

## Zur ewigen Nachwelt (ohne Frieden)

JAN MIESZKOWSKI

Ihrer Minimaldefinition nach ist Literatur Fiktion, d.h. Sprache, die gegenüber ihrer referentiellen Funktion autonom ist. Fraglich bleibt aber, ob diese Autonomie eine Unabhängigkeit von außersprachlichen Faktoren bedeutet, oder ob sie eine bloße Verneinung von Referenz ist, die sich in klassischen Parametern der Logik hinlänglich verstehen läßt? In den Debatten über Freiheit und Erfahrung im deutschen Idealismus des späten 18. Jahrhunderts rückt die Unsicherheit gegenüber dieser Frage den epistemologischen Status literarischer Sprache in den Vordergrund. Wird Sprache selbst als Kraft oder Struktur ohne Referenz auf eine Realität, die von der Sprache produziert oder in ihr reflektiert wird, verstanden, dann muß es eine der Hauptinteressen einer Philosophie sein, die sich auf die Problematisierung der Idee von Wahrheit als Übereinstimmung von Sprache und Welt verpflichtet, die Relation zwischen der prädikativen und der setzenden Funktion der Sprache erklären zu können. Die Idee der Wahrheit als »Übereinstimmung« wird oft anhand einer Unterscheidung zwischen den poetischen und den mimetischen Aspekten der Sprache diskutiert. Diese Herangehensweise definiert die poetische Sprache tendenziell als einen »Akt« oder ein »Ereignis«. Das größte Hindernis für den deutschen Idealismus, Literatur in eine allgemeine Theorie der Ethik oder Ästhetik zu integrieren, ist jedoch nicht diese Performativität der Sprache, sondern die Gefahr, daß sprachliche Begriffe die Artikulierung von eben den Unterschieden bedrohen, denen sie ihre Konstitution zu verdanken haben. Weit davon entfernt, den Verstand mit einem radikalen Begriff eines Aktes, der strukturiert, oder einer Struktur, die agiert, zu konfrontieren, mag sich Sprache, betrachtet als ein Objekt von Erkenntnis, als allzu abwesend erweisen, und dies gerade in dem Augenblick, wo sie bestimmend, strukturierend oder handelnd sein sollte.

Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* versucht unaufhörlich eine Beziehung zwischen der Titelfigur und dem Gesetz zu entwerfen. Eine solche Beziehung wird zuerst vorgeführt, als zu Beginn des Stückes der sonderbare seelische Zustand des Prinzen beurteilt wird. Später wird dem Prinzen selbst die Aufgabe gestellt, sein Verhalten zu beurteilen

und zu entscheiden, ob er ungerecht beurteilt worden ist. Aus Gründen, die keineswegs offensichtlich sind, markiert dieser »Aufruf zur Entscheidung« die Wieder-Aufnahme der Suche nach einer Beziehung zum Gesetz als Suche nach einer Form der Adressierung des Gesetzes als Gesetz, und d. h. als Suche nach einem Modus des legalen und rechtmäßigen Sprechens. Der ontologische Status einer solchen Beziehung ist unsicher. *Prinz Friedrich* ist somit auch ein Stück über die geschichtliche Existenz des Gesetzes, ein Stück über das Ereignis der Manifestation des Gesetzes als eines Universellen. Ein Krieg stellt dieses Ereignis. Ein Krieg nicht einfach als Konflikt zwischen den Deutschen und den Schweden oder dem Prinzen und dem Kurfürsten, sondern ein Krieg um die Möglichkeit, Geschichte als eine Reihe von Ereignissen zu verstehen, die, vor dem Gesetz, eine objektive Bedeutung haben können. Kurz, das Stück stellt die Frage, ob es Interpretationen von historischen Ereignissen geben kann, die keine Akte des Selbst-Verständnisses sind.

Im Hintergrund dieser Frage lauert das Gespenst des Michmir-selbst-Unterwerfens aus Kants ethischer Theorie. Für Kant ist das Vermögen des Subjekts, auf der Basis eines selbst gegebenen Gesetzes zu handeln, begründet in unserem Verständnis der Unverständlichkeit von Freiheit. Unsere Freiheit, betont Kant, kann nicht erfahren werden; unsere Existenz ist Freiheit, aber unsere Erfahrung der Existenz kann das nicht bestätigen. Theoretisch kann diese Theorie nicht erklärt oder anhand von Beispielen bewiesen werden. Angesichts dieses radikalen Bruchs zwischen, wie es bei Kant heißt, der Sinnenwelt der Anschauung und der Verstandeswelt der Freiheit muß Kant erklären, wie die Vernunft das moralische Gesetz hervorbringt, wie »der Wille durch seine Maxime sich selbst zugleich als allgemein gesetzgebend betrachten könne«, und er muß diese Gesetzesstiftung erklären können, ohne den nicht-intuitiven, nicht-empirischen Charakter der Freiheit zu verletzen.<sup>1</sup> Bekanntlich fährt Kant in seiner *Zweiten Kritik* fort, die Idee einer »Achtung« zu entwickeln, die jedem ethischen Akt weder vorangeht, noch auf ihn folgt, die ihn aber nichtsdestoweniger determiniert, indem sie unmittelbar mit ihm ist; und in einem seiner berüchtigtsten Schritte führt er ein *Faktum* der Vernunft ein. Doch in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, in der er Imperative als Formeln bestimmt, welche die Beziehung zwischen der Unvollkommenheit des subjektiven Willens und der Objektivität eines allgemeinen Gesetzes ausdrücken, weiß Kant wenig über die Form dieser Formeln und über den unsicheren Status (weder eindeutig sinnlich noch intelligibel) ihrer Ausdrucksweise zu sagen. Ungeklärt bleibt die Beschaffenheit der Artikulation von Maximen in bezug auf welche der Kategorische Imperativ seinerseits erst artiku-

1. Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe in 12 Bde., Frankfurt am Main 1994, Bd. VII, 67.

liert werden konnte. Die Frage in *Prinz Friedrich* könnte sein, ob Kleists literarische Umschrift des Kategorischen Imperativs lautet: »Ist es ein Traum?« oder »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«<sup>2</sup>

Im Hinblick auf seine Rezeption, stellt *Prinz Friedrich* einen gescheiterten Versuch dar, ein Stück Brandenburgischer Geschichte zur Ehre des Preußischen Hofes darzubieten.<sup>3</sup> Unsicherheiten darüber,

2. Für einige Hinweise über die latente Literarizität im Kern von Kants moralischem Gesetz und den Gefahren, denen sich eine ethische Theorie beim Gleiten von Fragen der Wahrheit zu Fragen der narrativen Zuverlässigkeit gegenüber sieht, vgl. Jacques Derrida: »Préjugés – devant la loi«, in: Jean-François Lyotard (Hg.), *La faculté de juger*, Paris, 1985, 87-93. Über Kants ethische Theorie im allgemeinen, vgl. Henry Allison: *Kant's Theory of Freedom*, New York, Cambridge University Press 1990; Lewis Beck: *A Commentary on Kant's »Critique of Practical Reason«*, Chicago, University of Chicago Press 1960; Peter Fennes: *A Peculiar Fate*, Ithaca, Cornell University Press 1991.
3. »Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalie Marie Anne« gewidmet, angeblich um die Position eines Hofpoeten für seinen Autor zu sichern, wird die Erinnerung an *Prinz Friedrich* heute in einem unheilvollen Ton, als die letzte Arbeit in Kleists kurzer Karriere, wenn nicht gar als das Werk, dessen verheerende Aufnahme ihn zum Selbstmord getrieben hat, präsentiert. Das Drama ist zu Kleists Lebzeiten niemals aufgeführt worden, aufgrund der Überzeugung Prinzessin Wilhelmines, daß die Ehre ihrer Familie (die Hessen-Homburg Linie) in der Todesfurchtszene verletzt wird. Weitere Kritik von seiten des Hofes und des Militärs führten dazu, daß die Verhandlungen über eine Veröffentlichung des Stückes 1811 nach kurzer Zeit abgebrochen wurden. Als die Uraufführung schließlich 1821 in Wien stattfand, reichten die Publikumsreaktionen von bestürzt bis hin zu empört. Ähnliche Schwierigkeiten plagten die Aufführungen in jenem Jahr in Berlin, und der König ließ das Stück nach seiner dritten Aufführung verbieten. Zwei Jahrzehnte später schließlich hatte *Prinz Friedrich* einigen Erfolg, aber dies konnte nur nach wesentlichen Streichungen geschehen: Für beinahe alle seine Vorführungen im neunzehnten Jahrhundert kennzeichnend war die Veränderung der Namen der Charaktere und die Beseitigung oder Änderung eines Großteils der Reden des Prinzen. Kleist – der selbst, nach Behauptungen, so weit ging, die erste Szene des Dramas zu ändern und die letzte hinzuzufügen, im Bemühen seine Kritiker zu beschwichtigen – gibt in seinen privaten Aufzeichnungen keinen Hinweis darauf, daß er sich Gedanken darüber machen mußte, ob sein Stück einem anderen, als dem üblichen Weg einer öffentlichen Aufnahme folgen würde. Gegenüber seiner Stiefschwester Ulrike bemerkt er, als wäre es schon geschehen, in einem Brief: »Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden.« Zitiert nach Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München, 1984, hier Bd. 2, 833. Einem möglichen Verleger, Georg Andreas Reimer, gegenüber, erwähnt er das Stück als »ein vaterländisches (mit mancherlei Beziehungen) namens der *Prinz von Homburg*« (ebd., 871). Zur Geschichte des Stückes vgl.

warum das Stück den Erwartungen nicht gerecht werden konnte, spiegeln die weiterreichenden Unsicherheiten wider, mit denen sich jeder Versuch, die intentionale Struktur des Stückes zu verstehen, konfrontiert sieht. Lobt und verherrlicht *Prinz Friedrich von Homburg* den Preußischen Staat (oder einen idealen Preußischen Staat), oder wird er verspottet?<sup>4</sup> Ist der Prinz ein scharfsinniger, redengewandter Held oder ein alberner Clown? Ist der Kurfürst ein edler Staatsmann, ein unbefugter Herrscher oder ein Tyrann? Es gibt wenige Texte, in denen die Ausrichtung der Grundstimmung dermaßen doppeldeutig ist. Wenn diese Ambiguität nicht der Tatsache geschuldet ist, daß der Prinz das Stück in einer Art von »Traum« oder »Benommenheit« betritt und auch wieder verläßt, dann wird es möglich zu sagen, daß das Stück den Konflikt zwischen Staatsräson und Kriegsrecht auf der einen, und der Willkür des Individuums auf der anderen Seite durchspielt. Entgegen den Befehlen seines Kurfürsten befiehlt der Prinz seiner Einheit, vorzeitig anzugreifen. Für diese Tat wird er zum Tode verurteilt. An diesem Punkt engagieren sich verschiedene Figuren in seinem Interesse, um das Urteil wieder rückgängig zu machen. Der Prinz ist zunächst nicht bereit, den Ernst seiner Lage wahrzunehmen. Doch beim Anblick seines offenen Grabes wird ihm schließlich angst und bange. Nachdem der Kurfürst gehört hat, daß seine Soldaten Gnade für den Prinzen verlangen, ruft er in einer eigenartigen Wendung den Prinzen auf, selber zu entscheiden, ob seine Verurteilung wirklich gerecht ist. Woraufhin der junge Soldat eine Art Verwandlung durchmacht und bekanntgibt, bereit zu sein, sich der Gerechtigkeit zu stellen und zu sterben. An diesem Punkt erscheint die potentiell tragische Unvereinbarkeit zwischen dem Staat und einem seiner Subjekte als ein Grund aufrichtiger Bestürzung aller Beteiligten. Im Schlußakt löst sich das Stück jedoch in eine Art Quasi-Komödie auf. Der gebietende Ton des Kurfürsten wird gelöster,

William C. Reeve: *Kleist on Stage, 1804-1987*, Buffalo, McGill-Queen's University Press 1993; Klaus Kanzog: *Text und Kontexte. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrichs von Kleists*, Berlin 1978.

4. Selbst Kleists glühendste Verehrer und Unterstützer zeigen ihre Unsicherheit auf deutlichste. In seiner Einleitung zur ersten veröffentlichten Fassung des Stückes lobt Tieck, dem der Verdienst zugeschrieben wird, das Werk vor der Vergessenheit bewahrt zu haben, dabei Kleists Verherrlichung des Preußischen Volkes anpreisend, den Text als »vaterländisch und groß«. Ludwig Tieck (Hg.): *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, Berlin 1821, vgl. insbesondere LXIII-LXXIII. An anderer Stelle hingegen spricht Tieck davon, daß das Drama von seiner ersten und letzten Szene heimgesucht wird, »wie ein Märchen«. Diese Diskrepanzen einfach den pragmatischen Versuchen, das Stück seinem königlichen Publikum zu verkaufen, zuzuschreiben, hieße, die zutiefst ambivalente Einstellung des Werkes gegenüber seinem eigenen »Patriotismus« zu unterschätzen.

fast heiter, und er verhält sich mehr und mehr wie ein verspielter, allwissender Gott, der die ganze Veranstaltung lediglich aufgeführt hat, um seinem Schüler eine gut gemeinte Lektion zu erteilen, verunsichert vielleicht nur dadurch, daß seine Kollegen die ganze Angelegenheit so ernst genommen haben. Die Äußerung dieser süffisanten Perspektive zwingt zu einer Umbewertung der vorangegangenen Akte, wobei man sich schließlich fragt: wozu das ganze Theater? Obgleich die entsprechenden Szenen mit Pathos erfüllt sind – z. B. der Kummer der Figuren bei der Nachricht vom Tode des Prinzen, dessen Angst zur Schau gestellt wird; oder Natalies leidenschaftlicher Appell an den Kurfürsten – hat der gravierende und lebensgefährliche Fehler des Prinzen den schon sicher gewußten Sieg kaum geschmälert.<sup>5</sup> Wichtiger aber ist, daß die »schicksalhafte« Entscheidung des Prinzen, früh anzugreifen, sich mit einer Vorhersehbarkeit (predictability) entfaltet, die ans Lächerliche grenzt. Insofern sich das Stück den Fragen der Zuschreibung von Verantwortung, Intention und/oder Motivation(en) für eine (Fehl-) Handlung im Kampf zuwendet, ist die Unvermeidbarkeit des Irrs bis zu einem beinahe absurden Grad angekündigt. Praktisch alle dramatischen Handlungen vor der Entscheidung des Prinzen anzugreifen, ohne den eigentlichen Befehl dafür erhalten zu haben, bilden eine Serie von Ereignissen, die deutlich macht, daß der Prinz den Befehlen des Kurfürsten nicht gehorchen wird. In der Tat sind die »Vorbereitungen« für den Ungehorsam des Prinzen so exakt, daß die korrekte Ausführung seiner Befehle den ersten Akt rückblickend sinnlos gemacht hätte oder zur Posse.<sup>6</sup> Selbst wenn das gesamte Stück bis hin zur letzten Szene

5. Der Befehl des Prinzen anzugreifen, erfolgt kurz nachdem Golz das Feld inspiziert hat und feststellen konnte, daß der Sieg ihnen gehört. Wie oft bemerkt wurde, ist dieses eine Form der Erklärung der Faktoren, die zu einer Entscheidung führen, die einer Elision des Status, einer Entscheidung als Entscheidung gleichkommt, d. h. die Erklärung löst die für eine Entscheidung kennzeichnende Spontaneität oder Autonomie auf, indem sie aufzeigt, daß die Entscheidung eigentlich nur das Ergebnis einer Reihe von bestimmenden Faktoren war, die ihr selber äußerlich sind. Wenn aber eine Entscheidung als Ausdruck der im Feld zur Verfügung stehenden Erklärungsfaktoren zu verstehen ist, ist es keine Entscheidung. Hier nimmt die Dialektik von Spontaneität und Bestimmung eine seltsame Wendung: Die »Entscheidung« des Prinzen, früh anzugreifen, ist soweit in einer Kette von Ereignissen vorprogrammiert, daß sie selber schon fast kein Teil mehr dieser Kette ist, nicht wie oft gehofft wird, als Instanz seiner Autonomie, sondern als Instanz der Bedeutungslosigkeit des Prinzen.
6. Der Scherz ist den anderen nicht verborgen geblieben. Der Kurfürst: »Herr Prinz von Homburg, dir empfehl ich Ruhe! / Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins / Zwei Siege jüngst *verscherzt*«. Zitiert wird nach der Ausgabe von Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1984, hier Bd. 1, 348–350.

des fünften Aktes als eine komplizierte Serie von Versuchen des Prinzen (und allen anderen) gesehen wird, mit den Verwicklungen, die sich aus seinem ungewöhnlichen Verhalten im Eröffnungsakt ergeben haben, zurechtzukommen, trennt der Schluß des Stückes den Anfang und das Ende vom Rest des Dramas. Von einer affirmativen Schließung oder dem Abschluß eines Prozesses intellektueller oder moralischer Reifung weit entfernt geschieht dies in Form einer Quasi-Wiederholung der ersten Szene, in welcher der Prinz nun mit dem Kranz, den er selbst zu Beginn gebunden hatte, gekrönt wird. Dazwischen spielt sich ein (anderes) Stück ab, in dem es um einen strategischen Fehler in der Schlacht geht und um die Bemühungen, diesen Fehler auszugleichen.

Damit sind wir wieder am Ausgangspunkt: Was bedeutet das Stück?<sup>7</sup> Soll das Publikum zum Lachen oder zum Weinen gebracht

7. Normalerweise wird davon ausgegangen, daß die Bedeutung des Stückes auf der Interpretation der ersten und letzten Szene beruht. Zwei miteinander verbundene Fragen tauchen dabei unvermeidlich auf: Warum behandelt der Kurfürst den Prinzen auf diese Weise? Und warum verhält sich der Prinz so, wie er sich verhält? Ironischerweise ist es die erste Frage, welche die meiste Beachtung fand, als wenn der merkwürdige mentale Zustand des Prinzen einfach zu unergründlich wäre, um ihn »anzupacken«. – Es ist natürlich üblich, den Text in Begriffen einer Traum/Realitäts-Dichotomie zu betrachten, eine Argumentationsführung, der wir kurz unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Zur Übersicht dieser Fragen, vgl. Roland Heine: »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Jürgen Brummack (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen 1981, 283-313. Der einfachste Weg, Fragen zum Verhalten des Kurfürsten zu beantworten, ist, sich auf seine ausgeglichene Haltung im Schlußakt zu stützen und zu behaupten, er sei ein wohlwollender Erzieher, der zu keinem Zeitpunkt beabsichtigt, den Prinzen hinzurichten, sondern ihn lediglich durch ein Bildungsritual führt. Praktischerweise wird damit die seltsame Trance des Prinzen für die Interpretation irrelevant und daher viel einfacher zu interpretieren. Die gegenteilige Ansicht betrachtet den Kurfürsten als konkurrierenden und eifersüchtigen Mitstreiter des Prinzen. In dieser Lesart gewinnt die Parallele zwischen ihren beiden Nicht-Toden Bedeutung (d. h., die Art, wie über den Kurfürsten fälschlicherweise berichtet wird, er sei auf dem Schlachtfeld gestorben, so wie der Prinz auf der anderen Seite zum Tode verurteilt ist und eben doch nicht zum Tode verurteilt ist). Dennoch bleibt es unklar, ob es im Wettstreit der beiden um das Recht zu töten oder um das Recht zu sterben geht. Die anderen Figuren provozieren diesen Vergleich (und die Rivalität) zwischen den beiden, indem sie sich auf ihren gemeinsamen Namen beziehen, so wenn Natalie dem Kurfürsten erzählt, daß der Prinz »für seines Namen Ruhm« gehandelt hat, was natürlich auch »für seines Namens Ruhm« heißt (1105). John Ellis erläutert schön die verschiedenen Positionen zwischen den Personen und deren Dynamik, vgl. ders.: *Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. A Critical Study*, Berkeley, University of California Press 1970. Die Schlußszene des Stückes

werden? Soll man nach der Fehlzündung des tragischen Plots glauben, daß das Stück in eine Komödie kollabiert ist, oder hätte man schon von der ersten Szene an erkennen müssen, daß es ein Fehler war, zunächst von einer Tragödie zu sprechen?<sup>8</sup>

ist oft als Versöhnung, Auflösung oder Synthese der entsprechenden Konflikte interpretiert worden. Vgl. Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen*, Köln 1967; Elmar Hoffmeister: *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1968; Ilse Graham: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh*, Berlin 1977. Gleichzeitig haben viele Interpretationen die Schlußszene und alle anderen als grundsätzlich zweideutig oder ironisch gesehen. Siehe insbesondere: Erika Swales: »Configuration of Irony. Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56.3 (1982), 407-430; und Valentine Hubbs: »Die Ambiguität in Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, 184-194. Obgleich Ellis Buch ein wenig veraltet ist, bietet es einen ausgezeichneten Überblick der kritischen Literatur zum Stück. Die Fülle sich gegenseitig ausschließender Deutungen, die das Drama ermöglicht hat, kommt dabei zu einer übersichtlichen Anordnung.

8. Der Prinz ist sicherlich kein tragischer Held in irgend einem klassischen Sinne, insofern ihn niemals ein Nachdenken ergreift, daß als Selbst-Spaltung stattfindet, das heißt, daß sein Selbst-Verständnis niemals die Ebene subjektiver Einsicht, die zugleich Selbstzerstörung ist, erreicht. Der Prinz kann als eine Art Anti-Penthesilea gesehen werden, vielleicht die letzte literarische Figur, die ihren eigenen Tod bekanntgeben kann, gefolgt von der Bühnenanweisung: »Er fällt und stirbt.« Folglich haben einige Kommentatoren vorgeschlagen, daß der Kurfürst der »wahre« Held des Stückes ist, wohingegen andere Natalie (und sogar den antiheroischen Kottwitz) als Ersatz anboten. In dieser Weise, wendet man sich mit der Unsicherheit über den Genre-Status des Stückes – als Tragödie, Komödie, Tragikomödie oder womöglich etwas anderes – an die Umordnung der angeblichen Hierarchie der Figuren, womit man im wesentlichen eher der Frage ausweicht, anstatt etwas über die Beziehung von Plot, Figuren und Genre erklärt zu haben. In einer anderen Weise lobt Hebbel (der den Prinz als tragischen Helden ansieht) *Prinz Friedrich* als eine herausragende Tragödie, weil es »sittliche Läuterung und Verklärung des Helden« nur durch den »Schauer des Todes« erzielt, wohingegen andere Tragödien den »Tod selbst« zur Verwirklichung der gleichen Effekte beanspruchen müssen. Christian Friedrich Hebbel: »Österreichische Reichszeitung«, Wien, 3./6.2. 1850. Hebbel ist nur deswegen in der Lage, diese These aufzustellen, weil er die *Todesfurchtszene* als zentralen Augenblick des Dramas versteht, und alles darauffolgende mehr oder weniger ignoriert – alles, was es unmöglich werden läßt, Friedrichs »(Nicht)Entwicklung« als Auflösung einer tragischen Verwicklung zu diskutieren. – Wenn das Stück als Parodie oder Pervertierung des tragischen Genres gelesen wird, kann Natalie der Königin in Schillers *Maria Stuart* gegenübergestellt werden, der Amalia in *Die Räuber*, während der Prinz mit Egmont oder Tasso verglichen oder ihnen gegenübergestellt werden kann. Für einen Versuch des Vergleichs zwischen *Prinz Friedrich* und *Penthesilea*, siehe: Hasso Hofmann: »Individuum

Die Anfangsszene in *Prinz Friedrich* dient als erster Versuch, den Status des Prinzen einzuschätzen, obwohl die gesammelten Erkenntnisse danach von allen Beteiligten sofort wieder vergessen werden. Anders als der Barde in der Widmung des Stückes, der bestrebt ist, von jemand anderem gekrönt zu werden – »Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle, / Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle« –, trifft man den Prinzen an, wie er sich selbst einen Kranz bindet. Hohenzollern gibt sich sicher in seiner Deutung der Situation, wenn er sagt:

»Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank  
 Wohin, im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,  
 Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,  
 Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,  
 Den prächtigen Kranz des Ruhmes einzuwinden« (22-26).

Dabei ist es keinesfalls offensichtlich, welcher Ort, räumlich und zeitlich gesehen, dem Prinzen in der Logik der Beschreibung Hohenzollerns zugewiesen wird. In einer Widmung des Selbst an das Selbst, heißt es vom Prinzen, er ahme seine Nachwelt nach (»seiner eigenen Nachwelt gleich«), indem er einen Kranz als Emblem seines zukünftigen Ruhms bindet. Seine tranceartigen Handlungen artikulieren dabei nicht weniger als drei unterschiedliche Futuren: Die unmittelbarste dieser Zukunftszeiten, d. h. die Zukunft seines ruhmreichen Sieges (vielleicht bereits am nächsten Tag auf dem Schlachtfeld), wird impliziert durch eine zweite Zukunft, der Zukunft des Ruhmes, in welcher er »den Kranz« trägt, die ihrerseits hervorgegangen ist aus einer dritten Zukunft, seiner Nachwelt. Innerhalb dieses Schemas gewinnt der Prinz den Ruhm nicht etwa, weil er für seine vollbrachten Leistungen gefeiert wird, sondern indem er sich auf seine zukünftigen Leistungen als Prädikate eines schon vergangenen Subjektes bezieht, als Prädikate, für die er nur in einer Nach-Prinz-Welt Verantwortung übernimmt. In diesem Traum vom Ruhm ist der Gewinn von Ruhm etwas, von dem man nicht einmal träumen kann, was der Kurfürst ziemlich treffend anmerkt: »Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (76). Der Traum vom Ruhm ist der Traum von einem Subjekt, das sich selbst in Beziehung zu der Entfremdung von seinen eigenen Prädikaten setzen könnte, d. h. der Traum von einem Subjekt, das seine eigene Artikulation mit seinen Prädikaten als sowohl eine Abstraktion, gegenüber der es sich bestimmen würde, als auch als eine Tat, die dem Subjekt zugeschrieben würde, behandeln könnte. Als eine Folge davon, kann das Binden des Kranzes nicht automatisch als Entäußerung der Absichten, die der Prinz im Traumzustand

und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, 137-163.



innerlich erfahren hat, verstanden werden. Es ist tatsächlich möglich, daß diese beiden Dinge nichts miteinander zu tun haben. Dieses wird in der vierten Szene deutlich, wenn der Prinz seine Erfahrungen der ersten Szene wiedergibt, indem er sein schlafwandlerisches Zusammenreffen mit den anderen Charakteren beschreibt, den Moment, wo diese eintraten und ihm den Kranz vorhielten. Der Akt des Prinzen, den Kranz zu binden, hat in seiner Erzählung des Traumes keinen Platz. Der Traum ist nicht ein Traum der Selbstschöpfung, sondern der Passivität; dagegen ist die sichtbare Aktivität, das Binden, etwas, wovon der Prinz keine Erfahrung machen kann, weder im Wachsein, noch im Traum.

Verstanden als Moment innerhalb einer zeitlichen Struktur besitzt das Binden des Kranzes keine antizipatorische oder reflexive Komponente. Es ist weder die Vorwegnahme eines zukünftigen guten Rufes, noch das Ergebnis einer Intention, die ihm voranging und es herbeiführte. Deshalb gelingt dem Prinzen niemals eine Einschätzung seines merkwürdigen Zustandes. Die Zuschreibung von Handlungsfähigkeit und die Figur zeitlicher Dauer, welche die Existenz eines handelnden Wesens begründen würden, laufen auseinander. Wenn der Akt des Bindens (ein Akt, der, in Anspielung auf die weiter oben zitierte Widmung des Stückes, sich angeblich soweit erstreckt, den poetischen Akt selbst miteinzuschließen) dem Prinzen zugeordnet wird, verbietet er die Artikulierung der Unterschiede, die es einem kohärenten linear zeitlichen Schema erlaubten, in den Vordergrund zu treten. Selbst-Schöpfung ereignet sich somit als ein Akt, der die Hervorbringung des Selbst als Selbst-Geschichte genau in dem Augenblick zunichte macht, in dem das Selbst sich einer Zukunft widmet, die es auf keinen Fall als seine eigene kennen kann. (Ein Punkt, der nicht ohne Bezug zu der sonderbaren Unfähigkeit des Prinzen ist, im Verlaufe des Stückes zu sterben.) Geht man davon aus, daß das Binden des Kranzes Schlußfolgerungen bezüglich der Intentionen des Prinzen und seiner Handlungen (wie traumartig auch immer diese Intentionen sein mögen) zuläßt, kann es nur als Prädikat von etwas anderem als ihm selbst verstanden werden; etwas anderem, das in einer Zeit stattfindet, in der er niemals sein könnte. Damit stellt sich die Frage, ob Sein und Berühmt-Sein sich gegenseitig ausschließen. Ein Punkt, auf den der Prinz ironisch hinweist, als er während seiner Klage über den bevorstehenden Tod (und ein Nach-Leben) ohne Ruhm seine eigene Grabschrift entwirft: »Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war!« (992). Der Traum vom Ruhm erweist sich als Falle für den Prinzen, der nicht zwischen den Polen Realität und Halluzination oder Wachen und Schlafen gefangen ist, sondern zwischen einem Traum von Taten, die er nicht vollbringen kann, und der Ausführung von solchen, die ihm selber als seine eigenen unbekannt bleiben.

Also wer, was oder wo ist der Prinz? Das nachfolgende Drama

entfaltet sich als eine Antwort auf das hier beschriebene Dilemma, als eine Serie von Versuchen, die Aporie im Kern der Praxis der Selbst-Konstruktion aufzulösen, genau jener Basis also, die eine Zuschreibung von Handlungen zu Handelnden ermöglichen würde.<sup>9</sup> Dieser Versuch einer Wiederherstellung der aporetischen Selbst-Konstruktion ist nicht zwangsläufig zum Scheitern verurteilt.

Wenn alle diese Probleme einfach nur auf ein Auseinanderfallen (statt eines Zusammenfalls) des Gewinnens von Ruhm und des Bindens des (eigenen) Lorbeerkranzes hinweisen, dann ist das angebliche erkenntnistheoretische Dilemma lediglich der Unterschied zwischen den Fragen, wie wird Ruhm verwirklicht und wie manifestiert er sich als *Fait accompli*. Der Prinz träumt davon, berühmt zu sein und mit dem Kranz, den er bindet, gekrönt zu werden. Was könnte einfacher sein? Nicht zuletzt ist es Hohenzollerns Bericht über das Kranzbinden des Prinzen, insbesondere seine Bemerkung, der Prinz kopiere »Helden Bilder«, die er in Berlin gesehen hat (48), der verdeutlicht, daß die Beziehung des Prinzen zu seiner Nachwelt einfach mimetisch ist. So verstanden, soll der Akt des Bindens nicht als ein Schöpfungsakt, in Anspielung auf die Widmung des Stückes, betrachtet werden, sondern eher als ein mimetischer Akt, d.h. Selbst-Repräsentation, verstanden als Nachahmung von *Poiesis*. Aber kann die Nachahmung der *Poiesis* ihrerseits wiederum vermeiden, poetisch zu sein? Das entscheidende Szenarium für die Beziehung zwischen dem Erlangen von Ruhm im Binden des Kranzes und dem Berühmt-Sein, der Testfall, wenn man so will, wäre der Akt, durch den sich der Prinz selber mit dem Kranz, den er gebunden hat, krönt (in der weiter oben genannten Logik wäre dies der unmögliche Akt *par excellence*, der selbstschöpferische Akt der Selbst-Auslöschung). Es ist eben gerade dieses Szenarium, das niemals erprobt wird. In dem Moment, wo der Kranz fertig ist, nimmt der Kurfürst dem Prinzen diese Krone ab, bindet eine Kette um den Kranz und gibt ihn Natalie, die sich dann zurückzieht.<sup>10</sup> Von da an wird der Kur-

9. Einem Handelnden, der handelt, oder einem Schauspieler, der die Rolle eines Handelnden spielt. Es ist darauf hingewiesen worden, das Kleists Bühnenanweisung für die erste Szene, die den Prinzen sitzend beschreibt, als »halb wachend, halb schlafend« das Schlüsselement des Dramas ist, das sich jeder Präsentation auf der Bühne entzieht. Das Publikum, so wird argumentiert, kann ein Halb-wachen, Halb-schlafen niemals »sehen«, demnach charakterisiert die Unsicherheit über den Zustand des Prinzen das gesamte Drama als unaufführbar. Unter diesen Bedingungen sind alle Verwirrungen des Prinzen – die Besessenheit mit Natalies Handschuh, die Unfähigkeit seine Kampfbefehle aufzuschreiben, und so weiter – Bemühungen diese Bühnenanweisung manifest werden zu lassen. Vgl. Carol Jacobs: »A Delicate Joke«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
10. Wenn sonst auch nichts, ist dem Prinzen damit wenigstens das Elend erspart, ein

fürst des Fehlers bezichtigt, mit dem Prinzen sein Spiel getrieben zu haben; worauf man sich von der zweiten Szene an als »Scherz« bezieht (auch wenn der Kurfürst beteuern wird, daß das, was er die Zweideutigkeit seiner Handlungen nennt, überhaupt kein Problem war). Aber was ist der Scherz? Und auf wessen Kosten wird er gemacht? Die Bemerkungen des Kurfürsten im Moment seines Einschreitens erscheinen in diesem Zusammenhang unlogisch: »Ich muß doch sehn, wie weit ers treibt!« (64) Was er gerade nicht macht, ist eben zu sehen, wie weit der Prinz es treibt, d.h. ob er sich selbst krönen wird. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich mit dem »kranken« Prinzen ergeben, wird für Klarheit gesorgt, indem er von dem abgeschnitten wird, wovon er selbst ein Teil geworden wäre, indem er abgeschnitten wird von seiner komischen Traum-Handlung, von der Beziehung zu seiner Produktion seiner selbst.

Die Figuren – die in dieser Situation oft eng verbunden werden mit der Vorstellung von Spielern eines Spiels innerhalb des Stückes – müssen mit dem Prinzen spielen, sie müssen gegen den Prinzen spielen, hin und her, ihn ausspielen, weil sie fähig sein müssen, seine »Verwirrung« zu verstehen als Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Prinzen, einem Prinzen, der »halb wachend, halb schlafend« ist und einem selbstpräsenten Prinzen. Das darauffolgende Stück findet somit in dem Raum der Unterbrechung statt, der eröffnet wurde, indem man dem Prinzen den Kranz abnahm. Die Gefahr dabei ist, daß die Unterbrechung, der Scherz, niemals gut genug sein kann: Als wäre die Gespaltenheit des potentiell unmöglichen Aktes der Selbst-Krönung derart, daß ihn zu unterbrechen nur die Unmöglichkeit unterstreicht, sich überhaupt zu ihm in Beziehung zu setzen.<sup>11</sup> Den unmöglichen Akt der

(anderer) Napoleon zu sein. Der Franzose sorgte für ziemlichen Aufruhr bei seiner Krönung, als er im letzten Moment Pius VII. die Krone aus der Hand nahm und sich selber krönte. Anders als Napoleon, ist es dem Prinzen nicht erlaubt, Hegels welthistorisches Individuum zu werden, der Mensch, der in der Objektivierung seines eigenen Handelns, seine Subjektivität in die absolute Allgemeinheit des Geistes verkehrt.

11. Anders gesagt, in der Eingangsszene sind die Spieler dieses Spiels in einem Spiel nicht in der Lage, vom *Scherz* zum *Witz* überzugehen. Wie Carol Jacobs angemerkt hat, ist der Ort des Prinzen in der Schlacht – der Ort, den er nur allzuerne früh verläßt – kein anderer als der *Hackelwitz* (»A Delicate Joke«, 123), demnach ist also das gesamte Stück entwickelt, als die Unfähigkeit *witzig* genug zu sein. Vielleicht geht der Scherz in der ersten Szene tatsächlich auf Kosten der Spieler, die jedenfalls die Selbst-Krönung vermeiden, indem sie die Krone in Natalies Hände legen. Dabei wird eine reflexive Struktur durch eine andere ersetzt, insofern diese Szene sich nunmehr auf die Widmung des Stückes richtet: jetzt kann es heißen »sie hält den Preis in ihren Händen«. Das Stück, seiner eigenen Widmung gleich, schützt dadurch die Gegenwart des Dramas gegen die doppelt zerstörte Gegenwart des Prinzen-Traums,

Selbstkrönung zu unterbrechen, ist also entweder unmöglich, in diesem Fall entfaltet sich das ganze Stück als eine Wiederholung einer aufgeschobenen Disjunktion zweier unmöglicher Ereignisse, oder es ist möglich, in jenem Fall hat die Unterbrechung in erster Linie keine Beziehung zum paradoxen Wesen der Selbst-Krönung und läßt nichts weiter über sie wissen. Jedenfalls wird diese Unterbrechung keineswegs unterbrochen, wenn der Prinz in der letzten Szene des Stücks gekrönt wird. Es wäre falsch, von der letzten Szene einfach als einer Wiederholung oder Verdoppelung der Eingangsszene zu sprechen. Die Schlußszene »vervollständigt« die erste nur durch das, was in der ersteren irgendwie unmöglich war, d.h. den Prinzen zu krönen. Durch »Ent-Parodierung« der Eingangsszene entzieht der Schluß einer retrospektiven Sinnzuschreibung der ersten Szene nur weiter den Boden und setzt sich somit selber den Vorwürfen weiterer Parodierung aus.

In dieser Hinsicht soll auch darauf hingewiesen werden, daß in der ersten Szene niemand Hohenzollerns Rat folgt: »Ruf ihn beim Namen auf, so fällt er nieder« (31), obwohl sich diese Strategie in der vierten Szene als sehr effektiv herausstellt: Hohenzollern: »Arthur! *Der Prinz fällt um*«, lautet die Regieanweisung (87). Was würde es für den Prinzen heißen im Garten (Eden) (hin)zu fallen (oder aus ihm herauszufallen), bevor er seinen Kranz fertig gebunden hat? In dieser Stimmung benennt der Prinz, der fürstliche Adam, zur allgemeinen Verwirrung aller Anwesenden die Tiere: »Mein Vater! Meine Braut! Meine Mutter!« (60-70); während aufzuwachen in diesem Stück nichts anderes meint, als die adamitische Macht der Namensgebung zu verlieren. Die Namen fallen weg und »gleichviel« wird zum unentbehrlichen Wort: »Der Prinz: Gleichviel! Gleichviel! / Der Name ist mir, seit ich erwacht, entfallen, / Und gilt zu dem Verständnis hier gleichviel« (155-156). Nach dem Fall aus der Benennung wird die Unfähigkeit des Prinzen, seiner eignen Nachwelt gleich zu sein (die auch seine Unfähigkeit sich selber zu benennen sein mag)<sup>12</sup>, nicht als Gleichheit oder Ungleichheit zwischen Entitäten ausgedrückt, sondern als Gleichgültigkeit, die sich vervielfacht, bis zu dem Punkt, daß »gleichviel« das zentrale Wort des Stückes wird.<sup>13</sup>

aber es gelingt ihm nur durch eine Wiedereinschreibung dieser Gegenwart in die Struktur der Widmung, zu der sich die dramatische Handlung nur als Scherz in ein Verhältnis setzen kann.

12. Der Prinz, so sollte angemerkt werden, taucht nur im Titel und in der Auflistung der Figuren zu Beginn des Textes als »Friedrich« auf. Ansonsten heißt er immer »Arthur«.
13. Ebenso können die Spekulationen über die Herkunft der Pflanze, aus welcher der Kranz gebunden wurde, als pervertierte Bemühung gesehen werden, Erkenntnis über den Baum/den Kranz der (Selbst)Erkenntnis innerhalb des Gartens zu haben.

Die Eingangsszene in *Prinz Friedrich* ist die Suche nach einem Interpretationsmodus, der zu einem Verständnis der Fragen der Handlungsweise und der Nachwelt führen könnte. Dieses Szenarium des Bindens, der Versuch des Selbst, sich sich selbst zu widmen, erscheint hier, um die Erkennbarkeit des Selbst zu verdunkeln. In seiner antizipatorischen Logik, kommt das Verhalten des Prinzen jeder Beurteilung zuvor. Die Bemühung zu erklären, was der Prinz tut, etabliert eine Beziehung zwischen dem Prinzen und seiner Nachwelt, welche die Möglichkeit, sich in Beziehung zu ihm zu setzen, gefährdet. Wohingegen zu fragen, warum er tut, was er tut, ein überflüssiges Unterfangen zu sein scheint, das keinen Einblick in seinen Zustand (des Geistes oder des Körpers) gewährt.<sup>14</sup> Aber das Szenarium des Selbst-Bindens gewinnt Bedeutung in einer weiter gefaßten Logik des Stückes, eben gerade weil die anderen Figuren einschreiten. Von Anfang an ist das Problem des Prinzen somit in erster Linie nicht die Beziehung zu sich selbst, sondern die Frage seiner praktischen Existenz, d. h. seiner Beziehung zu etwas anderem als sich selbst. Die Behauptung, daß diese Struktur nicht nur paradigmatisch für die Beziehung des Prinzen zu den anderen Figuren ist, sondern für alle Beziehungen zwischen den Figuren, ist verlockend.

Schließlich muß dieser Garten-Fall (oder sein Fehlen) in Beziehung gebracht werden mit der Weigerung des Kurfürsten, einen Sieg, der durch Zufall gewonnen wird, anzuerkennen sowie mit dem Unfall des vom Pferd fallenden Prinzen, der es rein zeitlich möglich erscheinen läßt, daß nicht er es war, der die Kavallerie anführte. In dieser Hinsicht, können wir auch an Michael Kohlhaas denken, der die Gelegenheit jemals vom Pferd zu fallen verliert, als er, zufälligerweise, nicht den richtigen Paßschein hat.

14. Dies ist in einem gewissen Sinn das Gegenteil des Kantschen Dilemmas. Für Kant ist es wesentlich, daß ein Urteil über eine Sache zugleich etwas über die Struktur des Urteils selber enthüllt. Ohne diesen minimalen Grad an Reflexivität polarisiert sich der Begriff des Urteils in eine nicht dialektisierbare Opposition zwischen Vernunft und Verstand, oder er gleitet ab in eine ständige Disjunktion zwischen der Modalität der Erkenntnis und dem Gegenstand der Erkenntnis. In der ersten Kritik, wird es sich immer wieder herausstellen, daß der Verstand, der die Urteilskraft ermöglicht, nicht mit den Regeln einhergeht, durch die es überhaupt möglich ist, das Urteilsvermögen als ein Vermögen des Verstandes aufzufassen. Gerade in dem Moment, wo ein Urteil stattfindet, um Verständnis hervorzubringen, kennzeichnet das Urteil die Beziehung zwischen der Darstellung von Erkenntnis und der Erkenntnis von Erkenntnis als unverständlich. Deshalb spricht Kant häufig von dieser Fähigkeit als Erkenntnisvermögen anstelle von Erkenntnis. In diesem Stück scheint das Problem zu sein, daß das Urteil des Prinzen nur etwas über die Struktur der Urteilskraft enthüllt, d. h. es erweist sich als etwas rein formales, sozusagen ohne jedes Objekt. Mit anderen Worten, der Prinz ist ein rückständiges (und natürlich auch straffälliges) Objekt des Wissens.

Dieser Punkt wird deutlicher im Kontrast zwischen der Interpretation des Verhaltens des Prinzen in der Eingangsszene im Garten und der Interpretation seines Verhaltens während der Schlacht. Die anderen Figuren erörtern die Entscheidung des Prinzen, zu früh anzugreifen, im Hinblick auf seine Intentionen oder sein Bewußtsein – In welchem Sinne wußte er überhaupt, was er tat? Wußte er, was er hätte tun sollen? – sowie hinsichtlich der militärischen Folgen seiner Entscheidung – Hätte die Schlacht einen anderen Ausgang genommen, wenn er seinen Befehlen gefolgt wäre? –, keine Zweifel gibt es jedoch hinsichtlich der Identifizierung des Handelnden mit der Tat. Die Szene der Selbst-Krönung stellt ein anderes Problem dar: Die Behauptung, der Prinz hätte nicht gewußt, was er tue – er schläft, er träumt – kann nicht unabhängig von den Folgen dieser Tat diskutiert werden, aber die Folgen der Tat können ihrerseits nur verstanden werden als Folgen der Unterbrechung der Handlung durch die anderen Figuren (an welcher Stelle, wie gesagt worden ist, die Folgen der Unterbrechung diskutiert werden, nicht die der [Nicht-]Krönung). Im Fall der Schlacht ist die Identität von Handelndem und Tat für das Ereignis bedeutungslos; im Fall der Eingangsszene ist es unmöglich, sicher zu sein, ob die Handlung überhaupt Bedeutung hat. In beiden Fällen manifestiert sich subjektives Handeln nur auf negative Weise. Dem Handelnden wird die Zuschreibung einer Intention entzogen, d. h. die Manifestation von Intentionen löscht die Struktur, die es ihnen zunächst erlaubte, in Erscheinung zu treten, aus.

Aber liefert dieses Detail einen Einblick in die Natur des Selbst (wer handelt oder handelt nicht, oder, wie es vorher hieß, »entschließt sich« zu handeln) oder in die Struktur des Ereignisses? Die Möglichkeit, die Beziehung zwischen einer gegebenen Figur und einer gegebenen Handlung dieser Figur zu erklären, einen Vorfall zu erläutern, als Entsprechung einer Beziehung zwischen einem Subjekt und einem Prädikat, ist soweit gestört, daß mit diesen Beispielen nahegelegt wird, die Frage nach dem Warum trage nicht zur Erklärung der Bedeutung bei (ein Vorbehalt, der die Aufstellung von Ursache-Wirkungsschemata als Möglichkeiten, den Plot zu verstehen, stark verkompliziert), was wiederum dazu führt, daß Intrigen und Nebenhandlungen aufkommen und wieder verschwinden, fast ohne jede Folge. Bei Kleist werden die Attribute Universalität und Besonderheit nicht in einer gegenseitig erhellenden Dynamik zwischen Handelndem und Akt ausgetauscht. Die Figuren sind gleichzeitig zu mechanisch und zu unberechenbar, zu typisch und zu unergründlich, zu deutlich und zu rätselhaft. Dementsprechend ist es besonders schwierig, die Bedeutung der jeweiligen Figuren für das Verhalten der anderen Figuren einzuschätzen, z. B. Friedrichs Behauptung, daß Natalie der Grund für das feindselige Verhalten des Kurfürsten ihm gegenüber sei, oder zu erklären, wie bestimmte Figuren scheinbar die Handlungen von anderen exakt vorwegnehmen, z. B. Natalies Gewißheit darüber, daß der Prinz in dem Moment, als er seinen

Brief vom Kurfürsten empfängt, nicht sagen wird, er sei ungerecht behandelt worden. Es ist ebenso schwierig, die unterschiedlichen Teile des Plots in einem weiter gefaßten Erklärungsschema zu situieren, z. B. zu entscheiden, wie »ernst« die drohende »Meuterei« unter den Truppen ist, und warum der Kurfürst eine so schwerwiegende Geste des Ungehorsams so leicht beiseite schieben kann. Kurz, die Figuren erscheinen nur dann mit subjektiven Motiven ausgestattet, wenn sie in einem breiteren einheitlichen und teleologischen Schema zusammengefaßt sind, d. h. nur wenn sie unter einer Abstraktion zusammengefaßt sind, die »Plot« heißt. Aber diese Abstraktion kann ihrerseits nur als Repräsentation einer abstrakten Idee (z. B. »Die (Un-)Möglichkeit von Entscheidung«) verstanden werden, wenn ihr die Handlung bestimmender Status durch die Besonderheit der Figuren negiert wird.

Theoretisch sollten diese Fragen der Entscheidung und Zuschreibung kein Problem darstellen. Die ganze Angelegenheit kann einfach dadurch gelöst werden, den Prinzen vor das Gesetz zu rufen, und der Gerechtigkeit ihren Lauf zu lassen. Der ganze Abschnitt des Stückes, der auf die Szene der Schlacht folgt, ist ein Versuch eben dieses zu tun. Aber die Suche nach dem genauen Ort, wo der Prinz vor dem Gesetz stehen (und vielleicht den Kopf, den er mit seinem Kranz gekrönt haben würde, verlieren) könnte, verkommt schnell zu einer Suche nach dem Namen des Gesetzes, die Suche nach dem, was im Namen des Gesetzes, das Gesetz gesetzlich oder gerecht sein läßt; und so, wie die Figuren die Gesetze des Schicksals, des Vaterlandes, des Glücks und des Krieges einander gegenüberstellen, scheint es immer unwahrscheinlicher, daß eine schlichte Auseinandersetzung des Prinzen mit dem Gesetz jemals stattfinden könnte. Nach der Schlacht und seiner Rückkehr von den Toten, gibt der Kurfürst bekannt, daß, wer immer die Kavallerie zu ihrem vorzeitigen Angriff geführt hat, »des Todes schuldig« ist – »das erklär ich / Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn« (720-721). Die Frage, wie das Gesetz in Verbindung gebracht wird mit dem, was nicht dem Gesetz gehorcht, wird gestellt als Frage danach, woher der Sieg kommt. (Falsch) informiert, daß es nicht der Prinz war, fügt der Kurfürst hinzu, selbst wenn der Sieg an jenem Tag zehnmal größer gewesen wäre, »das entschuldigt / Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt: / Mehr Schlachten noch, als die, hab ich zu kämpfen, / Und will daß dem Gesetz Gehorsam sei« (731-735). Später in einer Auseinandersetzung mit Kottwitz (der betont hat, daß sie letztendlich den Krieg gewonnen haben) stellt der Kurfürst diesen Punkt noch anschaulicher dar:

»Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,  
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,  
Die Mutter meiner Krone aufrecht halten,  
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!« (1566-69).

Das direkt vom Gesetz Abstammende ist zu unterscheiden von dem, was einem lediglich zufällt (»ein Kind des Zufalls, [der] mir [...] fällt«). Das Gesetz wird aufrecht erhalten, es bleibt aufrecht, es ist das Aufrechtzuerhaltene; seine Erzeugnisse hängen oder fallen nicht vom Zufall ab. Seine Erzeugnisse sollen nicht (um)fallen. Der Kurfürst ist der Repräsentant des Gesetzes, weil er voraussetzt, daß das Gesetz verantwortlich ist für den Beweis des Unterschiedes im Fall des Sieges durch Zufall oder im Fall des Sieges durch das Gesetz, d. h. der Beweis des Unterschieds fällt dem Gesetz zu. Doch sobald der Zufall einmal in Verbindung mit dem Gesetz gebracht ist, sobald es einen Fall des Gesetzes gibt, auch wenn es ein Fall des radikalen Kontrastes ist, wird das andere des Gesetzes (in diesem Fall der Zufall) nichts anderes als ein Gesetz des Zufalls – die Gesetzlichkeit des Gesetzes fällt dem Zufall zu –, in welchem Fall es unvermeidbar ist, daß jeder Sieg mit dem Zufall in Konflikt kommen oder gegen den Zufall verstoßen wird, d. h. daß jeder Sieg eine positive oder negative Beziehung zum Zufall annehmen wird. Zufall wird zum (Anti)Gesetz des Gesetzes. Das Gesetz kann niemals das Gesetz des Gesetzes sein, weil das Gesetz nicht das Prinzip seiner eigenen Aufzählung zur Verfügung stellen kann, ohne dabei ein einzelnes Gesetz zu werden, d. h. das Gesetz kann seine Beziehung zum Namen nicht erklären, wovon es das Gesetz ist: Diese Darstellung wäre nicht gesetzlich. Daraus ergibt sich, daß das Gesetz machtlos gegenüber seinem Rückfall in konkurrierende Gesetze ist, selbst wenn es sich nur in dem radikalen Kontrast zwischen sich selbst und jedem möglichen anderem, das der Fall des Gesetzes wäre und allem was ein Zufall des Gesetzes wäre, manifestiert.<sup>15</sup> In dem vorangehenden Zitat macht die Gegenüberstellung des Kurfürsten von Gesetz und Zufall aus dem Gesetz des Sieges ein Gesetz der Zu- oder Vorfälle; Kämpfe, die vorfallen müssen, wenn das Gesetz ein Gesetz sein soll. Doch dieses Gesetz

15. Das Problem ist nicht, daß das Gesetz willkürlich ist, ein Punkt, auf den der Kurfürst immer wieder zurückkommen wird. Das Problem ist auch nicht, daß es dem Buchstaben des Gesetzes nicht gelingt, Zugang zum Geist des Gesetzes zu erlangen oder, daß die Absicht des Gesetzes schwierig zu interpretieren wäre. Adam Müller, einer von Kleists wichtigsten Kontakten in den Kreisen des Preußischen Hofes und eine Figur, die (fälschlicherweise) oft als eine der wichtigsten Quellen für die Idee des Stückes identifiziert wird, bietet eine klassische Formulierung dieser Position an: »In dem steifen Verharren auf dem Buchstaben gewisser Begriffe und Grundsätze liegt das Geheimnis der Treue und der Festigkeit nicht; wie sich ja überhaupt der erhabene Sinn weder des menschlichen, noch des politischen Lebens nicht in Worten und Buchstaben abfassen läßt. Nur in der Bewegung kann sich die Ruhe und die Treue zeigen; nur in der Beweglichkeit die Festigkeit des Herzens: denn Herz ist auf andre Weise ruhig, als Stein«. Adam Müller: *Elemente der Staatskunst*, Berlin 1809, Bd. I, 33.



des Vorfalles – dieser Versuch vor dem Gesetz als vor dem Fall zu sein – ist wiederum nichts anderes, als das Bestreben, das Gesetz als Gesetz von irgendetwas, einer Sache, zu verstehen, in welchem Fall das Gesetz nur eine Sache ist, die »mir von der Bank fällt.« Das Problem ist nicht, daß unklar wäre, welche Vorfälle Kinder des Gesetzes sind und welche Vorfälle nur Zufälle, sondern eher, daß das Gesetz sich allein als Wettstreit zwischen Gesetzen manifestieren kann, die unter den Bedingungen, die es selber liefert, nur zufällig sein können. Das Gesetz fällt, von Gesetz zu Gesetz. Alle Debatten über das Gesetz verfallen damit in Streitigkeiten darüber, welches Gesetz tatsächlich das höchste ist. Das äußerste Beispiel dieser Argumentationskette ist die These, die Kottwitz im 5. Akt gegenüber dem Kurfürsten vertritt:

»[D]as Gesetz, das höchste, oberste,  
Das Gesetz, das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,  
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;  
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,  
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt« (1571-74).

In Kottwitz' Modell repräsentiert der Kurfürst das Gesetz nicht im Unterschied zu dem, was nicht das Gesetz ist (Zufall); er selbst *ist* das Gesetz. Dieses Schema entspricht nicht, wie es zunächst aussehen mag, einer Verallgemeinerung der Denomination oder des Setzens, insofern vor dem Gesetz Entitäten vom Nominativ selbst, vom ersten Fall, in eine Reihe gestellt werden: »Das ist / Das ist / das ist.« Kottwitz beschreibt nichts anderes als den Rückfall des Gesetzes in Vorfälle subjektiver Entscheidungsfindung, d.h. das Gesetz wird für den Kurfürsten zur Möglichkeit der Entscheidung, das Todesurteil rückgängig zu machen. Kottwitz hat das Gesetz mißverstanden<sup>16</sup> – und nichts anderes vorausgesetzt als, wie es der Kurfürst nennt, »den spitzfündgen Lehrbegriff der Freiheit« (1619) –, weil er es (in seinen eigenen Worten gesprochen) auf eine »Regel« reduziert hat. Diese Regel ist ein Gesetz, das nicht länger in einer negativen Beziehung zu seinen eigenen Vertretern steht.<sup>17</sup>

16. Oder eher das Gesetz absichtlich verdreht. Kottwitz ist kaum einer, der nicht Bescheid wüßte. In der Tat ist häufig nahegelegt worden, daß seine Argumente im Interesse des Prinzen absichtlich konstruiert worden sind, um keinen Erfolg zu haben.
17. Adam Müller behauptet, »das Gesetz, wie es da im Buchstaben ausgedrückt ist«, muß ergänzt werden durch »ein[en] lebendige[n] Ausüßer des Gesetzes, ein[en] Suverän.« Aber dieser Herrscher kann wiederum nur regieren »mit beständiger Rücksicht auf das Gesetz.« Die Schlußfolgerung: »Also weder der Suverän *soll*, noch das Gesetz *kann* allein regieren [Hervorhebung von Müller]. Demnach regiert wirklich ein Drittes, Höheres, welches aus dem Conflict des Gesetzes mit dem Suverän in jedem Augenblicke hervorgehet, und von dem Suverän das Leben, von dem Gesetze aber

Der Krieg über den Namen und der Krieg im Namen des Gesetzes endet, wenn der Kopf, der die Krone trägt, die Krone ist, d. h. wenn die Unterscheidungen, die eine Krönung ermöglichen könnten, ausgelöscht worden sind. Aber, wie der Kurfürst nur allzu gut weiß, der Fall einer Krönung, oder der Fall *in* eine Krönung (oder hier der Fall ins Benennen) kann niemals als ein Moment bestimmt werden, mit dessen Folgen dann zu rechnen wäre. Da bleiben immer noch weitere Kämpfe, die zu führen sind (»mehr Schlachten noch«), mehr Vor- oder Zufälle, denen man sich gegenübergestellt sieht, vor dem Gesetz, das bedeutet, daß man immer noch mit einer weiteren, wenn auch geringfügigen Veränderung im Namen des Gesetzes rechnen muß, einem Scheitern mehr, das Gesetz des Gesetzes zu artikulieren. Im ersten Akt zeigte sich, daß das Rufen seines Namens schon ausreicht, um den Prinzen zu Bewußtsein kommen zu lassen oder ins Bewußtsein »zurückfallen« zu lassen. Hier hingegen ist das Gesetz des Krieges gerade die Unmöglichkeit für jede bedeutende Logik, jemals ausreichend zu sein, um gegenüber dem Namen des Gesetzes vor- oder zuzufallen. Das Gesetz fällt im Scheitern zu fallen, in einer Weise, daß man, über das Scheitern gefallen zu sein, von einer Zeit nach dem Fall sprechen könnte.

Ist der Prinz nun also vor das Gesetz gebracht worden? Für den Kurfürsten lautet die gegenüber diesen Schwierigkeiten einzunehmende Haltung »Gehorsam«. Bis zu einem gewissen Grade mag das Scheitern des Prinzen, dem Gesetz gehorsam zu sein, daher rühren, daß er an die Macht des Glückes appelliert, die nicht auf einen Zufall reduziert

die Eigenschaft der Dauer erhält; und dieses ist die Idee des Rechts.« Müller, Elemente der Staatskunst, Teil 1, 72-74. Bei Kleist gibt es niemals einen Punkt, an welchem eine »Idee des Rechtes« als ein autonomer dritter Term betrachtet werden könnte. Die Manifestation so einer Position wäre nichts geringeres als die Zerstörung des Gesetzes, was eben gerade bei Müller passiert, wenn die Schiedsrichter des Gesetzes schließlich nicht mehr richten oder entscheiden, sondern einfach vergleichen. Trotz der größten Bemühungen Kottwitz' wird der Kurfürst niemals eine Verschiebung der Debatte von dem Streit über Recht und Unrecht in den Vergleich von Recht und Gegenrecht zulassen. Dementsprechend müssen wir uns Lukács' Behauptung stellen, daß Kleists Kritik am Preußischen Staat begrenzt ist durch das Fehlen jedes »objektiv-geschichtlichen Inhalt[s]« und deswegen eine »subjektiv-individualistische Empörung« bleibt, die dann »zu einer subjektiv-individualistischen Bejahung und Begeisterung [wächst].« Georg Lukács: »Die Tragödie Heinrich von Kleists,« in: ders., *Werke*, Berlin 1964, Bd. 7, 217-219.

werden kann.<sup>18</sup> Ein Schritt, der im Kontrast dazu steht, Glück und Zufall zusammenfallen zu lassen, wie es der Kurfürst im Streit mit Kottwitz über die Gründe des Sieges implizit geschehen ließ.<sup>19</sup> Aber die Unfähigkeit des Prinzen, Fortuna mit ihrem Namen anzurufen, erklärt nicht, warum der Prinz zum Schluß lieber gekrönt, statt hingerichtet wird. Neben Glück und Zufall lauert ein noch unbestimmterer Spieler: »gleichviel«. Als das Wort zum ersten Mal auftaucht, scheint es noch unproblematisch. Der Prinz, das erste Mal mit der Neuigkeit konfrontiert, daß seine Handlungsweise während der Schlacht das Mißfallen des Kurfürsten erregt hat, erwidert scharf, daß sie nach allem was geschehen ist, die Schweden immerhin besiegt haben. Hohenzollern antwortet: »Gleichviel! – Der Satzung soll Gehorsam sein« (775). Doch dieses Wort greift wild um sich, als Hohenzollern dem Prinzen erzählt, daß er ihm nicht das Schwert bringt, um ihn zu befreien, sehr zur Bestürzung seines Freundes: »Prinz: Ich glaubte, du, du bringst [den Degen] mir. – Gleichviel! Hohenzollern: Ich weiß von nichts. Prinz: Gleichviel, du hörst; gleichviel!« (797-798). Der merkwürdige Status seiner »Gleichgültigkeit« wendet sich abermals, wenn Hohenzollern dem Prinzen erzählt, daß dem Kurfürst das Urteil vom Kriegsgericht vorgelegt worden ist, »und er, statt wie das Urteil frei ihm stellt, / Dich zu begnadigen, er hat befohlen, / Daß es zur Unterschrift ihm kommen soll« (881-882). Müssen wir noch die Antwort des Prinzen hinzufügen: »Gleichviel. Du hörst. Hohenzollern: Gleichviel? Prinz: Zur Unterschrift? Hohenzollern: Bei meiner Ehr! Ich kann es dir versichern. Prinz: Das Urteil? – Nein! Die Schrift? Hohenzollern: Das Todesurteil« (883-887). Hohenzollern kann seinen Punkt erst verdeutlichen, nachdem er einmal »gleichviel« mit »gleichviel« beantwortet hat. Die Frage ist, ob dies eine Negation der Gleichgültigkeit durch Gleichgültigkeit ist (d.h. die Artikulierung eines Unterschiedes), oder ob gleichviel gleich gleichviel ist, in einer Weise, daß es eine Beziehung zum Gesetz artikulieren kann, die etwas anderes als gleich oder ungleich ist. Wenn »gleichviel« im ersten Akt den Verlust der Macht des Prinzen benennt, benennt es hier das Scheitern des Gesetzes, als Gesetz der Namen zu funktionieren.<sup>20</sup>

18. In seinem Monolog am Ende des ersten Aktes bezieht sich der Prinz feierlich auf die römische Schicksalsgöttin Fortuna: »Nun denn auf deiner Kugel, Ungeheures, / Du, der der Windeshauch den Schleier heut, / Gleich einem Segel lüftet, roll heran! / Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift. Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze / Ganz deinen Segen mir zu Füßen um« (356-362).
19. »Meinst du das Glück wird immerdar, wie jüngst, / Mit einem Kranz den Ungehorsam lohnen?« (1567-69).
20. Während die Argumente von Kottwitz und Hohenzollern im Interesse des Prinzen im fünften Akt auf die Ideen von Gesetz und Staat verweisen, wie sie im Stück zur Geltung kommen, ist es unklar, bis zu welchem Grade sie den Gang der Ereignisse be-

In einer Art und Weise, die mit dem Erlaß des Kriegsrechtes vollkommen unvereinbar ist, und damit in der Tat mit dem Gesetz als solchem, bietet der Kurfürst dem Prinzen eine Gelegenheit, selber zu entscheiden, ob er ungerecht behandelt worden ist. Eine Gelegenheit also, sein eigenes Todesurteil zu widerrufen. Die rechtswidrige Entscheidung früh anzugreifen – mag sie nun rechtmäßig gewesen sein oder nicht –, trifft so mit dem Angebot der Gelegenheit zu einer zweiten (rechtswidrigen) Entscheidung zusammen. Hat der Kurfürst, der Stellvertreter des Gesetzes, einfach seine eigene Pflicht gegenüber dem Gesetz außer Kraft gesetzt, oder ist sein Angebot in irgendeiner Weise dem Gesetz gehorsam?

Das Angebot einer Selbst-Entschuldigung geht aus Natalies Versuch »für Vetter Homburg um Gnade [zu] flehn!« (1082) hervor. Natalie gibt zu, daß »das Kriegsgesetz herrschen soll«, fügt aber den oft zitierten Punkt hinzu, daß »die leiblichen Gefühle« auch eine Rolle spielen sollten, und daß es »die schönste Ordnung in diesem Fall« sein würde, »den Spruch der Richter willkürlich zu zerreißen« (1127-1129). Allein, diese Behauptung bedeutet keine Störung des Gesetzes. In seiner absoluten Systematik, in dem es absolut unwillkürlich ist, indem es durch nichts begrenzt ist als es selbst, ohne Rücksicht auf andere Gesetze, ist das Gesetz selbstherrlich, eigenmächtig, also willkürlich. Unter legalen Bedingungen wäre die Zerstörung des Urteils ebenso willkürlich wie unwillkürlich: Die Unterscheidung ist einfach nicht relevant. Natalies Bemerkung konfrontiert weniger das Gesetz mit einem anderen des Gesetzes, das sich dann als es selbst herausstellt, als daß mit ihr vielmehr die Frage aufgeworfen wird, ob irgendeine Darstellung der Beziehung des Gesetzes zu etwas anderem als es selbst, insbesondere irgendeine Darstellung der Effekte oder Auswirkungen, per Definition, willkürlich ist. Das bedeutet nicht, daß Willkür ein anderer Name für das Gesetz ist (sowie das [Nicht-]Gesetz des Zufalls). Der Punkt ist vielmehr, daß es gleichviel und gleichwenig Sinn hat zu sagen, das Gesetz ist willkürlich, als zu sagen, es ist unwillkürlich. Das Gesetz ist nichts anderes als die Selbst-Differenzierung des Gesetzes von dem, was nicht Gesetz ist, was nicht heißt, daß es unmöglich ist, das Gesetz von seinem Gegenteil zu unterscheiden (so als wären sie miteinander vermengt oder ihre Grenze zueinander verwischt), vielmehr, daß die Negation, die so eine Opposition erst ermöglichen würde, niemals vor dem Gesetz existieren kann.

einflussen, d. h., wie weitgehend sie Einfluß auf den Kurfürsten haben. Nimmt man die kritische Aufmerksamkeit, die dem Status von Natalies Handschuh, den der Prinz sich in der Eingangsszene geschnappt hat, geschenkt wird, lohnt es sich, Hohenzollerns Argument zu beachten (»dies Stück des Traums [die Handschuhe], das dem Prinz verkörpert ward, / Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben«), das wahrscheinlich noch weniger überzeugend ist, als das von Kottwitz (1669-1670).

Feststeht, daß mindestens das Schema von Ursache und Wirkung unterbrochen, wenn nicht aufgehoben ist, insofern sich erweist, daß es zur Klärung, was das Gesetz *tut*, bedauerlicherweise vollkommen unangemessen ist.

Aber Natalies Behauptung über »Gefühle« ist eigentlich nur eine kleine Facette in ihrer weiteren Argumentation, daß das Vaterland keine Schwierigkeiten haben wird, das Mißgeschick des Prinzen zu überleben (und die damit einhergehende Geste des Vergebens von seiten des Kurfürsten).<sup>21</sup> Das Weiterleben, das Überleben *in* einer und *für* eine Zukunft des Vaterlandes ist somit gegründet auf etwas anderem als der Regel des Gesetzes; es findet statt trotz (oder sogar ungeachtet) der rechtmäßigen oder unrechtmäßigen Regel des Gesetzes. Das Vaterland existiert kraft einer Sache, die keineswegs das Gesetz ist, einer Sache, die Natalie als Forderung »der Geschichte« identifiziert. Die Gefahr der Unterscheidung, die sie vornimmt, ist, daß Geschichte und Gesetz unwiderruflich voneinander getrennt werden. Diese denkbare Folge übertreibt der Kurfürst noch, wenn er antwortet, »Meint er, dem Vaterlande gelt es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?« (1144-45). Gleichzeitig weist die Tatsache, daß die erste Frage des Kurfürsten, die eine Frage nach der Ansicht des Prinzen ist, in Richtung auf das, was an der Unterscheidung, die Natalie vornimmt, so verlockend ist; nämlich, daß sie so weit reicht, die Wieder-Herstellung des Prinzen als begreifliches, rechtmäßiges Subjekt zu ermöglichen – insbesondere des Prinzen des ersten Aktes, ein Subjekt also, dessen Bemühungen, sich auf eine Zukunft zu beziehen, seine Fähigkeit zu wissen und seine Fähigkeit zu handeln, polarisiert haben.

Leider können Natalies darauf folgende Bemerkungen den Prinzen in dieser Frage kaum beruhigen. Weit davon entfernt, eine eigene Meinung über den Status einer legalen Entscheidung und ihren Implikationen für das Vaterland zu haben, denkt der Prinz, gefangen in einem elendigen Zustand, der bisher ohne Beispiel war, nur an Rettung (»Zu solchem Elend, glaubt ich, sänke keiner, / Den die Geschicht als ihren Helden preist« [1167-1168]). Als wäre das noch nicht genug, fügt sie dem hinzu, daß das Vaterland zu Grunde gehen könnte, und er würde es nicht einmal bemerken (»Der könnte, unter Blitz und Donnerschlag, / Das ganze Reich der Mark versinken sehn, / Daß er nicht fragen würde: Was geschieht?« [1152-54]). Wenn der Prinz somit also gänzlich außerhalb der Geschichte des heroischen Ruhms steht, den er im ersten Akt doch herbeiführen wollte, so ist er ebenfalls außerhalb des Herrschaftsanspruchs des Vaterlandes bis zu einem solchen Aus-

21. Somit werden diese Gefühle niemals in eine Reihe mit Adam Müllers Prinzip von Beweglichkeit gestellt, derart, daß sie im Gegensatz zu den Begriffen und Grundsätzen des Gesetzes stünden.

maß, daß man nicht damit rechnen kann, daß er jenes Ereignis, das in Natalies vorherigen Worten die kontrafaktische Annahme *par excellence* wäre, den Tod des Vaterlandes, bemerken würde. Auf der einen Seite überschreitet der Zustand des Prinzen durch seine reine Individualität jede historische Typologie. Es gibt keinen Präzedenzfall, auf den man verweisen könnte (auf den man fallen könnte), um zu erklären, wie sehr er seinen Kopf verloren hat, wie weit er gefallen ist.<sup>22</sup> Auf der anderen Seite hat die Angst des Prinzen vor seinem bevorstehenden Tod, seinen Bezug zum historischen Anteil der Zukunft zerstört, selbst einer unmöglichen Zukunft (das bedeutet, wie wir vielleicht vermutet haben, daß er von der Beziehung zu einer unmöglichen Zukunft, in welcher wir ihn im ersten Akt vorfinden, nichts weiß).

Jedenfalls ist Natalies Argument erfolgreich und überzeugt den Kurfürsten, daß jetzt gehandelt werden muß. »Wo werd ich / Mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen?« fragt er (1181-82). Wo, wohin, in der Tat? Der jämmerliche Zustand des Prinzen verlangt vom Gesetz außerordentliche Aufmerksamkeit, weil unklar ist, ob sein Fall für das Gesetz irrelevant ist, dem Gesetz gleich ist, oder ob er dem Gesetz vielleicht zu sehr entspricht, er wie das Gesetz ist, d. h. gleichviel gerade in seiner Gleichgültigkeit für die Zukünftigkeit einer Geschichte. In jedem Fall steht das Angebot: »Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten / Kassier ich die Artikel: er sei frei!« (1185-1186). Von Natalie über diese neue Option unterrichtet, ruft der Prinz überrascht: »Es ist nicht möglich! Es ist ein Traum!« (1305). Für die eigene Untersuchung seines Traumzustandes schließt sich somit der Kreis: Im zweiten Akt behauptet der Prinz, er müßte geträumt haben, als sie ihm seinen Degen wegnehmen (»Träum ich? Wach ich? Leb ich? Bin ich bei Sinnen?« [765]); nun zieht er die gleiche Möglichkeit in Erwägung, als ihm angeboten wird, seinen Dolch zurückzubekommen. Indem er wiederholt seine Schwierigkeiten auf sein träumerisches Verhalten in der Eingangsszene des Stückes zurückführt, scheint der Prinz seine Beziehung zum Gesetz in eine Selbst-Beziehung zu wenden, zu einer Frage seines Selbst-Bewußtseins. Doch das ist illusorisch. Das Stück würde sich ziemlich

22. An einer Stelle nimmt Natalie eine eigentümliche Umkehrung ihrer Argumentation vor, indem sie dem Kurfürsten sagt, er könne nicht erst den Prinzen krönen und »dann ihn enthaupten« (1107-08), obwohl weder der Kurfürst (noch Natalie) ihn zuvor überhaupt gekrönt haben. Das Motiv der Köpfe (oder ihr Fehlen) und ihre Angemessenheit gekrönt zu werden, durchzieht das ganze Stück und ist auch Thema der Grubeleien, die der Prinz selber zwei Szenen später in einem Monolog anstellt, wo der allmähliche Fall des Kopfes (das Herabsinken) die Passage über die Reise des Lebens kennzeichnet: »Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt, / Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib, / Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse« (1290-92).

anders entwickeln, wenn der Prinz von seinem Traum aufwachte in einen tieferen »Schlaf«, in welchem er wüßte, daß Träumen die Gewißheit jedes Schlafes unterbricht, der einfach das andere des Wachseins wäre. Weit entfernt von jeder Einsicht, welche die Form einer Spaltung innerhalb des Subjektes annehmen würde, verbirgt sich hinter der Traum-Frage ein Bemühen, wieder den Boden für eine Beziehung zum Gesetz, als ein intersubjektives Problem, bereitzustellen. Das begrenzte Bewußtsein des Prinzen, das soweit geht, daß er an verschiedenen Stellen in der Eingangs- und Schlußzene halb- oder unbewußt ist, wird zum Anlaß für das Abgleiten in den Vergleich und den Kontrast der Dynamiken, die in den Beobachtungen der anderen Figuren vom Prinzen im Spiel sind; dies geschieht an einem Punkt, an dem das Gesetz einfach zu einem Satz von Regeln reduziert worden ist, ohne jede genuine, positionelle Kraft. Die Ironie ist natürlich, daß dabei nichts an der Tatsache geändert wird, daß keine andere Frage vor dem Gesetz gestellt werden kann als: »Ist es ein Traum?«<sup>23</sup>

Eine nähere Untersuchung des Briefes, den der Kurfürst schrieb, bestätigt, daß sein Pessimismus durchaus angebracht ist. Auch wenn ein ganz außerordentliches Angebot gemacht worden ist, das Gesetz zu bestimmen, ist dabei doch nicht garantiert, daß einem die Antwort frei steht. »Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren«, schreibt der Kurfürst, »So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten – / Und gleich den Degen schick ich Euch zurück« (1311-12).<sup>24</sup> So albern es vielleicht klingt, aber es ist keineswegs offensichtlich, welches diese »zwei Worte« sein sollen. Natalie »erblaßt«, weil sie sogleich erkennt, daß ihm diese »zwei Worte« nicht zur Verfügung stehen werden, unterdessen läßt sich der Prinz weiterhin den Brief durch den Kopf gehen: »er sagt, wenn ich der Meinung wäre –, grübelt er, an welchem Punkt Natalie ihn unterbricht: »Freilich!« (1322-23). Aber »freilich« wird niemals zu »einer Freiheit des Schreibens«. Dem Prinzen ist es unmöglich, sich zu fassen, er ist nicht in der Lage, wie er sagt, »die Fassung eines Prinzen« niederzuschreiben. »Zwei Worte nur bedarfs!« wiederholt der Prinz verdutzt, doch leider ist »gleichviel« nur ein Wort. Da ihre Frustration wächst, betont Natalie, daß die Bitte um Antwort »der Vorwand [ist], / Die äußere Form nur, deren es bedarfs: / Sobald er die zwei Wort in Händen hat, / Flugs ist der ganze Streit vorbei!« (1346-49). Doch wenn die Widmung des Stückes davon spricht, daß es eine »sie« ist, welche »den Preis in

23. Zum Problem des Bewußtseins im Stück, vgl. Helmut Arntzen: »Prinz Friedrich von Homburg. Drama der Bewußtseinsstufen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 213-237.
24. Der Kurfürst fügt sogar die Unfähigkeit des Prinzen, den richtigen Fall zu liefern, wiederbeschwörend hinzu: »Auf euren eignen Beifall rechnet ich« (1310).
25. Anders gesagt, »freilich« ist keine Weise, »Friedrich« zu sagen.

Händen [hält], « hat keiner in dieser Szene das Mittel vor- oder zuhanden (oder »zuhaup«), mit dem man diese Wörter in die Hände bekommt. Ist also zwei gleichviel gleich? Die Forderung nach zwei Wörtern ist nicht so merkwürdig, wie es vielleicht erscheinen mag, wenn man davon ausgeht, daß Beteuerungen in einem Wort sich wiederholt als wenig vertrauenswürdig erweisen (sowie am Beginn des Stückes, wenn Hohenzollern jedem »auf [s]ein Wort« versichert, daß sich der Prinz in der Schlacht korrekt verhalten wird). Aber zwei ist wiederum stets mit dem Zweifel der Figuren über die Zukunft assoziiert und mit dem, auf was der Kurfürst als die Zweideutigkeit seines Scherzes verweist.<sup>26</sup> Der Prinz besteht weiterhin darauf, das Schreiben des Kurfürsten nicht richtig fassen zu können, bis er schließlich ausruft: »Sieh da! [...] Mich selber ruft er zur Entscheidung auf! Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!« (1340-44). Hat der Prinz einmal das Angebot des Kurfürsten für sich in einen Aufruf zur Entscheidung umformuliert, gibt es plötzlich keinen Zweifel mehr in seinem Kopf, daß es unmöglich ist zu sagen, er sei ungerecht behandelt worden. Fassen scheint einfach zu sein, sobald es einmal zu einem Problem von Entscheidung gemacht werden konnte. In der Tat verändert die Identifizierung des Aufrufs zur Entscheidung das Verhältnis des Prinzen zu seinem bevorstehenden Tod grundlegend. Während in der Todesfurchtszene mit Natalie und der Kurfürstin sein Glaube an die Vorhersagbarkeit seiner eigenen Zukunft (und Grabinschrift) ihn blind gezeigt hat gegenüber der historischen Ereignishaftigkeit der Zukunft als solcher, ist er nun schonungslos gleichgültig gegenüber dem, was ihm widerfahren mag, wenn er Natalies Sorgen in dieser Hinsicht mit einem Wort beantwortet: »Gleichviel«.

Trotz all der Verwirrung, die sein Träumen angeblich verursacht hat, stellt der Prinz für die anderen Figuren im wachen Zustande ein weitaus größeres Problem dar, wenn er das Gesetz zusammenfaßt, indem er gleichzeitig das Angebot des Kurfürsten faßt, sich faßt und eine Antwort verfaßt. Nicht gerade ein verantwortungsloser Träumer, scheint der Prinz das Gesetz (wenn nicht sogar die Krone) in die eigene Hand genommen zu haben. Im Gegensatz zur Eingangsszene des ersten Aktes ist hier nicht klar, in welchem Maße diese Form der Autonomie ein Eingreifen von außen erlaubt, d. h. einen weiteren »Scherz«. »Der

26. Neben dem offensichtlichen Punkt, daß es zwei Friedrichs gibt, ist zwei als quantitatives Maß praktisch jeder Beschreibung von Zeit im Stück zugeordnet. Besonders bemerkenswert ist die Verschiebung der Redewendung »einen Augenblick« (die im ersten Akt vielleicht fünfzehnmal auftaucht) zur ungebräuchlichen Konstruktion »zwei Augenblicke,« die vom Prinzen benutzt wird, wenn er sich auf seinen vorzeitigen Angriff in der Schlacht bezieht. Es ist unklar, ob die Beziehung zwischen eins und zwei von Gleichheit, Ungleichheit oder Gleichgültigkeit bestimmt wird.



Ungeheuerste«, wie Natalie ihn tauft, hat die Grenzen der Menschlichkeit erreicht, weil er, im Gegensatz zur Widmung, unter dessen Schirmherrschaft sich das gesamte Drama entfaltet, nicht mehr danach verlangt, sich selbst zu krönen. Der Scherz der Eingangsszene wird plötzlich ernst, wenn der Prinz aufhört, nur herumzuspielen, wenn er nicht mehr versucht, im Fortleben zu leben, jenseits seiner selbst zu leben. Es wäre verlockend, diese neue Haltung als Ausdruck einer Wiederbehauptung eines Gesetzes, das ein autonomes Selbst, sich selbst gibt, zu beschreiben, eine Dynamik, die eher intra- als intersubjektiv wäre. Schließlich stellt der Prinz unter Beweis, daß er nach allem über einen beträchtlichen Einblick in das Gesetz verfügt. Der Aufruf zur Entscheidung von seiten des Kurfürsten eröffnet vermeintlich die Möglichkeit, das Todesurteil – von dem dann nicht gesagt werden kann, wem es zuzuordnen ist – in eine Entscheidung des Prinzen zu verwandeln. Doch der Scherz des Kurfürsten kommt nicht an, er fällt auf ihn zurück. Der Prinz weiß nur allzu gut, daß der Aufruf zur Entscheidung nicht (wie Natalie ihn vergeblich zu überzeugen versucht) als »äußere Form« behandelt werden kann, als reiner Vorwand. Vor dem Gesetz sind die zwei Worte in den Händen niemals zur Hand, zum Gebrauch verfügbar (wie ein Scherz). Der Prinz läßt es nicht zu, daß das Gesetz umgestaltet, umbesetzt wird zu einem dialogischen Prozeß gemacht wird: Er lehnt es ab, den Aufruf zur Entscheidung, als eine Frage zu behandeln, die eine »Ja«-Antwort (Ich bin ungerecht behandelt worden) oder »Nein«-Antwort (Ich bin nicht ungerecht behandelt worden) schon vorwegnimmt. Das heißt nicht, wie oft angenommen worden ist, daß der Prinz einfach den Kurfürsten an den Wortlaut oder Buchstaben des Gesetzes binden will, indem er seine Gnade ablehnt. Soll der Prinz sich wirklich gesetzlich verhalten, hat er mehr zu tun, als einfach zu erklären, daß er die Verantwortung für seine Fehler auf sich nimmt. Vor dem Gesetz bedeutet der Satz »zwei Worte nur bedarfs«, daß die einzige Antwort, die akzeptiert werden kann, Ja *und* Nein oder *weder* Ja *noch* Nein ist.<sup>27</sup> Einige Szenen später wird dies deutlicher, wenn, das einzige Mal im Stück, daß die beiden Friedrichs<sup>28</sup> bei vollem Bewußtsein zusammen treffen, der Kurfürst sich abermals mit der Bitte um Hilfe an den Prinzen wendet. Dieses Mal geht es um die Frage, wie mit der Petition der

27. Dieses Problem bleibt den anderen Figuren nicht verborgen. Sie verfolgen nur halbherzig die Quasi-Meuterei und reagieren darauf im Fall des Kurfürsten, weil die erbärmliche Verzweiflung des Prinzen offensichtlich nicht nur eine Frage der Gerechtigkeit *oder* Ungerechtigkeit seiner Zwangslage war.
28. Von denen einer sehr unsicher über die Beziehung zu ihrem gemeinsamen Namen ist, um nicht den Status ihres Namens als gemeinsamen Grund ihrer Beziehung zu erwähnen: »Der Prinz: Doch dir, mein Fürst, der einen süßen Namen / Dereinst mir führte, leider jetzt verscherzt« (1765-66).

Truppen, in der die »Freiheit« des Gefangenen gefordert wird, zu verfahren ist. Der Prinz antwortet: »Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden!« (1745), und weiter: »Es ist mein unbeugsamer Wille! / Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt', im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen!« (1749-52). Der Prinz kann das Gesetz nur verherrlichen, indem er seine eigene Individualität zur Universalität des Gesetzes erhebt, d.h. indem er stirbt. Dieser Frei-Tod wäre die unmögliche Koinzidenz von Erkenntnis und Handeln, wie sie im ersten Akt entworfen worden ist, der Inbegriff einer Selbst-Krönung, bei welcher das Subjekt im Sterben, in Entsprechung mit dem Gesetz, ein Gesetz affirmieren würde, das vollkommen gleichgültig gegenüber den partikularen Prädikaten (Wünsche, Mängel, Träume oder das Winden von Kränzen) eines jeden Subjektes ist. Dieser Frei-Tod wäre derjenige Ort, wo das Urteil des Gesetzes und die Entscheidung des Selbst koinzidieren würden, der Ort, an dem sich das Selbst sich selbst ein universelles Gesetz geben könnte, das nicht auf die Partikularität *eines* Selbst beschränkt wäre. Aber der Wille zum Frei-Tod macht den Prinzen nicht frei. Der Tod trennt Freiheit und Sein, d.h. das freie Subjekt existiert nicht länger; was nicht bedeutet, daß der Prinz, indem er sein Leben opfert, Unsterblichkeit gewinnen kann, wie er es in einer der denkwürdigsten Reden des Stückes für sich beansprucht (5. Aufzug, 10. Auftritt). In der weitergefaßten Logik des Stückes betrachtet, ist dies erst möglich, nachdem der Kurfürst das Todesurteil zerrissen hat. Weit davon entfernt, ihn in das Reich derjenigen, die sich dem Gesetz des Krieges beugen, zurückzubringen, bringt der Todeswunsch den Prinzen vielmehr mit dem Gesetz als solchem in Konflikt. Der Krieg, den die Figuren führen, ist kein Krieg des Sterbens oder des Todes. Im diesem Krieg geht es vielmehr darum, »die Reise des Lebens«<sup>29</sup> davor zu bewahren, lediglich ein endloses Band von Apostrophen dessen, was existiert, zu sein; eine »Freiheit«, in welcher das Selbst zum Sklaven einer Welt der Notwendigkeit, zu welcher es spräche (oft, wie in den Monologen des Prinzen, mit großer Eloquenz) gemacht würde. Krieg ist nichts anderes als die Ermöglichung, einer Differenz zwischen Leben und Gesetz (was unter anderem darauf hinweist, daß das Subjekt nicht einfach durch seine Existenz in Übereinstimmung mit Gesetzen, die es sich selber gibt, frei sein kann). Gleichzeitig ist der Krieg ein ethisches Ereignis, insofern er an das, was sein soll, appelliert (anstatt an das, was ist); die Zwei-Wörter-Rufe zur nächsten Schlacht und zum nächsten Sieg (»Zur Schlacht! Zum Sieg!«) sind keine Ausdrücke subjektiver Intentionen oder Wünsche, sondern Markierungen der Unmöglichkeit des Selbst, den Tod als seinen »eigenen«

29. Wie es der Prinz nennt: »Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen [...]« (1286-88).

oder den Tod als das ›andere‹ eines Lebens, das es sein ›eigenes‹ nennen könnte, zu kennen. Der Aufruf zum Krieg ist jene Stelle, an welcher der Rufende sich selbst nicht im Hinblick auf das verstehen kann, zu dem er ruft oder weswegen er ruft, was bedeutet, daß Krieg niemals etwas reflexives (oder zukünftiges) ist, über das ein Individuum verstehen könnte, was es ist, was es sein wird, oder was es gewesen sein wird.

Der Scherz des Scherzes ist, daß den anderen Figuren nichts anderes übrig bleibt, als sich auf den Scherz einzulassen, weil er das einzige Mittel ist, sich in Beziehung zum Prinzen zu setzen. Bevor sie den Prinzen zurück in eine Schlacht drängen können, im Bemühen in ihm etwas wiederzubeleben, was als eine gehorsame Haltung gegenüber dem Gesetz aufgefaßt werden kann, müssen sie zunächst versuchen, seine unmögliche Beziehung zu seiner Nachwelt zu inszenieren; sie müssen seinen Traum vom Ruhm bekräftigen, indem sie das Todesurteil durchspielen. Die Spieler verbinden dem Prinzen die Augen; sie krönen ihn mit dem Kranz, den er in der ersten Szene gebunden hat. Aber der Scherz, genauso wie der Traum, kann nicht durch sich selbst negiert werden: der Scherz des Scherzes (oder das Spiel des Spieles) produziert nicht die beabsichtigten Wirkungen. Daß der Prinz in dem Moment das Bewußtsein verliert, wo er gekrönt wird (»er fällt in Ohnmacht« [1850]), verweist auf seine Unfähigkeit, vom Gesetz des Traumes ohne weiteres zum Gesetz des Krieges überzugehen, mühelos in einem »Heil! Heil! Heil!« zu erwachen; trotz Kottwitz' geistreichem Vorschlag, daß die Antwort auf die Frage des Prinzen »Ist es ein Traum?« ebenso nur »gleichviel« lauten kann. Der Verlust des Bewußtseins markiert die Manifestation von etwas, das weder Scherz noch Traum, weder Leben noch Tod ist, etwas, das die rechtmäßige Selbst-Verfassung, die dies alles garantieren würde, unterbricht. Dieses Etwas – in dessen Namen das Bestreben, aus zwei Wörtern eines oder zweien aus eins zu machen, aufgehoben ist; in dessen Namen Wörter nicht länger als »zwei« oder »gleich« aufeinander bezogen werden können –, das nicht stattfindet als die heilsame Spekulation des Traumes der Träume, des Scherzes der Scherze oder des Gesetzes der Gesetze, ist es, was das Stück »Geschichte« nennt.

*Aus dem Amerikanischen von Peter Rehberg*

## Literatur

- Allison, Henry:** *Kant's Theory of Freedom*, New York, Cambridge University Press 1990.
- Arntzen, Helmut:** »Prinz Friedrich von Homburg. Drama der Bewußtseinsstufen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 213-237.

- Beck, Lewis:** *A Commentary on Kant's »Critique of Practical Reason«*, Chicago, University of Chicago Press 1960.
- Derrida, Jacques:** »Préjugés – devant la loi«, in: Jean-François Lyotard (Hg.): *La faculté de juger*, Paris 1985, 87-93.
- Ellis, John:** *Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«*. A Critical Study, Berkeley University of California Press 1970.
- Fenves, Peter:** *A Peculiar Fate*, Ithaca, Cornell University Press 1991.
- Graham, Ilse:** *Heinrich von Kleist. Word into Flesh*, Berlin 1977.
- Hebbel, Christian Friedrich:** »Österreichische Reichszeitung«, Wien, 3./6.2. 1850.
- Heine, Roland:** »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: Jürgen Brummack (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Bonn 1981, 283-313.
- Hoffmeister, Elmar:** *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1968.
- Hofmann, Hasso:** »Individuum und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, 137-163.
- Hubbs, Valentine:** »Die Ambiguität in Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, 184-194.
- Jacobs, Carol:** »A Delicate Joke«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Kant, Immanuel:** *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe, 12 Bde., Frankfurt am Main 1994, Bd. VII.
- Kanzog, Klaus:** *Text und Kontexte. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrichs von Kleists*, Berlin 1978.
- Lukács, Georg:** »Die Tragödie Heinrich von Kleists«, in: ders., *Werke*, Berlin 1964, Bd. 7.
- Müller, Adam:** *Elemente der Staatskunst. 36 Vorlesungen*, Berlin 1809 (Nachdruck: Berlin, Haude und Spener 1968), Bd. 1.
- Müller-Seidel, Walter:** *Versehen und Erkennen*, Köln 1967.
- Reeve, William C.:** *Kleist on Stage, 1804-1987*, Buffalo, McGill-Queen's University Press 1993.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1984.
- Swales, Erika:** »Configuration of Irony. Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56.3 (1982), 407-430.
- Tieck, Ludwig (Hg.):** *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, Berlin 1821.

