [...]“²²². Den Schock, von einer Sekunde zur anderen, erst seinen eigenen Tod zu vermuten und dann plötzlich begnadigt zu werden, verkraftet der Prinz nicht. Er fällt in Ohnmacht.²²³ Den Ausruf von Natalie „Himmel! Die Freude tötet ihn!“ (V. 1852) nimmt Andrea Breth wohl als Hinweis von Kleist für ihr Ende des Stücks bzw. nutzt diesen Ausspruch aus. Denn dadurch wirkt der Tod des Prinzen auch nicht unlogisch oder sprunghaft. Sein Sterben entsteht folgerichtig aus dem Ausruf.

Auch der Aufbau der Bühne sowie die Position des Prinzen wiederholen sich in dieser Szene. Im hinteren Teil befindet sich der zerstörte Wald, dargestellt durch schwarze Baumstümpfe.²²⁴ Auf der linken Seite lässt sich der Prinz mit verbundenen Augen nieder. Besonders aber durch die Lichteinstellung wird der Zuschauer an die erste Szene erinnert. Es ist sehr dunkel auf der Bühne, die Bodenplatten sind nicht erleuchtet, nur von hinten scheint ein Lichtkegel zwischen den Bäumen Richtung Zuschauerraum. Dies ist anders als im 1. Auftritt, da reichen die getragenen Laternen aus bzw. werden als einzige Lichtquellen verwendet. Auch wird so eine Unterscheidung der Szenen erzielt. Auf inhaltlicher Ebene kann der Lichteinfall entweder das umstehende Heer symbolisieren, welches den Prinzen mit Kanonenschüssen aus der Ohnmacht aufwecken soll²²⁵, oder auf interpretatorischer Ebene könnte das Licht, was auch einige Teile der Bühne im Dunkeln lässt, eine Art Zwielficht darstellen und auf gewisse Zweideutigkeiten anspielen. Schließlich ist nicht ganz klar, ob der Kurfürst den plötzlichen

²²² Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. 07.09.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 10.09.2012

²²³ Regieanweisung vor V. 1852

²²⁴ Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. 07.09.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 10.09.2012

²²⁵ Regieanweisung vor V. 1853

Tod des Prinzen nicht insgeheim begrüßt und warum er auf so grausame Weise den Prinzen zunächst in dem Glauben ließ, er stünde kurz vor der Hinrichtung.

Wie schon oben erwähnt, durch symbolische Zeichen, die in unserem (westlichen bzw. europäischen) Kulturkreis bekannt und entschlüsselbar sind, macht Andrea Breth den Tod des Prinzen für den Zuschauer deutlich. So sind das Bedecken des Gesichts des Toten bzw. des ganzen Körpers, das Beten und das Vaterunser zu nennen. Es muss schließlich für jeden verständlich sein, dass der Prinz nicht nur ohnmächtig ist. An dieser Stelle ist nach dem Warum der Art des Ausgangs zu fragen. Aus welchem Grund lässt Andrea Breth den Prinzen am Ende sterben und was bedeutet das für den Kurfürsten? Ist es vielleicht sogar denkbar, dass der Kurfürst mit dem Herausögern der Begnadigung dieses Ende herbeiführen wollte?

Zunächst kann man diskutieren, ob dieses Ende für den Prinzen nicht sogar besser ist als das, was Kleist ihm gegeben hat. Im Schauspiel muss er erneut in den Krieg ziehen, dem Kurfürsten nun anstandslos Gehorsam leisten, bis er in einer Schlacht fällt. Bis auf eine Hochzeit mit Natalie (der Kurfürst lässt sie ja wieder den Kranz überbringen, kann somit als Einverständnis angesehen werden) gibt es für den Prinzen keine guten Zukunftsaussichten. Und wie er auf den Krieg reagiert, nämlich mit unruhigem Schlaf, Schlafwandeln, Geistesabwesenheit, Gewaltausbrüchen und Rastlosigkeit, zeigt die Handlung des Stückes überdeutlich. Doch was bedeutet der Tod des Prinzen für den Kurfürsten und das Machtgefüge? Schließlich scheint es ja, als hätte er nun unverhofft, nachdem er den Prinzen schon begnadigt hatte, doch noch sein Ziel erreicht und den Konkurrenten ausgeschaltet.

Dazu ist ein Zitat von Machiavelli anzuführen, dass hilft zu erklären, warum der Kurfürst überhaupt den Prinzen als Konkurrenten betrachtet und gegen ihn vorgeht bzw. wieso beide sich als Rivalen betrachten.

„Der, welcher einem anderen zur Macht verhilft, geht selbst zugrunde; denn er macht ihn stark mit Geschick oder durch Gewalt, und beides ist dem, der zur Macht gelangt ist, verdächtig.“²²⁶

In diesem Fall hat der Kurfürst dem Prinzen zur Macht verholfen, dies erkennt der Prinz auch selbst („Bin ich nicht alles, was ich bin, durch ihn?“ (V. 835)). Es ist gut möglich, dass der Prinz dem Kurfürsten misstraut und in seiner maßlosen Selbstüberschätzung glaubt, er könnte diese Position besser ausfüllen. Dadurch, dass er die Verurteilung zunächst nicht anerkennt, zeigt er, dass er die Regierungsweise des Kurfürsten nicht versteht. Jedoch erahnt der Kurfürst die Ambitionen des Prinzen (durch seinen Test im 1. Auftritt) und kann rechtzeitig gegen ihn

²²⁶ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 30

vorgehen. So ist alles, jeder Handlungsschritt im Stück, ein Teil des Plans des Kurfürsten, um seine Macht zu erhalten und sich gegen den zu wehren, den er ebenfalls in eine Machtposition erhob, bis zu dem Augenblick, in dem der Prinz das Todesurteil anerkennt. Dies bringt den Kurfürsten aus dem Konzept. Er muss sich eine neue Strategie überlegen, denn die Offiziere stehen nun nur noch mehr hinter dem Prinzen, wobei der Kurfürst im 10. Auftritt des 2. Aktes gerne riskierte, dass das Heer aufbegehrt, als er die Festnahme des Prinzen befahl. Er kann aber nicht den plötzlichen Tod des Prinzen geplant haben. Durch die Wiederholung der Kranzübergabe drängt der Kurfürst den Prinzen erneut in eine passive Rolle. Er lässt ihn zunächst glauben, dass er hingerichtet wird, um ihm dann die Augenbinde abzunehmen und ihn mit dem Kranz zu ehren. Damit macht der Kurfürst deutlich, dass allein er über Leben und Tod des Prinzen entscheidet und auch, ob er ihm Ruhm zu teil werden lässt. Er gibt ihm unmissverständlich, auf eine sehr grausame Art und Weise, zu verstehen, dass er von seinem Herrscher völlig abhängig ist. Dies empfiehlt auch Machiavelli einem Fürsten. Man kann die Rolle des Prinzen mit der eines Ministers gleichsetzen.

„Denn wer die Regierungsgeschäfte in Händen hat, darf nie an sich, sondern muß stets an den Fürsten denken und ihm nie mit etwas anliegen, was nicht den Staat betrifft. Andererseits soll der Fürst, um ihn redlich zu erhalten, an den Minister denken, ihm Ehre und Reichtum zuwenden, ihn sich verbinden, damit er sehe, daß er ohne den Fürsten nicht bestehen kann. Er soll ihn so mit Ehren überhäufen, daß er nicht nach höherem trachtet, und ihn reich genug machen, daß er nicht noch mehr begehrt, ihm Ämter genug verleihen, daß er jede Umwälzung fürchten muß. Wenn also die Minister so beschaffen sind und die Fürsten ihre Minister so behandeln, können beide einander trauen, andernfalls nimmt es mit dem einen oder dem anderen stets ein schlechtes Ende.“²²⁷

Auf diesem Weg versucht der Kurfürst auch zukünftigen Fehlritten, Entgleisungen und schwereren Vergehen vorzubeugen. Doch als der Prinz stirbt (2:13:42 std), kniet der Kurfürst nicht betend neben seinem Körper so wie Obrist Kottwitz, ebenso befindet er sich nicht wie Hohenzollern in einer gebeugten Haltung, die von großer Schuld zeugt. Während sich viele um den toten Prinzen scharen oder langsam durch den zerstörten Wald gehend die Bühne verlassen, stellt Andrea Breth den Kurfürsten etwas abseits auf die rechte Seite. So schafft sie Distanz zwischen die Figuren. Der Kurfürst ist es auch, der allein die letzten Worte des Stückes spricht: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (V. 1858). Im Text von Kleist rufen alle diesen Satz. Dass der Kurfürst in der Inszenierung dies allein sagt, lässt vermuten, dass er den Prinzen auch zu diesen Feinden zählt. Außerdem wird so ein neuer Konflikt

²²⁷ Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 112

angedeutet, nämlich zwischen dem Kurfürsten und allen anderen Figuren. Als Zuschauer kann man feststellen, dass Natalie und der Feldmarschall dem Kurfürsten, nach dem Tod des Prinzen, Blicke zuwerfen, die als feindselig gewertet werden können. Sie scheinen, wegen dem grausamen Spiel mit der Kranzübergabe, dem Kurfürsten die Schuld für den Tod des Prinzen zu geben. Doch der Kurfürst hat sein Ziel erreicht: Es gelang ihm, gegen den Konkurrenten seine Macht zu behaupten und er kann seinen ursprünglichen Plan des Vernichtungskrieges fortsetzen, da die kriegerische Auseinandersetzung gegen die Schweden am Ende des Stückes weitergeht. In Bezug auf den Machtkampf mit dem Prinzen, hat der Kurfürst sich durchgesetzt, was aber das gesamte Machtgefüge im Staat betrifft, lässt Andrea Breth offen. Ein Bruch zwischen den Offizieren und dem Kurfürsten ist zu spüren. Es ist auch nicht eindeutig, wie Natalie am Ende zu ihrem Onkel steht.

Durch den Tod des Prinzen verschwindet auch eine weitere Möglichkeit, wie das Stück ausgehen könnte. Wolf Kittler erläutert unter anderem, dass mit dem Ausruf „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (V. 1858) versucht wird, den Zorn und den Unmut der Untertanen vom Kurfürsten auf einen gemeinsamen Feind umzulenken.²²⁸ Da aber der Kurfürst diese Worte allein spricht, wird verständlich, dass die Offiziere und die anderen Figuren ihn in dieser Haltung nicht unterstützen.

Der Verletzte, der schon vorher in der Inszenierung der Kurfürstin und Natalie die, sich später als falsch herausstellende, Nachricht vom Tod des Kurfürsten brachte, schleppt sich in der Schlusszene erneut über die Bühne und spricht das Vaterunser. Dies kann zum Tod des Prinzen gehörig gewertet werden, aber auch mit dem weitergehenden Krieg zu tun haben. Durch die letzten gesprochenen Verse erfährt der Zuschauer ja, dass nach der Schlacht von Fehrbellin der Krieg gegen die Schweden noch andauern wird (Vs. 1858/1859). Ein verletzter Soldat, der nicht richtig gehen kann und das Vaterunser murmelt, wie eine letzte Hoffnung oder schon zur Vorbereitung auf den sicheren Tod, dies muss als Verachtung dem Krieg gegenüber gewertet werden.

„Am Ende, wenn man weiß, dass der Krieg weitergeht, kommt er [der verletzte Soldat] wieder ins Bild – vielleicht ein bisschen vordergründig, aber besser kann man den Abscheu der Regisseurin vor dem Krieg nicht ausdrücken.“²²⁹

²²⁸ Vgl. Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution. In: Neumann, Gerhard [Hrsg.]: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. S. 81

²²⁹ Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. 07.09.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 10.09.2012

Diese Darstellung des verletzten Soldaten zeigt vielleicht auch, was aus dem Prinzen geworden wäre, hätte Andrea Breth ihm in ihrer Inszenierung nicht ein anderes Ende gegeben und ihn so von weiteren Machtkämpfen mit dem Kurfürsten befreit.

6. Resümee und Ausblick

In dieser Diplomarbeit sollte die Machtkonzeption untersucht werden, die Andrea Breth in ihrer Inszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* verwendet. Aufgrund der Kapitel aus Machiavellis *Il Principe*, die im Programmheft zu der Produktion abgedruckt sind, wurde vermutet, dass sich die Machtkonzeption auf die Theorien von Machiavelli stützt. In der Analyse wurde diese Annahme anhand von Szenen bzw. Sequenzen aus der Inszenierung geprüft.

Zu Beginn der Arbeit erfolgte eine Standortbestimmung, dazu wurde ein Abriss der *Homburg*-Forschung gegeben. Auch Arbeiten, die sich mit Kleist und Gewalt beschäftigen, wurden berücksichtigt. So ist die vorliegende Arbeit besser in einen Kontext einzuordnen.

Weiterhin wurden die Ursprünge des Schauspiels von Kleist betrachtet bzw. die Entstehungsgeschichte erläutert. In diesem Zusammenhang sind auch die (möglichen) Quellen, die Kleist verwendet hat, analysiert worden. Insbesondere ging es an dieser Stelle um die Bildung der Homburg-Legende, der sich Kleist auch bediente. Durch diese Legende wird der Konflikt um die Macht zwischen Kurfürst und Prinz überhaupt erst deutlich. Und es wird die Frage nach der Schuld des Prinzen aufgeworfen. Was in der Schlacht von Fehrbellin 1675 wirklich passiert ist, ist nicht mehr rekonstruierbar. Wir können nur die Quellen durchleuchten, die uns vorliegen. Jedoch ist verständlich gemacht worden, dass ohne diese Legende der Diskurs über die Schuld des Prinzen, seine Insubordination und die eventuell ungerechte Behandlung durch den Kurfürsten gar nicht erst entstanden wäre. Und sich Kleist auch nicht in seinem Schauspiel damit beschäftigt hätte.

Des Weiteren ist in einem eigenständigen Kapitel noch näher auf die Schrift *Il Principe* von Machiavelli eingegangen worden. Die Hintergründe sollen zu einem besseren Verständnis der Analyse beitragen. Außerdem wurde nochmal auf die Ursprünge dieser Arbeit geblickt: auf das Programmheft der Inszenierung. Beim Lesen hierin entwickelte sich das Thema der vorliegenden Arbeit. Es wurde festgestellt, dass in vielen Texten im Programmheft eine Fokussierung auf das Motiv der Macht stattfindet.

Nach einigen weiteren Vorbereitungen, beispielsweise wurde noch näher auf den Begriff der Macht eingegangen und es wurden die wichtigsten Figuren vorgestellt, folgte nun die Analyse. Viele Gesichtspunkte der schwierigen Beziehung von Kurfürst und Prinz sind untersucht worden und anhand der ausgewählten Szenen ausführlich erklärt worden. Letztendlich kann daraus geschlossen werden, dass für Andrea Breth nicht nur *Il Principe* als

Grundlage ihres Machtkonzepts dient. Denn der Aspekt des Wartens in der Inszenierung kann auch als Mittel zur Machtdemonstration angesehen werden, bei Machiavelli kommt er aber nicht vor.

Insgesamt kann über die Inszenierung von Andrea Breth gesagt werden, dass sie sich deutlich von den Regieanweisungen in Kleists Stück abhebt. Sie lässt einige Dinge weg und fügt neue hinzu. So verzichtet sie auf ausschmückende Bühnenbilder. Der Fokus soll auf die Psychologie der Figuren und den zugrundeliegenden Machtverhältnissen gelenkt werden. Es werden kleinste Sequenzen ausgestaltet, um größtmögliche Intensität zu erreichen und die Machtspiele sichtbar zu machen. Im Zuge dessen werden auch kleine Aktionen, wie das Händeschütteln zwischen Kurfürst und Prinz, sowie die Ohrfeige bzw. der Schlag mit dem Handschuh und auch der Tod des Prinzen eingefügt. Im Mittelpunkt steht dabei aber die überzeichnete Ankleide-Szene des Kurfürsten.

Zusammenfassend lässt sich am Ende sagen, dass der Kurfürst und der Prinz verschiedene Maßnahmen ergreifen, um ihre Macht zu demonstrieren und dafür zu kämpfen. Beide tun dies, mit Blick auf die Inhalte von *Il Principe*, mehr oder weniger erfolgreich. Der Prinz scheint das Machtspiel nicht zu gewinnen, da er sich am Schluss den Vorgaben des Kurfürsten beugt und sogar stirbt. Jedoch hat er die Offiziere auf seiner Seite und die letzte Szene in der Inszenierung vermittelt den Eindruck, dass ein Bruch zwischen ihnen und dem Kurfürsten entstanden ist. Es tritt vermutlich nicht das ein, was Titus Livius in seiner Erzählung über den Sohn eines römischen Konsuls schildert, die auch im Programmheft abgedruckt ist.²³⁰ Nachdem der Vater seinen eigenen Sohn hat hinrichten lassen, um ihn für seine Befehlsverweigerung zu bestrafen und die Autorität des Staates aufrecht zu erhalten, sind die Soldaten sehr viel fügsamer. Dieser mögliche Ausgang wird in der Inszenierung nicht vermittelt. Die verschiedenen Maßnahmen, die von beiden Akteuren ergriffen werden, sind Manipulation, Verstellung, Gewalt und der Aspekt des Wartens. Der Kurfürst geht sehr viel geschickter und eleganter vor als der Prinz. Er handelt sehr überlegt und subtil. So lässt er seine Offiziere minutenlang warten, bis er ihnen seine Aufmerksamkeit schenkt und versetzt sie so in große Unruhe. Jemanden warten lassen, hat eine sehr spezifische Wirkung auf die Betroffenen. Während des Wartens sind die Offiziere dem Kurfürsten völlig ausgeliefert, nur er kann das Warten beenden. Ohne körperliche Gewalteinwirkung versetzt er seine Untergebenen in eine sehr unangenehme Lage, von der sie nicht wissen, wann sie endet. Die

²³⁰ Vgl. Livius, Titus: Titus Manlius, Sohn eines Konsuls, missachtet den Befehl seines Vaters. Zitiert nach: Programmheft des Wiener Burgtheaters. S. o. A.

Quiddität des Wartens ist, dass man etwas tun möchte, aber (noch) nicht kann oder darf. Und dies bedeutet eine Einschränkung des selbstbestimmten Handelns. Dies ist der Mensch nicht gewohnt, der fortlaufend eigene Entscheidungen treffen kann und muss. Also ein sehr schlauer Trick, den der Kurfürst benutzt. Dagegen sind die überstürzten Gewaltausbrüche des Prinzen von sehr viel weniger Nutzen. Gewalt verhilft ihm nur kurzfristig zur Macht.

„Wenn die Gewalt sich mehr Zeit läßt, wird sie zur Macht. Aber im akuten Augenblick, der dann doch einmal kommt, im Augenblick der Entscheidung und Unwiderruflichkeit, ist sie wieder reine Gewalt.“²³¹

Der Kurfürst scheint das im Zitat geschilderte Phänomen besser begriffen zu haben als der Prinz. Dies zeigt der Prinz vor allem bei seinem Übergriff gegen Rittmeister von der Golz (2. Akt, 2. Auftritt), dem er in der Inszenierung von Andrea Breth neben Stößen, Schlägen und Tritten auch in den Hals beißt (33:07 min). Vorübergehend ist Golz dem Prinzen gehorsam, danach wendet er sich aber gegen ihn. Wenn man *Il Principe* von Machiavelli genau liest, wird verständlich, dass er den Fürsten auch nicht zu unbegrenzter Gewalt rät. Ein Fürst muss nur in der Lage sein, Gewalt anzuwenden, wenn es die Situation verlangt.

„Man kann es nicht Tugend nennen, seine Mitbürger zu ermorden, die Freunde zu verraten, ohne Treu und Glauben, ohne Menschlichkeit und Religion zu sein. Auf diese Art kann man wohl die Herrschaft, doch keinen Ruhm erwerben.“²³²

Machiavelli meint an dieser Stelle, mit Herrschaft und Ruhm, schlechte und gute Herrschaft. Als die Recherche zu dieser Arbeit begonnen wurde, wurde zunächst angenommen, dass eine zeitgeschichtliche Verbindung zwischen *Il Principe*, *Prinz Friedrich von Homburg* und der heutigen Theaterinszenierung von Andrea Breth besteht. Es wurde vermutet, dass über historische Vorgänge, wie die Schlacht von Fehrbellin, eine Verbindung zu unserer Zeit hergestellt werden könnte. Doch die Absicht der Regisseurin, das Stück in einem zeitlosen Kontext zu betrachten²³³, änderte den Eindruck. Machiavellis Schrift und Kleists Stück sind besondere Werke, mit deren Inhalt man sich heute noch und auch in Zukunft identifizieren kann.

Machiavellis Kernfrage ist in jedem Zeitalter und überall auf der Welt von großer Wichtigkeit:

²³¹ Canetti, Elias: Masse und Macht. S. 313

²³² Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. S. 50

²³³ Vgl. Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters 07.09.2012

„Er fragt einzig danach, ob ein Volk fähig ist, selbst politisch zu handeln (*vivere politico*), oder ob es verderbt ist (*corrotto*). Es fällt nicht leicht, heute diese Unterscheidung anzuwenden. Sie beurteilt nicht die Mißstände der Regierungen oder politischen Systeme, die sich vielleicht durch Herrschaftswechsel oder Verfassungsänderungen beheben ließen. Sie fragt emphatisch nach der politischen Moral der Völker. [...] Der mitteleuropäische Leser unserer Tage hat Schwierigkeiten bei der Lektüre. Er kann und will das nicht auf seine politische Erfahrung anwenden. Im Orient ja, oder in Lateinamerika mag man sich das vorstellen, aber unsere Politik hat einen Funktionswandel vollzogen. Krieg ist kein Mittel der Politik mehr. Die Politik hat Krieg nicht zu führen, sondern zu vermeiden.“²³⁴

Am Ende des Stückes zeigt Andrea Breth in ihrer Inszenierung, indem sie den verletzten Soldaten, das Vaterunser sprechend, über die Bühne gehen lässt, sehr eindrucksvoll und berührend, was passiert, wenn die Politik es nicht schafft, den Krieg zu vermeiden.

Es konnten nicht alle Fragen, die am Anfang gestellt wurden, beantwortet werden, denn im Umfang dieser Arbeit konnte nur auf eine begrenzte Anzahl von Szenen aus dem Stück und auf einige Aussagen aus Machiavellis Text eingegangen werden. Die Verknüpfung von Machiavelli und Kleist ist auch so neuartig, ungewöhnlich und nicht allgemein gebräuchlich, dass noch viel Raum für weitere Forschungsarbeiten und Gelegenheiten zur Beantwortung offener Fragen bleibt.

²³⁴ Günther, Horst: Nachwort. In: Machiavelli, Niccolò: Der Fürst. S. 156/159

7. Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Friedrich der Große [1751]: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg; Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst. Übertragen von Heinrich Merkens. In: Förster, Klaus [Hrsg.]: *Friedrich der Große: Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg; Briefe an Voltaire; Die Schule der Welt*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1963.

Friedrich der Große: Der Antimachiavel oder: Widerlegung des ‚Fürsten‘ von Machiavelli. In: *Philosophische Schriften. Friedrich der Große – Potsdamer Ausgabe; VI*. Übersetzt von Brunhilde Wehinger. Hrsg. von Anne Baillot und Brunhilde Wehinger. Berlin: Akademie Verlag 2007.

Kleist, Heinrich von: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* mit Materialien, ausgewählt von Claus Schlegel. Editionen für den Literaturunterricht, hrsg. von Thomas Kopfermann. [Der Text des vorliegenden Heftes folgt der Ausgabe: Heinrich von Kleist, Werke in einem Band, hrsg. von Helmut Sembdner, Carl Hansen Verlag, München 1966] Stuttgart: Ernst Klett Verlag 2009.

Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Ilse-Marie Barth / Klaus Müller-Salget / Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt a. M. 1987-1997. Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811. Hrsg. von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997.

Machiavelli, Niccolò [1513]: *Der Fürst*. Aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, mit einem Nachwort von Horst Günther. Berlin: Insel Verlag 2011.

Sekundärliteratur:

Arntzen, Helmut / Bertaux, Pierre / Böschstein, Bernhard / Müller-Seidel, Walter [Hrsg.-Mitarbeiter]: *Die Gegenwartigkeit Kleists*: Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloss Charlottenburg zu Berlin. Jahresausgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1977. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1980.

Barthel, Wolfgang [bearbeitet von]: *Heinrich von Kleist 1777-1811. Chronik seines Lebens und Schaffens auf Grund von Selbstaussagen, Dokumenten und Aussagen Dritter*. Frankfurt (Oder): Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V. 2001.

Berger, Wilhelm: *Macht. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte*.
Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2009.

Breth, Andrea: *Wohin treibt das Theater?* 21. Oktober 2004. Herbsttagung in Darmstadt.
In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch. Redaktion: Michael
Assmann. Göttingen: Wallstein Verlag 2004.

Breth, Andrea: *Frei für den Moment: Regietheater und Lebenskunst. Gespräche mit Irene
Bazinger*. Berlin: Rotbuch Verlag 2009.

Breuer, Ingo [Hrsg.]: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler
Verlag 2009.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer
Taschenbuch Verlag 1980.

Crepaldi, Gianluca / Kriwak, Andreas / Pröll, Thomas [Hrsg.]: *Kleist zur Gewalt.
Transdisziplinäre Perspektiven*. Edition Weltordnung – Religion – Gewalt.
Forschungsplattform Politik-Religion-Kunst, Universität Innsbruck. 1. Auflage. Innsbruck:
innsbruck university press 2011.

Fink, Humbert: *Machiavelli. Eine Biographie*. München: Lizt Verlag 1988.

Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des
Fachs*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2010.

Gallas, Helga: *Kleist: Gesetz, Begehren, Sexualität. Zwischen symbolischer und
imaginärer Identifizierung*. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2005.

Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen*. Experimente zum “Fall“ der Kunst.
„Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel“. Grazie des unendlichen >Bewusstseins<
als Initiation in den Vernichtungskrieg. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2000.

Just, Renate: *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von
Homburg“*. Göttingen: Wallstein Verlag 1993.

Kreutzer, Hans Joachim [Hrsg.]: *Kleist-Jahrbuch 1981/82*. Im Auftrag des Vorstandes der
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Internationales Kleist-Kolloquium 1981. Berlin: Erich
Schmidt Verlag 1983.

Darin: Böschstein, Bernhard: Kleist und Rousseau, S. 145-156

Dyer, Denys G.: Kleist und das Paradoxe, S. 210-219

Schmidt, Jochen: Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen

Legitimationskrise, S. 358-379

Ryan, Lawrence: Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist, S. 349-357

Hubbs, Valentine C.: Die Ambiguität in Kleists >Prinz Friedrich von Homburg<, S. 184-194

Skreb, Zdenko: Kleist und Grillparzer, S. 158-170.

Kreutzer, Hans Joachim [Hrsg.]: *Kleist-Jahrbuch 1985*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1985.

Darin: Lüderssen, Klaus: Recht als Verständigung unter Gleichen in Kleists >Prinz von Homburg< - ein aristokratisches oder ein demokratisches Prinzip? Vortrag.

Müller-Seidel, Walter: Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. Vortrag, gehalten am 1. November 1984 auf der Jahrestagung der Kleist-Gesellschaft in Marbach a. N.

Meister, Monika: *Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten*.

Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 2009.

Michalzik, Peter: *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher*. Biographie.

Propyläen; Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH 2011.

Müller, Tim: *Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich von Kleists*. Göttingen: V&R unipress 2011.

Müller-Seidel, Walter [Hrsg.]: *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.

Neugebauer, Wolfgang und Büsch, Otto [Hrsg.]: *Handbuch der Preußischen Geschichte, Band 1. Das 17. Und 18. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens*.

Historische Kommission zu Berlin. Beiträge von Ursula Fuhrich-Grubert. Berlin: de Gruyter 2009.

Neumann, Gerhard [Hrsg.]: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*.

Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae. 1. Auflage. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1994.

Overhoff, Jürgen: *Friedrich der Große und George Washington. Zwei Wege der Aufklärung*. Stuttgart: Klett-Cotta 2011.

Rosendorfer, Herbert: *Der Prinz von Homburg oder Der Landgraf mit dem silbernen Bein*. Biographie. München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH 1978.

Rothe, Eva: *Kleist-Bibliographie 1945-1960*. Herausgegeben von Fritz Martini / Walter Müller-Seidel und Bernhard Zeller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 5. Jahrgang. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1961. S. 414-547.

Samuel, Richard [Hrsg.]: *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Nach Heidelberger Handschrift*. Unter Mitwirkung von Dorothea Coverlid. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Walter Müller-Seidel. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1964.

Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

Schunicht, Manfred: *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Marionette, Patriot, Utopist?* (Modellanalysen: Literatur. Begründet von Werner Zimmermann, Herausgegeben von Klaus Lindemann) Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh 1996.

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

Sembdner, Helmut: *Heinrich von Kleist Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.

Wertheimer, Jürgen [Hrsg.]: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1986.

Beiträge in Nachschlagewerken und Lexika:

Brockhaus Enzyklopädie, in 24 Bänden. Siebenter Band, EX – FRT. 19. Auflage. Mannheim: F. A. Brockhaus 1988. S. 676 (Stichwort: „Friedrich der Große“).

Brockhaus Enzyklopädie, in 24 Bänden. Dreizehnter Band, Lah – Maf. 19. Auflage. Mannheim: F. A. Brockhaus 1990. S. 672 (Stichwort: „Macht“).

Der Brockhaus. Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, 2, erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig: F. A. Brockhaus 2009.

Klenner, Hermann: Macht / Herrschaft / Gewalt. In: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Hrsg. von Hans Jörg Sandkühler et al. Band 3: L – Q. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1990. S. 114-121.

Lutz, Bernd [Hrsg.]: *Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen*. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 1989. S. 449-451.

Mühleisen, H.-O.: Friedrich der Große. In: *Großes Werklexikon der Philosophie*. Hrsg. von Franco Volpi am Studium fundamentele der Universität Witten-Herdecke. Band 1: A – K. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2004. S. 523/524.

Münkler, H.: Niccolò Machiavelli. In: *Großes Werklexikon der Philosophie*. Hrsg. von Franco Volpi am Studium fundamentele der Universität Witten-Herdecke. Band 2: L – Z, Anonyma und Sammlungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2004. S. 969-971.

Programmheft und Rezensionen:

Programmheft des Wiener Burgtheaters zu
Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, 2012.
(Redaktion: Breth, Andrea / Wiens, Wolfgang. Koproduktion mit den Salzburger Festspielen. Spielzeit 2012/23013, Wiener Premiere 06.09.2012), S. o. A.

Haider, Hans: Unglückliche Größe. Wiener Zeitung. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012.

Lohs, Lothar: Schachpartie um das Leben. Andrea Breth. Die Ausnahmeregisseurin inszeniert in einer Koproduktion mit dem Burgtheater Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“. In: *Bühne* Nr. 7-8, 2012, S. 40/41.

Petsch, Barbara: Tod auf dem Feld des Psychokrieges. Burgtheater. Die Presse. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012.

Rathmanner, Petra: „Keiner kapiert mehr, was vor sich geht“. Interview mit Andrea Breth. Wiener Zeitung Online. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 10.09.2012.

Tartarotti, Guido: ‚Prinz von Homburg‘: Simonischeks Karotte. Kurier. 30.07.2012. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 14.10.2012.

Wagner, Renate: Wien/Burgtheater: Der Prinz von Homburg. Der neue Merker. In: Pressespiegel des Wiener Burgtheaters zur Inszenierung von Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Pressebüro des Burgtheaters Wien, 07.09.2012.

Aufzeichnungen

Prinz Friedrich von Homburg, Regie: Andrea Breth, DVD, Interner Mitschnitt, Burgtheater Wien, Aufnahmedatum: 05.09.2012

8. Anhang

8.1 Vertiefende Materialien

8.1.1 Daten und Besetzung der Inszenierung²³⁵

Prinz Friedrich von Homburg

Heinrich von Kleist

Burgtheater Wien

Koproduktion mit den Salzburger Festspielen

Regie: Andrea Breth

Bühne: Martin Zehetgruber

Kostüm: Moidele Bickel

Kostümmitarbeit: Dorothee Uhrmacher

Lichtdesign: Friedrich Rom

Musik: Bert Wrede

Sounddesign: Alexander Nefzger

Dramaturgie: Wolfgang Wiens

Requisite: Angelika Paula König

Salzburger Premiere: 28. Juli 2012

Wiener Premiere: 6. September 2012

Mit: August Diehl (Prinz Friedrich Arthur von Homburg), Peter Simonischek (Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg), Pauline Knof (Prinzessin Natalie von Oranien, Nichte des Kurfürsten), Andrea Clausen (Die Kurfürstin), Udo Samel (Feldmarschall Dörfling), Hans-Michael Rehberg (Obrist Kottwitz), Gerhard König (Graf Truchß), Roland Koch (Graf Hohenzollern), Marcus Kiepe (Rittmeister von der Golz), Hans Dieter Knebel (Hennings), Daniel Jesch (Graf Georg von Sparren), Bernd Birkhahn (Stranz), Branko Samarovski (Siegfried von Mörner), Sven Dolinski (Graf Reuß), Elisabeth Orth (Gräfin Bork).

²³⁵ Vgl. Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, 2012. (Redaktion: Breth, Andrea / Wiens, Wolfgang. Koproduktion mit den Salzburger Festspielen. Spielzeit 2012/23013, Wiener Premiere 06.09.2012), S. o. A.

8.1.2 Prinz Friedrich von Homburg – Handlung

In Heinrich von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin* (1809/1810) geht es um den Konflikt zwischen dem Reitergeneral Prinz von Homburg und dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm während und nach der historischen Schlacht von Fehrbellin aus dem Jahr 1675.

Zu Beginn des Stücks ruht sich der Prinz von Homburg im Garten des Schlosses von Fehrbellin von den Strapazen des Krieges aus und träumt, in einem schlafwandlerischen Zustand, von künftigem Ruhm und Erfolg auf dem Schlachtfeld. Der Kurfürst, seine Frau und seine Nichte Natalie, die Prinzessin von Oranien, sowieso andere Offiziere beobachten dies. Der Kurfürst spielt dem Prinzen einen Streich, der dazu führt, dass der Prinz seine tiefsten Wünsche preisgibt: Er will Natalie zur Braut nehmen, sieht den Kurfürst und die Kurfürstin als Eltern an, will Ruhm erlangen und die Nachfolge des Kurfürsten antreten. Während dieses „Spiels“ kann der Prinz Natalies Handschuh ergreifen und als er erwacht und sich nicht an die Vorkommnisse erinnert, kann er sich die Herkunft des Handschuhs nicht erklären. Er hat aber die Erinnerung an einen Traum mit seinem Ruhmeswunsch als Thema und setzt diesen mit dem Handschuh fest in Verbindung. Als er bei der Verkündung des Schlachtplans feststellt, dass der von ihm begehrten Natalie der Handschuh gehört, ist er abgelenkt und kann dem Plan nicht folgen, zudem beginnt er zu glauben, dass der Handschuh ein Zeichen ist und nun der Ruhm auf dem Schlachtfeld auch bald dazu kommen wird. Dann beginnt die Schlacht von Fehrbellin und der Prinz hat den ausdrücklichen Befehl bis zu einem bestimmten Zeichen nicht einzugreifen, aber dadurch, dass er den Schlachtplan nicht kennt und an das Zeichen für seinen Ruhm glaubt, zwingt er seine Soldaten dazu sich mit ihm an der Schlacht zu beteiligen. Durch das Eingreifen des Prinzen können die Schweden zwar geschlagen werden, aber nicht so vernichtend wie der Kurfürst es geplant hatte – die Schweden können fliehen, der Krieg ist nicht zu Ende. Im Glauben, dass der Kurfürst in der Schlacht gefallen ist, verlobt sich der Prinz mit Natalie – der Prinz scheint am Ziel seiner Träume. Doch statt dem Kurfürsten ist sein Stallmeister gestorben, sie hatten die Pferde getauscht und wurden wohl von den Schweden verwechselt. Das Blatt wendet sich. Der Kurfürst ist dankbar für den Sieg über die Schweden, doch die Befehlsverweigerung kann er auf keinen Fall dulden. Er lässt den protestierenden Prinzen festnehmen und vor ein Kriegsgericht stellen. In der Gefangenschaft glaubt der Prinz fest an seine Freilassung, er sieht sich in einer Vater-Sohn-Beziehung mit dem Kurfürsten, doch sein Freund Hohenzollern bringt Nachricht vom unterschriebenen Todesurteil. In seiner Todesangst und der Vermutung, dass seine heimliche Verlobung mit der

Nichte des Kurfürsten schuld an dieser Situation ist, wendet sich der Prinz, um sein Leben bittend, an seine Tante die Kurfürstin, bittet um Hilfe und gibt Natalie frei. Obwohl diese verletzt durch das Verhalten des Prinzen ist, spricht sie bei dem Kurfürsten vor. Nachdem Natalie diesem von der unwürdigen Todesangst des Prinzen berichtet hat, verspricht der Kurfürst ihm zu begnadigen. Er setzt einen Brief an den Prinzen auf, den Natalie ihm überbringen soll. Nicht wirklich der Gnade des Kurfürsten vertrauend, ergreift Natalie selbst die Initiative und unterschreibt nicht nur eine Petition der Soldaten, die den Prinzen retten soll, sondern fälscht auch einen Befehl des Kurfürsten, der den Rest des Regiments nach Fehrbellin beordert, damit noch mehr Offiziere für des Prinzen Begnadigung bitten können. Natalies Misstrauen zeigt sich als berechtigt, denn der Brief des Kurfürsten ist ein Trick, auf den sich der Prinz nicht einlassen kann. Denn der Prinz müsste das Todesurteil und das Handeln des Kurfürsten als ungerecht bezeichnen. Dies bewirkt ein Umdenken des Prinzen, er will sich nun der Entscheidung beugen. Der Kurfürst wird von allen Seiten unter Druck gesetzt, er ist überrascht von dem Auftauchen des Regiments, das Natalie herbeigerufen hat, und glaubt an eine Revolutionsgefahr. Zudem wollen die Offiziere wohl auch gewaltsam versuchen den Prinzen zu befreien. Oberst Kottwitz, der zum Regiment des Prinzen gehört, plädiert für Gnade. Er erklärt, dass nur wichtig ist, dass der Sieg errungen wurde und dass Soldaten nicht das leblose Werkzeug des Kurfürsten sind, sondern in schwierigen Kriegssituationen eigene Entscheidungen treffen dürfen müssen. Der Freund des Prinzen, Hohenzollern, erinnert den Kurfürsten an seinen Streich, den er dem Prinzen spielte, erklärt die Unaufmerksamkeit des Prinzen bei der Verkündung des Schlachtplans und zieht den Kurfürsten zur Verantwortung. Noch willigt der Kurfürst nicht ein, erst als der Prinz sich freiwillig dem Urteil beugt und zeigt, dass er die Gesetze und Regeln des Staates und der Regierung verstanden und verinnerlicht hat, erklärt der Kurfürst die Begnadigung. Davon weiß der Prinz jedoch nichts. Mit verbundenen Augen glaubt er seiner Hinrichtung entgegenzugehen. Als dann die Szene des Streiches wiederholt wird und alle seine Wünsche in Erfüllung gehen, fällt er in Ohnmacht. Vom Kanonendonner des fortgeführten Krieges wieder aufgeweckt, erkundigt sich der Prinz ob alles nur ein Traum war. Mit dem Schlachtruf „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (V. 1858) endet das Stück.

8.1.3 *Il Principe* – Inhalt der einzelnen Kapitel

Im Folgenden wird auf die Inhalte der einzelnen Kapitel im *Il Principe* näher eingegangen.²³⁶

Dies soll zum besseren Verständnis für den Leser beitragen.

In Kapitel I „Über die Arten der Herrschaft und die Mittel, sie zu erlangen“ werden die unterschiedlichen Herrschaftsformen vorgestellt. Machiavelli unterscheidet Alleinherrschaften (Fürstentümer) und Republiken. Im Folgenden wird er nur über die Alleinherrschaften sprechen. Es wird deutlich, dass für ihn Macht und Herrschaft einander bedingen.

In Kapitel II „Von den erblichen Fürstentümern“ erklärt er, was ein Herrscher tun sollte, wenn er einen Thron erbt. Dies ist die häufigste Herrschaftsform, die Regierungsgewalt geht auf die Nachfahren über.

In Kapitel III „Von vermischten Herrschaften“ gibt Machiavelli Anweisungen, wie ein Machthaber sich zu verhalten hat, wenn er ein anderes Land erobert hat und es nun regieren will. Zum Beispiel sollte man die alten Herrschaftsmitglieder vernichten, damit man keine Rache fürchten muss. Das Volk sollte seine alten Gesetze behalten dürfen.

In Kapitel IV „Warum das Reich des Darius, das Alexander erobert hatte, nach dessen Tode nicht gegen seine Nachfolger aufstand“ wird noch einmal zwischen Fürstentümern unterschieden, in denen es einen Herrscher gibt, der einigen wenigen die Erlaubnis erteilt hat, an seiner Regierung mitzuwirken, und Staaten, in denen ein Machthaber durch seine Adeligen regiert. Diese sind dann nicht von ihrem Fürsten abhängig und besitzen auch eigene Ländereien. Für Machiavelli besteht die Frage, welche dieser beiden Formen einfacher zu erobern und dann leichter zu regieren ist.

In Kapitel V („Wie Städte oder Fürstentümer zu beherrschen sind, die vor der Eroberung nach eignen Gesetzen lebten“) geht Machiavelli der Frage nach, wie man sich als Fürst in einem neu eroberten Land, das vorher keinen Herrscher hatte, an der Macht hält. Wenn Aufstände drohen, sollte das Land besser zerstört werden. Ansonsten ist eine eigene Regierung einzusetzen, oder fähigen Einwohnern aus dem Land wird erlaubt, eine Regierung zu bilden.

In Kapitel VI („Von neuen Herrschaften, die durch eigne Waffen und Tapferkeit erworben werden“) wird erläutert, wie man mit einem Heer, mit Mühe und Tüchtigkeit eine neue Herrschaft aufbaut.

²³⁶ Vgl. für alle Kapitel: Machiavelli, Niccolò [1513]: Der Fürst. Aus dem Italienischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski, mit einem Nachwort von Horst Günther. Berlin: Insel Verlag 2011.

In Kapitel VII („Von neuen Fürstentümern, die durch fremde Hilfe und durch Glück erworben werden“) ergründet Machiavelli die Frage, wie man sich an der Macht halten kann, wenn man sie durch Glück und / oder die Tüchtigkeit anderer erlangt hat. Hier gibt er das Beispiel von Cesare Borgia, der an die Macht kam, weil sein Vater Papst wurde.

In Kapitel VIII („Von denen, welche durch Verbrechen zur Herrschaft gelangt sind“) wird beschrieben, wie man auch durch Grausamkeit, Verbrechen und Gewalt an die Macht kommen kann. Machiavelli unterscheidet aber zwischen richtigem und falschem Gebrauch von Gewalt. Wenn es zum Machterhalt und längerfristig dem Wohl des Volkes dient, darf Gewalt benutzt werden. Um das Leiden der Menschen nicht zu verlängern, darf sie nur einmalig ausgeführt werden. Machiavelli legitimiert Grausamkeit, sagt aber auch, dass ein Fürst dann zwar Macht besitzt, aber keinen Ruhm und keine Ehre.

In Kapitel IX („Der Volksfürst“) zeigt Machiavelli, dass man auch von seinen Mitbürgern zum Fürsten erhoben werden kann, dann wird man Volksfürst genannt. Um an der Macht zu bleiben, muss man dann selbstverständlich das Volk immer zufriedenstellen.

In Kapitel X („Wie die Kräfte aller Fürstentümer zu bemessen sind“) wird verdeutlicht, dass man als Fürst lange an der Macht bleibt, wenn man sich, ohne Hilfe von außen, gegen Feinde verteidigen kann. Dazu seien ein großes Heer und gute Befestigungsanlagen notwendig.

In Kapitel XI („Von den geistlichen Herrschaften“) spricht Machiavelli über die Herrschaft des Kirchenstaates, hier ist es schwierig an die Macht zu kommen, da der Weg ein großes Maß an Tüchtigkeit, Eifer, Mühe und Glück verlangt.

In Kapitel XII („Von den verschiedenen Arten der Streitkräfte und von den Söldnern“) wird die Notwendigkeit von einem schlagkräftigen Heer verdeutlicht und die Gefahr von Söldnern veranschaulicht. Diese sind nicht an der Sache des Staates interessiert, sondern nur an ihrem Gehalt.

In Kapitel XIII („Von den Hilfstruppen, Volksheeren und gemischten Truppen“) erklärt Machiavelli, dass Hilfstruppen, die unter der Herrschaft eines anderen Fürsten stehen, noch unverlässlicher sind als Söldner. Ein Machthaber sollte ein Heer aus seinen eigenen Untertanen bilden lassen.

In Kapitel XIV („Worauf der Fürst im Kriegswesen zu sehen hat“) wird erläutert, dass die bedeutendste Aufgabe für einen Fürsten die Beherrschung des Kriegswesens ist. Dies hilft ihm dabei, sich auf dem Thron zu halten.

In Kapitel XV („Wodurch die Menschen, insbesondere die Fürsten, Lob und Tadel erwerben“) legt Machiavelli dar, wie sich ein Fürst gegenüber seinen Untertanen zu verhalten

hat. Er muss in der Lage sein, auch etwas Verwerfliches tun zu können, von der Moral abzuweichen, um sich an der Macht zu halten.

In Kapitel XVI („Von der Freigebigkeit und Knauserei“) wird aufgezeigt, dass es für einen Fürsten besser ist, nicht allzu freigebig zu sein. Denn es ist gut, wenn das Volk sieht, dass der Herrscher mit wenig Geld auskommt, gut haushalten kann, nicht im Überfluss lebt und sein Volk versorgen kann.

In Kapitel XVII („Von der Grausamkeit und der Milde und ob es besser sei, geliebt als gefürchtet zu werden“) beschäftigt sich Machiavelli mit der Schwierigkeit, als Herrscher die Balance zwischen Barmherzigkeit und Grausamkeit zu finden. Natürlich ist es wünschenswert, als barmherzig zu gelten. Wenn dies aber nicht möglich ist, darf man sich als Fürst nicht vor Grausamkeit scheuen, da das Volk unberechenbar ist. Hintergeht es den Herrscher, ist es nützlicher, wenn es sich vor seiner Rache fürchtet. Der Fürst darf sich nur nicht verhasst machen. Es ist schwierig, gleichzeitig geliebt und gefürchtet zu werden, letztendlich ist es für den Herrscher hilfreicher, gefürchtet zu werden. So kann er sein Volk gegen Feinde verteidigen, muss sich aber nicht sorgen, dass es sich gegen ihn wenden wird.

In Kapitel XVIII („Inwiefern die Fürsten ihr Wort halten sollen“) erklärt Machiavelli, dass Fürsten nicht unbedingt ihr Wort halten müssen. Außerdem ist es nicht nötig, nur gute Eigenschaften zu besitzen, man muss nur vorgeben können, sie zu besitzen. Als Herrscher muss man sich gut verstellen können.

In Kapitel XIX („Verachtung und Haß sind zu meiden“) wird verdeutlicht, dass ein Machthaber sich bei seinem Volk nicht verhasst machen darf, denn dann könnte er seinen Thron verlieren. Er sollte immer vom Volk geachtet werden.

In Kapitel XX („Ob Festungen und vieles andre, was Fürsten zu tun pflegen, nützlich oder schädlich sind?“) erläutert Machiavelli, welche verschiedenen Möglichkeiten es gibt, sich gegen Feinde zu verteidigen, ob es z.B. nützlich ist, eine Festung zu bauen und wann Gefahr besteht, wenn die Untertanen bewaffnet werden.

In Kapitel XXI („Wie ein Fürst sich zu betragen hat, um Ruhm zu erwerben“) wird dargestellt, wie ein Fürst Ehre und Ruhm erreichen kann. Er sollte seinen Freunden und Verbündeten beistehen und dem Volk gegenüber großmütig sein, es mit Festen und Schauspielen unterhalten. Aber besonders mit großen Unternehmungen (Kreuzzüge z.B.), die erfolgreich verlaufen, verschafft sich ein Fürst hohes Ansehen.

In Kapitel XXII („Von den Ministern“) erörtert Machiavelli, welche Minister man als Herrscher für seine Regierung auswählt. Sie sollten am Wohl des Fürsten und des Staates interessiert sein und nicht an ihrem eigenen Vorteil.

In Kapitel XXIII („Wie Schmeichler zu fliehen sind“) wird das Problem beschrieben, das Herrscher mit ihren Beratern haben. Um nicht nur von Schmeichlern und Heuchlern umgeben zu sein, sollte ein Machthaber einer bestimmten Anzahl von Personen erlauben, ihm ihre Meinung mitzuteilen, wenn er sie darum bittet. So wird er gut beraten und bekommt immer eine ehrliche Antwort.

In Kapitel XXIV („Warum die Fürsten Italiens ihre Herrschaft verloren haben“) wendet sich Machiavelli direkt den aktuellen Problemen Italiens zu. Er erklärt, dass die Fürsten in Italien ihre Macht verloren haben, weil sie vor feindlichen Heeren geflohen sind und ihr Volk nicht verteidigt haben.

In Kapitel XXV („Welche Macht das Glück in den menschlichen Dingen hat und wie man ihm widerstehen kann“) wird erklärt, dass ein Fürst sein Schicksal selbst in die Hand nehmen kann und nicht alles dem Zufall überlassen muss. Er muss seine Handlungsweise der Zeit anpassen und nicht immer nur einer Linie folgen.

In Kapitel XXVI („Aufruf, Italien von den Barbaren zu befreien“) weist Machiavelli erneut auf die Situation in Italien hin. Er fordert, dass ein Fürst die Macht ergreift, das Land vereinigt und die Eindringlinge vertreibt.

8.2 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/1810) von Heinrich von Kleist. Die Regisseurin Andrea Breth inszenierte dieses Werk für die Salzburger Festspiele 2012. Im Burgtheater Wien wurde es von September 2012 bis Januar 2015 in den Spielplan aufgenommen. Diese Version wird als Grundlage für die Untersuchungen in der Arbeit verwendet. Die Inszenierung wird darüber hinaus mit der politisch-philosophischen Schrift *Il Principe* (1513) von Niccolò Machiavelli in Verbindung gebracht. Im Mittelpunkt steht die Analyse der Machtkonzeption, mit der Andrea Breth den Konflikt zwischen den beiden Hauptfiguren des Stückes, der Kurfürst von Brandenburg und der Prinz von Homburg, darstellt.

In einem ersten Teil wird das Ziel der Arbeit und die verwendeten Methoden erläutert und ein Querschnitt der bisherigen *Homburg*-Forschung dargelegt. Anschließend, im zweiten Teil, wird auf die Entstehungsgeschichte und (mögliche) Quellen des Schauspiels eingegangen. Es folgen nähere Erklärungen zu *Il Principe* und dem Programmheft der Inszenierung (dritter Teil). In der Analyse werden viele Gesichtspunkte der schwierigen Beziehung von Kurfürst und Prinz untersucht und anhand ausgewählter Sequenzen aus der Inszenierung und essentieller Aussagen aus *Il Principe* ausführlich erklärt. Zusammenfassend lässt sich am Ende sagen, dass der Kurfürst und der Prinz verschiedene Maßnahmen ergreifen, um ihre Macht zu demonstrieren und dafür zu kämpfen, so sind Manipulation, Verstellung, Gewalt und der Aspekt des Wartens zu nennen. Letztendlich zeigt die Analyse, dass Andrea Breth eine zeitlose Inszenierung gelingt, die völlig selbstverständlich ein 500 Jahre altes Machtverständnis appliziert.

8.3 Lebenslauf

Angaben zur Person

Name: Höltermann

Vorname: Katharina Lena

E-Mail-Adresse: katharina.h@gmx.de

Geburtsdatum und -ort: 02.07.1987 Bochum / Deutschland

Nationalität: deutsch

Ausbildung

1993-1997	Grundschule (Natorpschule Bochum)
1997-2007	Gymnasium (Graf-Engelbert Schule Bochum)
15.06.2007	Abitur / allgemeine Hochschulreife
ab WS 2007/2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Freie Wahlfächer in Anglistik und Kunstgeschichte

Berufliche Erfahrungen

März 2004	dreiwöchiges Praktikum in der Redaktion des regionalen Kulturmagazins „Coolibri“
ab Februar 2006	Leitung der Theater-AG und Organisation von Theaterproduktionen in der Schule mit allen entsprechenden theaterspezifischen Aufgaben zuzüglich schauspielerischen Tätigkeiten (bis Juni 2007)
Juli – Oktober 2009	Regieassistentz bei „Man muss dankbar sein“ unter der Regie von Jérôme Junod am Max-Reinhardt Seminar Wien
September 2010 - Januar 2011	Regieassistentz bei „Trunkener Prozess“ unter der Regie von Felicitas Braun am Max-Reinhardt Seminar Wien