



BERND HAMACHER

»Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?«

**25 Jahre *Homburg*-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion
(1973-1998)**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Heilbronner Kleist-Blätter 6, 1999, S. 9-67.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/kleist/homburg_hamacher.pdf>

Eingestellt am 18.04.2005.

Autor

Dr. Bernd Hamacher

Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

Goethe-Wörterbuch

Arbeitsstelle Hamburg

Von-Melle-Park 6

20146 Hamburg

Emailadresse: <Bernd.Hamacher@uni-hamburg.de>

Homepage:

<http://uk-online.uni-koeln.de/cgi-bin/show.pl/page?uni=1&i_nr=11&f_nr=4&id=759>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Bernd Hamacher: „Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?“ 25 Jahre *Homburg*-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998) (18.04.2005). In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/kleist/homburg_hamacher.pdf> (Datum Ihres letzten Besuches).

BERND HAMACHER

»Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?«

25 Jahre *Homburg*-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998)

I. Wo liegt Fehrbellin?

Vom fernen Australien aus kam Richard Samuel 1964 zu dem Befund, der historische Schauplatz von Heinrich von Kleists letztem Drama liege »100 km nordöstlich von Berlin«. ¹ Aus geographisch günstigerer Perspektive gelangte Fritz Hackert fünfzehn Jahre später zu einer anderen Erkenntnis: »kleine [...] Stadt der Mark Brandenburg, etwa 60 km nordwestlich von Berlin.« ² Noch 1987 indes folgte Hinrich C. Seeba vertrauensvoll Samuels Topographie, ³ deren Falsifizierung nun, bald zehn Jahre nach der deutschen Vereinigung, leichter fallen dürfte als noch zu DDR-Zeiten: Auf der Autobahn Berlin-Hamburg – also in *nordwestlicher* Richtung! – passiert man, die Zuverlässigkeit aktuellen Kartenmaterials vorausgesetzt, in einer Entfernung von etwa 50 km von der Hauptstadt die Ausfahrt Fehrbellin.

Dieses positivistische Detail kündigt indes nicht nur vom punktuellen empirischen Versagen einflußreicher Teile der Kleist-Forschung, sondern ist symptomatisch für die Lage der Literaturwissenschaft bei der Beschäftigung mit einem wieder und wieder interpretierten Text wie *Prinz Friedrich von Homburg*. Um einerseits die Perpetuierung von Irrtümern über Forschergenerationen hinweg zu vermeiden und andererseits die sachlichen Erträge verschiedenster Untersuchungen nicht wieder verloren zu geben – eine Gefahr, die bei der Fülle des Materials im vorliegenden Fall besonders groß ist –, ist stets eine doppelte Verfahrensweise angezeigt: dort die immer wieder erneute kritische Bemühung um den Wortlaut, hier der möglichst vollständige Überblick über die bisherige Forschung. Bewußte oder fahrlässige Blickverengung kann zwar im Einzelfall zu produktivem Perspektivenwechsel führen, mündet jedoch häufig genug bloß in Einseitigkeiten oder Ungereimtheiten der Interpretation. In diesem Sinne möchte der vorliegende Versuch, der sich chronologisch an den letzten größeren Forschungsbericht zu *Prinz Friedrich von Homburg* von Fritz Hackert anschließt, ⁴ als Einladung verstanden werden, gleich den Figu-

¹ Kleist, Heinrich von: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel*. Nach der Heidelberger Handschrift hrsg. von Richard Samuel unter Mitw. von Dorothea Coverlid. Berlin: Schmidt 1964. S. 174. Vgl. dagegen die korrekte Skizze ebd., S. 205.

² Hackert, Fritz: Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1979. S. 8.

³ Vgl. Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 2: Dramen 1808-1811. Unter Mitw. von Hans Rudolf Barth hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verl. 1987. S. 1245.

⁴ Vgl. Hackert, Fritz: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* in der Nachkriegs-Interpretation 1947-1972. Ein Literaturbericht. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 3. Frankfurt a.M. 1973. H. 12. S. 53-80. – Auch als Kommentator des Dramas schließen meine Bemühungen an Hackerts Publikation (wie Anm. 2) an;

ren des Dramas einen Hügel zu besteigen,⁵ um die Perspektive zu erweitern. Einen besseren Überblick zu gewinnen mag als Therapie nicht nur für einen zerstreuten Heerführer, sondern auch für die einen oder anderen Leserinnen und Leser von Kleists Drama und seinen Interpretationen nützlich sein.

»Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« (V. 711) – Diese Frage Homburgs kann im Blick auf die persönliche Lektüre ohne Bedenken bejaht werden. Schon in bezug auf die Theaterrezeption stellen sich freilich Vorbehalte ein, auf denen vollends bestehen muß, wer die Beschäftigung mit Literatur nicht privaten oder auch politisch motivierten Vorlieben und Abneigungen überlassen, sondern noch (oder wieder) als Wissenschaft verstehen will und ihr dabei nicht nur intersubjektiv kommunizierbare und nachprüfbar Aussagen zutraut, sondern obendrein der Überzeugung ist, daß auch die private Lektüre aus ihren Erkenntnissen Gewinn ziehen kann. Einzelne Äußerungen des Überdrusses sind dabei in Kauf zu nehmen.⁶

Die Ausgangslage ist im Falle des *Prinz Friedrich von Homburg* im Vergleich zu anderen Dramen Kleists zwar schwierig, aber nicht ungünstig. Als ein Autor, der keiner literarischen Richtung eindeutig zugeordnet werden kann⁷ und im Literaturbetrieb seiner Zeit als unverstandener Außenseiter erscheint, galt Kleist schon bald als spezifisch modern.⁸ In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit seinem Werk hatte und hat dies zur Konsequenz, daß es stets auch zum Erprobungsfeld neuer Theorien und Methoden wurde: nach dem Zweiten Weltkrieg Existentialismus, Marxismus und Psychoanalyse, später beispielsweise Rezeptionsästhetik, Poststrukturalismus, Diskursanalyse, Systemtheorie oder Gender Studies, um nur einige gängige Konzepte zu nennen. Dieser Modellcharakter des Kleistschen Werkes galt jedoch nie für alle Texte gleichermaßen. Gerade für den hier in Frage stehenden Berichtszeitraum waren es, was die Dramen anbelangt, besonders die als dezidiert anti-klassisch verstandenen Stücke *Penthesilea* und *Die Hermannsschlacht*, die das avancierte interpretatorische Interesse auf sich zogen und neue, als zeitgemäß empfundene Lektüren herausforderten. *Prinz Friedrich von Homburg*, Kleists formal klas-

vgl. Hamacher, Bernd: Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1999. Im einen wie im anderen Fall weiß ich mich meinem früheren Tübinger Lehrer dankbar verpflichtet. – Vgl. zur Forschungsgeschichte vor 1973 auch den problemorientierten Bericht von Howard, Mary: Die ›Unausschöpfbarkeit‹ literarischer Texte. Zur Erörterung eines hermeneutischen Problems am Beispiel der Forschungen aus den Jahren 1962-1972 zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin: Schmidt 1979. S. 254-302. – Zur Rezeption vor 1945 vgl. Busch, Rolf: Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Eine ideologiekritische Untersuchung. Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsges. 1974.

⁵ Vgl. Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. 6. Aufl. München: Hanser 1977. Bd. I, S. 651, nach V. 430. Zitate aus *Prinz Friedrich von Homburg* nach dieser Ausgabe werden im folgenden mit Angabe der Verszahl im laufenden Text nachgewiesen, Zitate aus anderen Werken Kleists mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

⁶ Vgl. Atkins, Stuart: Taught by Success – Kleist's Prince of Homburg. In: The German Quarterly 50. Charlottesville, Virginia. 1977. S. 1-9. Atkins sieht in dem Stück »little subtle characterization« und bezeichnet es als »unambiguous« (S. 2). Die Forschung bezichtigt er der Tendenz, »to make something out of nothing« (S. 5).

⁷ Diese Sonderstellung, die Kleist zugewiesen wird, ist schon an der Gliederung der maßgeblichen Literaturgeschichte von Gerhard Schulz ablesbar, der dem dramatischen Werk Kleists ein eigenes Kapitel einräumt; vgl. Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil 2: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830. München: Beck 1989. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. VII/2). S. 629 ff.

⁸ Zur Perpetuierung dieser Einschätzung vgl. Seeba (wie Anm. 3), S. 647 f.

klassischstes Drama, galt als konventioneller, so daß die forschungsgeschichtlichen Paradigmen- und Perspektivenwechsel weniger dramatisch ausfielen und die Kontroversen immer wieder alte Streitfragen aufgriffen. Zur »szenischen Vor-Avantgarde« einer »Radikaldramatik« jedenfalls ist *Prinz Friedrich von Homburg* nach dem Ausweis von Volker Klotz' Monographie⁹ nicht zu rechnen. In seinem Kapitel über »Kleists extremes Theater«¹⁰ behandelt er mit der einzigen weiteren Ausnahme des *Guiskard*-Fragments alle Dramen Kleists, nur nicht *Prinz Homburg*.

Daß Kleists letztes Drama somit etwas im Schatten des Interesses sich als avanciert verstehender Theorien und Deutungen lag, zeitigte einen Ertrag, den als positivistisch nur gering-schätzen wird, wem auch an der korrekten Lokalisierung des Schauplatzes nicht gelegen ist.

II. Textkritik

Ein Jahrzehnt lang konnte es so scheinen, als habe Klaus Kanzogs »Schlußwort zur Manuskript-Lage des *Prinz von Homburg*« Bestand.¹¹ Ilse-Marie Barth lieferte indes eine neue Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte des Schauspiels und gelangte zu einer Neubewertung der Textzeugen:¹² Galt bislang das nach seinem heutigen Aufbewahrungsort so genannte Heidelberger Manuskript (h), eine Schreiberkopie, als das »Widmungsexemplar«, das Marie von Kleist in Heinrichs Namen der Prinzessin Amalie Marie Anne von Preußen übersandte, und gleichzeitig als Grundlage für Ludwig Tiecks Erstdruck (E) des Schauspiels 1821, so stellte Barth die These auf, die Handschrift h sei nicht das Widmungsexemplar, sondern eine Kopie desselben. Tiecks Druckvorlage sei möglicherweise das originale Widmungsexemplar, wahrscheinlich jedoch ein Original-Manuskript Kleists aus dem Besitz Marie von Kleists gewesen. Diese Überlieferungshypothese schlug sich in der ebenfalls von Barth verantworteten Edition im Rahmen der *Bibliothek deutscher Klassiker* nieder.¹³ Die beiden wichtigsten derzeit auf dem Markt befindlichen Ausgaben edieren damit den Text des Schauspiels nach verschiedenen Vorlagen: Sembdner nach h, Barth nach E. Während sich das Widmungsgedicht nur in h findet, erschließen sich alle anderen Unterschiede erst einer genauen vergleichenden Lektüre, fallen also für den Hausgebrauch nicht ins Gewicht. Unabhängig von der Frage jedoch, ob man Barths Überlieferungshypothese plausibel findet oder nach wie vor der Auffassung ist, h sei die Vorlage für E gewesen, ist der philologische Gewinn von Barths Neuedition beträchtlich. Sembdners Edition nämlich folgt nicht an allen Stellen h. Vielmehr führt er nicht nur einige Korrekturen nach E, sondern auch einige Konjekturen durch, die sich weder auf h noch auf E berufen können. Am Ende von III,5 etwa spricht Homburg zu Natalie: »Wo ruhte denn der Köcher dir der Rede, / Bis heute, liebes Kind,

⁹ Klotz, Volker: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis Verl. 1996.

¹⁰ Ebd., S. 63-121.

¹¹ Kanzog, Klaus: Rudolf Köpkes handschriftliche Aufzeichnungen der Kleist-Bemerkungen Tiecks. Zugleich ein Schlußwort zur Manuskript-Lage des *Prinz von Homburg*. In: Euphorion 62. Heidelberg. 1968. S. 160-168.

¹² Barth, Ilse-Marie: Die Überlieferung des Schauspiels *Prinz Friedrich von Homburg*. Das Heidelberger Manuskript und die Erstausgabe des Jahres 1821 durch Ludwig Tieck. Mit einer verkleinerten Wiedergabe der Heidelberger Handschrift. Heidelberg: Winter 1978. (Euphorion. Beiheft 14)

¹³ Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 2 (wie Anm. 3). Vgl. die Angaben zu Textgrundlage und Textüberlieferung ebd., S. 1147-1158.

das du willst wagen, / Den Herrn in solcher Sache anzugehn?« (V. 1065-67) So lautet die Stelle sowohl in h als auch in E: mit »das« als Relativpronomen zu »liebes Kind«. Die meisten Editoren, auch Sembdner, vermuteten jedoch einen Lesefehler und setzten einen Konsekutivsatz mit »daß«. In V,7 begründet Homburg seine enthusiastische Todesbereitschaft vor den Offizieren: »Was kann der Sieg euch, meine Brüder, gelten, / Der eine, dürftige, den ich vielleicht / Dem Wrangel noch entreiße, dem Triumph / Verglichen, über den verderblichsten / Der Feind' in uns, den Trotz, den Übermut, / Errungen glorreich morgen?« (V. 1753-58) So steht es bei Sembdner, und so ist es grammatisch korrekt – doch sowohl in h als auch in E steht »dem Trotz«, »dem Übermut«. Solche von der grammatischen Regel abweichende Vertauschungen der Kasus kommen bei Kleist – auch, aber nicht nur im *Homburg* – häufig vor. Schließlich, ein letztes Beispiel, Homburgs Schlußmonolog: »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein! / Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen, / Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!« (V. 1830-32) Sowohl h als auch E haben die Lesart »mit Glanz«. Sembdner glaubte mit der Konjektur dem Kleistschen Stil besser zu entsprechen. Zur Betonung von Homburgs Selbstbezogenheit dürfte es jedoch ohne Belang sein, ob in seinem Monolog acht- oder neunmal ein Pronomen der ersten Person Singular steht. In der neueren Editionsphilologie werden solche Konjekturen abgelehnt, wenn der Text, wie es hier der Fall ist, auch in der überlieferten Form einen Sinn ergibt. Ilse-Marie Barth folgt in ihrer Edition diesem Prinzip und konjiziert nicht.

Während Barths philologische Arbeit das Bild der Überlieferungsgeschichte des *Prinz Friedrich von Homburg* um eine bedenkenswerte These bereicherte, konnte sie die Entstehungsgeschichte noch nicht letztgültig klären. Unter Berufung auf Kleists Brief an seine Halbschwester Ulrike vom 19. März 1810¹⁴ nimmt sie als *terminus ante quem* für die Beendigung des Schauspiels Mitte März 1810 an.¹⁵ Die in dem Brief an Ulrike in Aussicht gestellte Privataufführung fand offenbar nicht statt. Ob Kleist das Drama danach noch einmal umgearbeitet hat, ist nicht bekannt. Horst Häker jedenfalls versucht auf Grund der Tatsache, daß Kleist das Schauspiel zunächst, wie in dem zitierten Brief an Ulrike erwähnt, der Ende 1810 verstorbenen Königin Luise von Preußen widmen wollte, die Lücke in der empirischen Erkenntnis mit der These einer ursprünglichen »Luisenfassung« ohne die Figur der Natalie zu füllen: »Ist es denn möglich, Kleists Natalie der Königin anzunähern oder sie gar als ihre Verkörperung anzusehen, wenn der Dichter sie eine Liebesbeziehung zu einem Jüngling erleben läßt, der noch dazu erkennbar (und doch wohl mit voller Absicht) als Gegensatz zum König erscheint?«¹⁶ Königin Luise wurde in den Weihnachtstagen 1810 beerdigt. »Natalie« bedeute »die Weihnachtsgeborene«,¹⁷ so daß die Figur der Natalie als Pendant zur neuen Widmungsträgerin, der Prinzessin Marie Anne, von Kleist nachträglich eingefügt worden sei.

14 Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 5). Bd. II, S. 833: »Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden.«

15 Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 2 (wie Anm. 3). S. 1158.

16 Häker, Horst: Heinrich von Kleist. *Prinz Friedrich von Homburg* und *Die Verlobung in St. Domingo*. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen. Frankfurt a.M. / Bern / New York: Lang 1987. S. 84.

17 Ebd., S. 88.

III. Geschlossenheit oder Offenheit des Dramas?

Die Frage, an der sich die Geister der *Homburg*-Interpreten in den siebziger Jahren schieden, war, vereinfacht ausgedrückt, die nach der Beziehung von Form und Inhalt. Stimmt die formale Geschlossenheit mit den semantischen Symbolstrukturen überein, oder wird sie von diesen dementiert? Bei dieser Frage ging es nicht nur, wie man vermuten könnte, um den Streit zwischen einer affirmativen und einer kritischen Lesart des Dramenschlusses, sondern um einen methodischen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft insgesamt. Jochen Schmidts formale Analyse des *Prinz Friedrich von Homburg* im Rahmen seiner Habilitationsschrift kann als Gipfel und Vollendung einer Deutungstradition gesehen werden, die im Nachweis formal-inhaltlicher Entsprechung eines Kunstwerks nicht nur die wichtigste Aufgabe des Interpreten sah, sondern zugleich, mindestens implizit, ein ästhetisches Werturteil daraus ableitete, das am Maßstab klassischer Vollendung und Geschlossenheit gewonnen war. So sieht Schmidt Kleists letztes Drama »am konsequentesten durchgestaltet«: »Das Telos der dialektischen Komposition ist hier erreicht.«¹⁸ Erster und fünfter sowie dritter und vierter Akt seien symmetrisch, das heißt »spiegelbildlich angelegt«.¹⁹ Damit gewinne die Form inhaltliche Relevanz für die Interpretation: »Kleist hat in diesem Werk das Äußerste an beziehungsmächtiger Gedrungenheit verwirklicht.«²⁰ Auch die »Sonderstellung« des zweiten Aktes kann Schmidt durch eine weitere symmetrische Entsprechung zum vierten Akt begründen: »Nach der Peripetie zum Schlimmen im zweiten Akt begründen sowohl der Kurfürst als auch der Prinz im vierten Akt eine neue Lage und damit die Wende zum Guten.«²¹ Noch Hans Dieter Zimmermann repetiert in seiner Kleist-Biographie in bezug auf den *Homburg* im Grunde die Thesen Schmidts, obwohl er dessen Monographie nicht einmal im Literaturverzeichnis anführt. In der entsprechenden Kapitelüberschrift bezeichnet er das Drama als »ideale Lösung«²² und attestiert ihm im folgenden »ein ausgeklügeltes Gleichgewicht«,²³ das er wie Schmidt vor allem am szenischen Aufbau festmacht.

Gegen die inhaltliche Harmonisierung, die Schmidt aus seiner formalen Analyse ableitete und in die These eines wechselseitigen Lern- und Entwicklungsprozesses beim Prinzen wie beim Kurfürsten münden ließ, regte sich spätestens gegen Ende des Jahrzehnts grundsätzlicher Widerspruch, der sich jedoch kaum konkret mit Schmidts Argumenten auseinandersetzte. Helmut Arntzen verfolgt dabei noch eine Doppelstrategie: Neben die »Dekonstruktion«, den Aufweis zahlreicher Widersprüche im Dramentext, aus denen er vor allem seine These von der »Willkür des Kurfürsten«²⁴ gewinnen will, setzt er die Konstruktion, indem er den Prinzen in aufsteigender Linie verschiedene Sprach- und Bewußtseinsstufen durchlaufen läßt, so daß die Geschlossenheit des Dramas doch noch einmal gerettet wird: »Zwar nicht ›Verssprache‹ schlechthin, wohl aber

18 Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 137.

19 Ebd., S. 139.

20 Ebd., S. 140.

21 Ebd., S. 141.

22 Zimmermann, Hans Dieter: Kleist, die Liebe und der Tod. Frankfurt a.M.: Athenäum Verl. 1989. S. 327.

23 Ebd., S. 328.

24 Arntzen, Helmut: *Prinz Friedrich von Homburg* – Drama der Bewußtseinsstufen. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam 1981. S. 213-237. Zitat S. 216.

diese Verse Kleists, dieses Sprechen vermögen es, wenn überhaupt etwas, aus dem, was als Dargestelltes geradezu naturalistisch oder impressionistisch oder einfach ›modern‹ an jeder Stelle in seine Widersprüche auseinanderklafft, das Ganze einer Darstellung, ein Drama also zu machen.«²⁵ Der Dekonstruktionsversuch war durchaus symptomatisch und also seinerseits ›modern‹ in der westdeutschen Germanistik zu Beginn der achtziger Jahre, während Arntzens Versuch, verschiedene Sprachverwendungen Homburgs zu konstruieren, ein Einzelfall blieb.

Eine ähnliche Signalwirkung wie Arntzens Aufsatz entfaltete die bereits 1979 erstmals erschienene, in der Bundesrepublik jedoch etwas verzögert rezipierte Interpretation von Bernd Leistner, der den Widerspruch von Inhalt und Form entschieden betonte und sich damit in direkten Gegensatz zu Schmidts Grundthesen setzte:

»Die äußere Gestalt des Stückes, die Gliederung in fünf Akte, die Verwendung des Blankverses, ist [...] nicht als ein Hinweis auf eine innere Struktur zu nehmen, bei der ein dramatischer Konflikt überschaubar konstituiert und ›konstruktiv‹ behandelt wäre, sie steht vielmehr – als ›schöne‹, auf Geschlossenheit zielende Form – zum Inhalt des Stückes in adversativer Beziehung. Wie sich im *Homburg* die Kleistsche Erfahrungswirklichkeit gegen die Utopie durchsetzt und diese von innen her desavouiert, so bäumt sich gleichermaßen der Inhalt gegen die Form auf.«²⁶

Obwohl aber »die innere Struktur des Stückes mit der des ›klassischen‹ Dramas nichts zu tun« und Kleist gar »die ›klassische‹ Dramaturgie radikal in Frage gestellt« habe,²⁷ seien im Verlauf der Wirkungsgeschichte »von der ›schönen Form‹ des Stückes geradezu suggestive Wirkungen ausgegangen«.²⁸

Dieser Suggestion erlegen zu sein wird man dem für die Fachwissenschaft provokativen Essay des Schauspielers Mathieu Carrière kaum nachsagen können, und doch hält auch er an der vermeintlichen Klassizität des *Prinz Friedrich von Homburg* fest. Gerade aus dieser Klassizität freilich gewinnt Carrière eine neue Pointe: »Der Prinz von Homburg ist das klassische und das unterwürfigste Schauspiel Kleists ... vielleicht deshalb von Kritikern und Publikum als sein Meisterwerk gefeiert.«²⁹ Diesen klassischen Unterwerfungsversuch sieht Carrière als Kleists Scheitern: »Zu mangelhaft hat er seine schreckliche künstlerische Kraft zu zügeln versucht. Das Zurückgreifen auf traditionelle dramaturgische Technik, auf das Konzept vom Reifeprozess des Helden: all das ist ihm zu fremd.«³⁰

Die Negierung einer Entwicklung des Prinzen und damit die Ablehnung der jahrzehntelang vorherrschenden Erziehungsthese kann als ein Tenor dekonstruktiv vorgehender Arbeiten festgehalten werden, in den auch Interpreten mit ganz anderer methodischer Zugangsweise einstimmen. Nach E. E. Mason entwickelt sich der Prinz nicht und bleibt, ausgedrückt in der Sze-

25 Ebd., S. 222.

26 Leistner, Bernd: Dissonante Utopie. Zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Ders.: Spielraum des Poetischen. Goethe, Schiller, Kleist, Heine. Berlin / Weimar: Aufbau Verl. 1985, 2. Aufl. 1989. S. 142-190. Zitat S. 186.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 187.

29 Carrière, Mathieu: Für eine Literatur des Krieges, Kleist. Basel / Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern 1981. S. 39.

30 Ebd., S. 40.

nenreprise, am Ende derselbe Träumer wie zu Beginn.³¹ Ganz ähnlich Ilse Graham, wenn sie feststellt, daß die Bildlichkeit, die mit dem Prinzen verbunden wird, sich bis zum Schluß nicht ändere und auf Pflanze, Kind und Tier – »those ›creatures of instinct‹, those ›automatons‹ of unconscious and involuntary grace« – bezogen bleibe.³² Ihr aus Kleists *Marionettentheater*-Aufsatz konstruierter christlich-metaphysischer Bezugsrahmen führt sie freilich doch zu der Schlußthese: »The journey around the world is accomplished.«³³

Den wohl ambitioniertesten Versuch, die Grundthesen der Unlösbarkeit der Konflikte und der Negierung einer Entwicklung des Prinzen in einem Gesamtmodell des Kleistschen Dramenwerks zu fundieren, hat Beda Allemann unternommen: »Ein Kleistscher Held hat im entscheidenden Punkt seiner Bühnenexistenz keinen Bewegungsspielraum. [...] ›Entwickeln‹ im üblichen figurenpsychologischen Sinne kann [...] er sich nicht. Er kann sein Ziel, den Ruhm und die Unsterblichkeit, ins Jenseits verlagern [...]. Das Ziel loslassen oder auch nur abweichen von ihm kann er nicht.«³⁴ Dies bedeute, »daß der dramatische Vorgriff auf die Zukunft, die Antizipation des Zieles, sich paradoxerweise zugleich auch als Blockierung und Arretierung des Helden und seiner dramatischen Aktion enthüllt. [...] Die Zukunft als die spezifisch dramatische Zeitdimension kehrt sich beim Über-Dramatiker Kleist gegen sich selbst. Die Handlung im hergebrachten Sinn eines dramatischen Ablaufs wird in sich selbst zurückgetrieben. [...] Im letzten und reifsten Schauspiel Kleists wird das unmittelbar auch am formalen Aufbau ablesbar.«³⁵ Von seinem jahrelang geplanten Kleist-Buch hat Allemann nur noch die Einleitung an entlegener Stelle publiziert. Dort spitzt er seine dramaturgische Grundthese zu: »Kleistsche Helden wären, wenn es allein auf sie ankäme [...], gar nicht erst bühnentauglich. Sie könnten immer nur nichts tun, oder aber sich übereilen und damit auch wieder auf den Nullpunkt der Handlung zurückfallen, wie es noch dem Prinzen Homburg tatsächlich geschieht.«³⁶

Die Entdeckung von Widersprüchen und die Abkehr von der ästhetischen Norm des formal geschlossenen Kunstwerks allein führten jedoch in vielen Fällen noch nicht zu inhaltlichen Neuansätzen der Forschung. Vielmehr wurden vor dem Hintergrund der veränderten ästhetischen Prämissen die aus der Rezeptionsgeschichte bereits wohlbekanntem Dualismen und Antithesen neu ventiliert. Auf einer anderen Ebene suchte dagegen Valentine C. Hubbs eine in der Konsequenz resignative Erklärung der inhaltlichen Widersprüche des Dramas, indem sie auf eine grundsätzliche Ambiguität Kleists rekurrierte:

»Der moderne Begriff der Ambiguität [...] ist oft das Resultat der Unentschlossenheit, oder sie schleicht aus Ambivalenz in seine Dichtung ein. Eine solche Ambiguität verrät eine Unbestimmtheit in der Absicht des Dichters oder einen entgegengesetzten Gesichtspunkt, der zusätzlich in seiner Anschauung liegt. Diese Art von Ambiguität hat die Tendenz, zufällig zu erscheinen, denn

31 Vgl. Mason, E. E.: In my Beginning is my End. In: *German Life and Letters* 31. Oxford. 1977/78. S. 135-144.

32 Graham, Ilse: Heinrich von Kleist. *Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*. Berlin / New York: de Gruyter 1977. S. 187.

33 Ebd., S. 192.

34 Allemann, Beda: Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich. In: Franz Kafka. Themen und Probleme. Hrsg. von Claude David. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1980. S. 152-172. Zitat S. 161.

35 Ebd., S. 162.

36 Allemann, Beda: Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. In: *Ningyoshihai / Marionettentheater*. Kleist-Blätter 3. Sendai (Japan). 1987. S. 23-61. Zitat S. 56.

sie ist meistens ohne klare Absicht erzeugt worden. Die Folgen solcher Ambiguitäten können relativ belanglose Vagheiten sein oder regelrechte, kaum befriedigend zu lösende Rätsel.«³⁷

IV. Traum und Wirklichkeit – Prinz und Kurfürst

Sehr erhellend und von hohem Wiedererkennungswert war die im Rahmen einer Quellensammlung zur Rezeptionsgeschichte 1979 neu publizierte Rezension der ersten, von Ludwig Tieck herausgegebenen Kleist-Gesamtausgabe durch den Hegel-Schüler Heinrich Gustav Hotho, zeigte es sich doch, daß ein Hauptstrom der Kleist-Rezeption bis in die Gegenwart hinein noch immer von den idealistischen Kategorien geprägt war, die bei Hotho nicht so schroff verurteilend wie bei der Kleist-Kritik Hegels eingesetzt wurden. Als grundlegenden Antagonismus in *Prinz Friedrich von Homburg* bestimmt Hotho das Verhältnis »des träumenden Hellsehns und des verständigen wachen Bewußtseyns«,³⁸ also von Traum und Wirklichkeit. Homburgs Charakter als Zentrum des Stücks sei »das *Ungeschichtliche*, von unserem Dichter *Erdichtete*, das er nur in ein geschichtliches Gewand kleidet, weil er für diesen Character [...] auch einer vorhandenen festen Wirklichkeit bedurfte.«³⁹ Erst 150 Jahre später muß es einer grundlegenden methodischen Neuorientierung in der Germanistik vorbehalten bleiben, diese fraglose Vernachlässigung des zeitgeschichtlichen Kontextes zu revidieren (vgl. VI.). Bis zu diesem Rehistorisierungsschub bildet zweifellos die von Hotho initiierte Deutungstradition den breitesten Strom in der *Homburg*-Forschung.

Dabei zeichnen sich die neuen Beiträge zu der alten Debatte vor allem durch eine auch politisch motivierte Akzentverschiebung in der Beurteilung der beiden Antagonisten Prinz und Kurfürst aus. Während frühere Interpreten gerne die gottähnliche Souveränität des Kurfürsten betonten,⁴⁰ muß dieser nun deutlich Federn lassen, am radikalsten wohl bei der südafrikanischen Forschergruppe um Peter Horn, die die Utopie eines menschenwürdigen Staates in der Synthese von Individuum und Gemeinschaft als gescheitert betrachtet und sich unter anderem Brechts in seinem berühmten Sonett niedergelegte Lesart des Dramas zu eigen macht. Ruhm und Ehre würden danach »immer noch dem versprochen, der sich heldenhaft benimmt, obwohl individueller Heldenmut eigentlich nicht mehr gefragt ist. [...] Wie an die Stelle des wirklichen Gemeinwohls

37 Hubbs, Valentine C.: Die Ambiguität in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1981/82. S. 184-194. Zitat S. 185.

38 Hotho, Heinrich Gustav: Besprechung von: Heinrich von Kleist, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Ludwig Tieck, Berlin 1826. In: Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik 1827. Nr. 85-92. Sp. 685-724. Wieder in: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin: Schmidt 1979. S. 13-44. Zitat S. 39.

39 Ebd., S. 40. Hervorh. i. Orig.

40 So noch Ryan, Lawrence: »Ein Traum, was sonst?« – Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Heinrich von Kleist-Studien. Hrsg. von Alexej Ugrinsky. Berlin: Schmidt 1981. S. 41-46. »The dramatic function of the god – or of the ruler of god-like mien, as the Elector is described – is not so much to represent and enforce the law and order of society, as rather to project the self-realisation of subjectivity onto a wider plane.« (S. 45) – Vgl. auch im selben Sammelband: Schlütter, Hans-Jürgen: Fünf Thesen zu *Prinz Friedrich von Homburg*. Ebd., S. 47-58. Schlütter postuliert die unbedingte und unwiderrufliche Begnadigung des Prinzen durch den Kurfürsten (vgl. S. 52 f.). – Das Pendant dieser Interpretationen bildet auf der Seite des Prinzen die Lesart von dessen positiver Entwicklung und Einsicht, meist unter Berufung auf IV,4, so bei Belgardt, Raimund: *Prinz Friedrich von Homburgs neues Wissen*. In: Neophilologus 61. Groningen. 1977. S. 100-110.

denmut eigentlich nicht mehr gefragt ist. [...] Wie an die Stelle des wirklichen Gemeinwohls durch die falsche Identifizierung von Staatsoberhaupt und Staat die willkürlich festgelegten Ziele des Fürsten getreten sind, so an Stelle einer wirklichen Verbundenheit mit diesem Gemeinwohl der Ehrgeiz und die Ruhmsucht des Untertanen.«⁴¹ Ferner weisen Grapow, Horn und Koep darauf hin, daß die Scheinhinrichtung eine Foltermethode ist.⁴² Während Roland Heine im Vergleich dazu bei seiner Betrachtung des Verhältnisses von Traum und Wirklichkeit harmonisierend und ausgleichend verfährt,⁴³ kritisiert Peter Horn noch in einem neueren Aufsatz, daß der Prinz sich selbst »in einem Traum der Nachwelt gleichsetzt, die man definitionsgemäß nie sein kann.«⁴⁴ Auch Homburg kommt also nicht ungeschoren davon, betonen doch auch andere Autoren seine traumhafte Ruhmverfallenheit, so Johannes Harnischfeger, der immerhin verständnisvoll einräumt, daß es »[o]hne das narzißtische Gefallen an dem Bild seiner selbst« kaum möglich scheine, »die Entbehrungen der Pflicht auf sich zu nehmen«,⁴⁵ oder Terence K. Thayer, der Natalie vor allem als Allegorie des Ruhmes interpretiert und auch den Kurfürsten in den Wettstreit um Ruhm einbezogen sieht: »[...] the Elector regards the law as the ultimate guarantor of his own immortality.«⁴⁶ Ungebrochen positiv bewertet dagegen Eva Irlbeck den Prinzen:

»Kleist verhandelt [...] nicht die Läuterung des Prinzen zur Anerkennung von Staat, Vaterland und Gemeinschaft und darin dessen Selbstfindung. Homburg ist an keiner Stelle im Drama der vaterlandslose Geselle, der Egoist, das Individuum, das erst im Gemeinschaftsgefühl zu sich, zu seiner wahren Identität finden muß – aber er hat insofern die dem Kurfürsten diametral entgegengesetzte Einstellung, als Gesetz und Pflichterfüllung ihm zurückstehen hinter der Liebe und der Hingebung.«⁴⁷

Linda Hill sieht einen prinzipiellen Widerspruch im Charakter des Kurfürsten, den sie als Indiz einer generellen Autoritätskrise deutet:

»Many incidents which reveal that the Elector is impulsive and cruel can also be read as proof that he is wise and good. I do not believe that either interpretation by itself or a unifying explanation is adequate. The play does not merely support but requires two irreconcilable views of a major character. The contradiction within the one character suggests distrust of authority, including contemporary Prussian authority, and the world in general.«⁴⁸

41 Grapow, Gudrun / Horn, Peter / Koep, Monica: Der Prinz von Homburg – oder die preußischblaue Apotheose. In: Positionen. Beiträge zur Germanistik. Bd. 1: Heinrich von Kleist 1777-1811. Hrsg. von Peter Horn. Rondebosch, Cape Town. 1978. S. 29-50. Zitat S. 39.

42 Vgl. ebd., S. 31

43 Heine, Roland: »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Fs. für Richard Brinkmann. Hrsg. von Jürgen Brummack u.a. Tübingen: Niemeyer 1981. S. 283-313.

44 Horn, Peter: »...sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich...« Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem postumen Ruhm. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1992. S. 126-139. Zitat S. 131.

45 Harnischfeger, Johannes: Der Traum vom Heroismus. Zu Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen. 1989. S. 244-280. Zitat S. 277.

46 Thayer, Terence K.: The Ascendancy of Fame in Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft N.F. 25. Berlin. 1984. S. 155-187. Zitat S. 172.

47 Irlbeck, Eva: Tragödien der Freiheit. Das Problem der Freiheit im dramatischen Werk Heinrich von Kleists. Frankfurt a.M. / Bern / New York: Lang 1986. S. 165.

Für Ivan Nagel wird in Kleists letztem Drama »[z]wischen absolutem und totalem Staat [...], in der Gnadenfrist Europas zwischen Souveränität und Diktatur« die Autonomie des Subjekts zerstört: Durch den Brief des Kurfürsten werde der Prinz als Subjekt gezwungen, »solchen Zwang als seine Freiheit anzusehen. Eben als Subjekt wird es vollziehen, was an ihm vollzogen wird, die Liquidierung des Subjekts.«⁴⁹ Auch für Joachim Pfeiffer wird der Prinz »in Freiheit gesetzt, nachdem sein Rückgrat gebrochen ist.«⁵⁰ Für Charles M. Barrack hingegen ist der Prinz schuldiges Opfer und Held in einem.⁵¹

Auf den Gegensatz von ›altem‹ Heros und ›modernem‹ Staat nach Hegel rekurriert Gabriele M. Wickert. Wie schon Grapow, Horn und Koep weist sie darauf hin, daß Brandenburg ein unheroischer Staat sei, der Prinz jedoch seine Heldenträume »im Rahmen des Staates zu erfüllen« trachte.⁵² Dies scheine zunächst nur im Tod möglich, bis der traumhafte Schluß die Verwirklichung biete, die jedoch insofern ein Widerspruch bleibe, »als das heroisch orientierte Individuum von einem Staat bestätigt und gefeiert wird, der als unheroisch konzipiert ist.«⁵³

Unter der Voraussetzung, daß das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit, Individuum und Gesellschaft nur vage historisch kontextualisiert wird, bedarf es lediglich einer kleinen Umstellung der Optik, um, sobald der vielerorts beiläufig konstatierte Narzißmus des Prinzen schärfer in den Blick gerät, zu individualpsychologischen und psychoanalytischen Untersuchungen zu kommen, die methodisch meist noch immer der Arbeit von Hellmuth Kaiser in Sigmund Freuds Zeitschrift *Imago* verpflichtet sind.⁵⁴ Peter Dettmering beruft sich bei seiner Analyse des psychodynamischen Substrats von *Prinz Homburg* darüber hinaus auf die neuere Narzißmustheorie von Heinz Kohut, um seine These der psychischen Entwicklung des Prinzen zu fundieren: »Der Schritt aus einer Mutterleibsexistenz heraus, in der die Unerreichbarkeit der Objektwelt immer auch ein Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit einschloß, führt nicht zu der Befreiung, die er zu verheißen schien.«⁵⁵ Damit, »daß Natalie die Fassung zeigt, in die der Prinz sich nicht finden konnte, wird sie – anstelle des ödipalen Ich-Ideals, wie es der Kurfürst repräsentiert – zum Ideal-Ich, das der präödi-pal-narzißtischen Entwicklungsstufe zugeordnet ist.«⁵⁶ Gerade die von Dett-

48 Hill, Linda: The Unknowable Elector: Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Positionen. Beiträge zur Germanistik. Bd. 1: Heinrich von Kleist 1777-1811. Hrsg. von Peter Horn. Rondebosch, Cape Town. 1978. S. 51-62. Zitat S. 51. – Nicht über diese Lesart hinaus führt die wenig ergiebige Deutung von Thum, Reinhard: Kleist's Ambivalent Portrayal of Absolutism in *Prinz Friedrich von Homburg*. In: The Germanic Review 56. Washington, D.C. 1981. S. 1-12.

49 Nagel, Ivan: Sohn und Vater. Zu Kleists letztem Stück. In: Ders.: Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern. 3. Aufl. München / Wien: Hanser 1988. S. 131-160. Zitate S. 155, 153.

50 Pfeiffer, Joachim: Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1989. S. 74.

51 Barrack, Charles M.: Prince Friedrich: Hero or Victim? In: The Germanic Review. 56. Washington, D.C. 1981. S. 13-19.

52 Wickert, Gabriele M.: Das verlorene heroische Zeitalter. Held und Volk in Heinrich von Kleists Dramen. Bern / Frankfurt a.M. / New York: Lang 1983. S. 120.

53 Ebd., S. 140.

54 Kaiser, Hellmuth: Kleists *Prinz von Homburg*. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften* 16. Leipzig / Wien. 1930. S. 119-137.

55 Dettmering, Peter: Die Totsagung des Vaters im *Prinzen von Homburg*. In: Ders.: Heinrich von Kleist. Zur Psychodynamik in seiner Dichtung. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1975. S. 45-61. Zitat S. 46.

56 Ebd., S. 57.

mering konsequent angewandte literaturpsychologische Methode zieht noch bis in die Gegenwart den Vorwurf mangelnder Geschichtlichkeit auf sich,⁵⁷ während sie doch nur die generelle Schwierigkeit vor Augen führt, der sich auch andere Symbolinterpretationen und metaphorische Lektüren stellen müssen, die ein Kategoriensystem an die Texte herantragen, dem man erst zustimmen muß, um die Analyse nachvollziehen zu können.⁵⁸ Jedenfalls ermuntert der vermeintlich fremd in seiner Zeit stehende Kleist offenbar immer wieder besonders zu überzeitlichen psychologischen Lektüren. Lilian Hoverland will dabei zu einer Zeit, als in Deutschland von »Gender Studies« noch nichts bekannt war, das »Weibliche« beim Prinzen erkennen, der sich in der ersten Szene in einer Lage befinde, »die mit dem Höhepunkt der Entwicklung der weiblichen Gestalten [in Kleists anderen Dramen] zu vergleichen ist.«⁵⁹ In der Folge betont sie die Rivalität zwischen Prinz und Kurfürst um Natalie. Der Handschuh stehe, »da er als Abbild für Nataliens Hand zu verstehen ist, wohl für die Möglichkeit einer ehelichen Verbindung.«⁶⁰ Folglich werfe Homburg in der Paroleszene (I,5) dem Kurfürsten den Fehdehandschuh hin.⁶¹ Die politische Bedeutungsschicht wird ausdrücklich zurückgewiesen: »Der tatsächlich grundlegende Konflikt liegt in dem Recht auf Natalie und damit in einem durchaus persönlichen Bereich und nicht in der überpersönlichen Sphäre des Kampfes für das Vaterland.«⁶² Mit der Anerkennung des Todespruches schließlich wolle Homburg den Kurfürsten mit dessen eigenen Waffen schlagen, eine These, mit der Hoverland die Theorie der Prinzenerziehung umkehren will: »Dadurch könnte Homburg einen Heldentod sterben, während seine eigene Glorifizierung den Kurfürsten als Tyrannen erscheinen ließe.«⁶³ Sein entscheidender Fehler sei dabei, daß er nicht mehr mit dem Kurfürsten rechne: »Obwohl Homburg mit der Welt abgeschlossen hat, steht die Rechnung umgekehrt noch offen.«⁶⁴

In einer neueren psychoanalytischen Deutung sieht Hinrich Lüthmann die Auseinandersetzung zwischen Prinz und Kurfürst mehrfach verschoben und gelangt zu einer psychisch motivierten Affirmation des Todesurteils:

»[Der Kurfürst] stellt ihm eine Aufgabe, sagt ihm, was eigentlich zu tun wäre, um seine Träume Tat werden zu lassen. ›Solche Dinge‹: Platz und Frau des Fürsten, erringt man in der Schlacht, aber in einer Schlacht mit dem Fürsten, in der Auseinandersetzung mit ihm. Diese wird aber mehr-

57 Zu den Reaktionen auf Dettmerings Vortrag bei der Jahrestagung der Kleist-Gesellschaft 1998 in Hamburg vgl. Knittel, Anton Philipp: Kleist(s) Duell. Anmerkungen zur Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in Hamburg (11.-13. Juni 1998). In: Heilbronner Kleist-Blätter 5. 1998. S. 9-13, hier S. 11.

58 Vgl. das schöne Bild, mit dem Karl Eibl gegen Spiritualinterpretationen und Interlinearlektüren polemisiert: »Es ist entweder die Tarzanmethode: Der Interpret schwingt sich von Symbol zu Symbol, vermeidet peinlich jede Bodenberührung und gelangt so sicher ans vorbestimmte Ziel. Oder die Tauchermethode: Der Interpret haut an einer geeigneten Stelle ein Loch in die Oberfläche des Textes und befindet sich fortan in dessen grenzenloser Tiefe.« (Eibl, Karl: Sind Interpretationen falsifizierbar? In: Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theoriedebatte«. Hrsg. von Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt in Zusammenarb. mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1992. S. 169-183. Zitat S. 172.)

59 Hoverland, Lilian: Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung. Königstein / Ts.: Scriptor Verlag. 1978. S. 90.

60 Ebd., S. 96.

61 Vgl. ebd., S. 98.

62 Ebd., S. 99.

63 Ebd., S. 106.

64 Ebd., S. 111.

fach ›verschoben‹. Zum Gegner wird der Schwede Wrangel. Er wird statt des Fürsten besiegt und in die Flucht geschlagen. Zum Mörder wird Froben. Er übernimmt für einen Augenblick die Arbeit, den Fürsten zu verdrängen. Er stirbt an des Prinzen Stelle, dessen Traum er erfüllt hat; er stirbt, erneute Verschiebung, aber von der Schweden Hand, nicht von der des Fürsten. Dessen Strafakt richtet sich genau gegen den, der ihn eigentlich hätte verdrängen müssen und davon geträumt hat: den Prinzen. Dieser steht schliesslich für diese Schuld ein und will die Todesstrafe auch auf sich nehmen.«⁶⁵

Peter von Matts Lektüre des *Prinz Friedrich von Homburg* will hingegen gerade dadurch, daß das ganze Geschehen auf die Gegenwirkung zwischen »Vater« (Kurfürst) und »Sohn« (Prinz) rückbezogen wird, die soziale Konstruktion aller Differenzen und Antinomien verdeutlichen und somit die gesellschaftliche Dimension auf dem Weg über die Individualpsychologie zurückgewinnen. Das Todesurteil erweise sich »als der Beginn einer zweiten Geburt des Sohnes.«⁶⁶

»Indem er alles einbrechen läßt, was *den* Offizier ausmacht, *den* Vornehmen, *den* Liebhaber, *den* Helden, *den* Tugendhaften, reißt er zuletzt auch das scheinbar Gesichertste ein: die seelische Differenz der Geschlechter. Auch sie erweist er als künstliches Produkt, als soziales Gebilde. [...] Die Seelenreise des Prinzen, seine zweite Geburt, die Initiation im Durchgang durch das eigene Grab, deckt also alles Gesetz, alle moralische Ordnung – bis hin zur Geschlechterdifferenz – als gesellschaftliches Gebilde auf. Nichts davon ist vorgegeben, nichts davon naturgeschaffen.«⁶⁷

Sowohl die Akzentverschiebungen innerhalb der alten Antinomien als auch die literaturpsychologische Betrachtungsweise fanden in den achtziger Jahren Eingang in synthetisierende Gesamtinterpretationen, die über den begrenzten Kreis der Fachwissenschaft hinaus auch im schulischen Literaturunterricht rezipiert wurden. Harro Müller-Michaels ist darum bemüht, beide Pole der Opposition von Traum und Wirklichkeit sorgfältig auszubalancieren: »Deutlicher als in dem Zugleich der Verkündigung des Schlachtplans und der Durchführung des Handschuh-Experimentes können die beiden Wirklichkeitsebenen als gleichberechtigte dramaturgisch kaum veranschaulicht werden.«⁶⁸ Im Unterschied zu früheren Interpreten sieht er nicht »das Gefühl, das immer wieder täuschen kann«, sondern das Herz als »Instanz einer menschenwürdigen Entscheidung«.⁶⁹ Auch die Insubordination versucht er so mittels der Unterscheidung von selbstsüchtigem und staatstragendem Ungehorsam in allseitigem Ausgleich an das Staatsinteresse rückzubinden:

»Merkmal aller Insubordinationen in diesem Drama ist deren Einbindung in das allgemeine Interesse. Das gilt für Froben ebenso wie für Natalie, für Golz wie für Kottwitz. Das Gesetz darf nur gebrochen werden, wenn anders Freiheit, Menschlichkeit und Leben nicht verteidigt werden können. Dies hatte nicht für die Insubordination Homburgs gegolten,

⁶⁵ Lühmann, Hinrich: »Im Traum erringt man solche Dinge nicht.« In: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse 8, Nr. 24: Kleist. Zürich. Oktober 1993. S. 85-106. Zitat S. 102.

⁶⁶ von Matt, Peter: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München / Wien: Hanser 1995. S. 88.

⁶⁷ Ebd., S. 88 f. Hervorh. i. Orig.

⁶⁸ Müller-Michaels, Harro: Insubordination als Autonomie. Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. von H. M.-M. Bd. 1: Von Lessing bis Grillparzer. Königstein / Ts.: Athenäum Verl. 1981. S. 128-144. Zitat S. 132.

⁶⁹ Ebd., S. 137.

die zunächst von ganz persönlichen, ichbezogenen, selbstbeschränkten Motiven bestimmt gewesen war.«⁷⁰

Auch Erika Fischer-Lichte nimmt neue methodische Impulse in eine um Ausgleich bemühte Synthese auf, in der sie sich jedoch stärker als viele ihrer Anreger wieder um den Wortlaut des Dramas bemüht. Homburgs Traumerzählung (I,4) enthalte »nichts mehr, woran die Gesellschaft Anstoß nehmen könnte«, und mache »dergestalt deutlich, daß Homburg bewußt zum Kurfürsten und der Hofgesellschaft nicht in Gegensatz treten will, daß er vielmehr eifrig bemüht ist, sich ihren Erwartungen anzupassen.«⁷¹ Da er Natalie zunächst zum »Genius des Ruhms« (V. 172) und hernach zum »Engel« (V. 1063) stilisiert, sei seine Identität »jedesmal von der Gewährung der über ihm stehenden, ihm entrückten ›göttlichen‹ Wesen abhängig. Sie ist (noch) nicht Folge seiner eigenen Initiative.«⁷² Daher sei seine Schuld »nicht der Verstoß gegen das Reglement, sondern gegen das ›heilige Gesetz‹ der Autonomie.«⁷³ Die moderne Deutung des Konflikts zwischen Prinz und Kurfürst und die traditionell existentialistische Lesart des Dramenendes stimmen jedoch in Fischer-Lichtes Interpretation letztlich nicht ganz zusammen: Während sie einerseits in bezug auf Prinz und Kurfürst betont, daß »die Selbstverwirklichung des einen [...] den Tod des anderen entweder vorauszusetzen (wie Homburgs Selbstverwirklichung den Tod des Kurfürsten) oder nach sich zu ziehen [scheint] (wie des Kurfürsten Bestätigung seiner Identität den Tod des Prinzen)«, so sieht sie andererseits diese »durchaus als tragisch zu bezeichnende Grundkonstellation [...] durch die neue Deutung aufgehoben, die der Prinz nach Annahme des Urteils seinem Tode gibt: als ein freier Tod nicht länger Negation, sondern Affirmation seiner Identität zu sein.«⁷⁴ Während Fischer-Lichte hier eher auf ältere Deutungstraditionen zurückgreift, steht ihre Analyse des Verhältnisses von Sprache und Körper im Einklang mit dem verstärkten Interesse an der Semiotik in der Literaturwissenschaft der achtziger Jahre:

»Während im klassischen Drama die wichtigen, die Handlung vorantreibenden Entscheidungsprozesse stets sprachlich vollzogen werden [...], verlaufen im *Prinzen von Homburg* die wesentlichen Entscheidungsprozesse stumm. [...] Der Körper übernimmt [...] Funktionen, die im klassischen Drama allein der Sprache vorbehalten sind. [...] Nur im Traum [...] oder in der Erwartung des Todes [...] – also in Augenblicken vollkommener Selbstverwirklichung – vermag die Sprache in vergleichbarer Weise wahrhafter Ausdruck und Spiegel des Unbewußten, des innersten Gefühls zu sein. [...] Verständigung kommt in der Sprache nicht mehr zustande.«⁷⁵

Auch hier gilt: Interpretationen, die sich als modern und zeitgemäß verstehen, betonen das Anti-Klassische des Dramas.

70 Ebd., S. 139 f.

71 Fischer-Lichte, Erika: Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*. Unter Mitarb. von Klaus Schwind. Frankfurt a.M. / Berlin / München: Diesterweg 1985. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas.) S. 37.

72 Ebd., S. 46.

73 Ebd., S. 54.

74 Ebd., S. 70.

75 Ebd., S. 80-82.

V. Literatur- und gattungsgeschichtliche Zuordnungen

Aus dem Umstand, daß Heinrich von Kleist keiner der literarischen Gruppierungen seiner Zeit dauerhaft zugerechnet werden konnte, ergab sich lange Zeit die Isolierung seines Werkes in der Literaturgeschichte.⁷⁶ Abgesehen von unmittelbaren Quellen, wurde zwar der Einfluß Shakespeares untersucht, die Beziehung zu direkten Vorgängern und Zeitgenossen jedoch weitgehend vernachlässigt – zu Unrecht, wie spätestens seit Katharina Mommsens Buch über »Kleists Kampf mit Goethe« feststeht, in dem sie zahlreiche intertextuelle Bezüge zu *Egmont*, vor allem jedoch zu *Torquato Tasso* dingfest machen kann: »Beide Themen, das der Bekrängung und das von der traumhaften Entrückung ziehen sich leitmotivisch durch die Handlung des *Prinz von Homburg* wie auch durch die des *Torquato Tasso*.«⁷⁷ Ausgerechnet das Indiz jedoch, das ihre These vom »Kampf« mit Goethe und vom schließlich, am Ende des *Prinz von Homburg*, erreichten (oder versuchten) Ausgleich mit ihm am wirkungsvollsten zu stützen schien und das Eingang in alle Kommentare und viele Interpretationen des Dramas fand, muß inzwischen als widerlegt gelten: Mommsen bezog die Brutus-Verse 777-779 auf eine Kreidezeichnung Goethes von Friedrich Bury,⁷⁸ während Dirk Grathoff das Brutus-Gemälde von Jacques-Louis David als Vorlage plausibel machen konnte.⁷⁹ Das wörtliche Verständnis des Textes ist auch hier einem vorschnell allegorischen überlegen.

Benjamin Bennett, dessen wichtiger Beitrag von der deutschen Germanistik praktisch nicht zur Kenntnis genommen wurde, räumt *Prinz Friedrich von Homburg* eine Schlüsselstellung in der Geschichte des klassischen deutschen Dramas von Lessing bis Brecht ein und erwähnt auch die kontrafaktischen intertextuellen Bezüge zu Dramen von Shakespeare, Goethe und vor allem Schiller: »In all these cases a Schillerian catastrophe, or a scene of anguished renunciation, is transmuted into an action culminating in joyful resolution.«⁸⁰ In seiner Analyse, die im folgenden vor allem den Publikumsbezug des Stückes betont, das er als »a drama about drama« bezeichnet,⁸¹ stellt Bennett zunächst den Kurfürsten ins Zentrum, indem er eine modifizierte Version der altbekannten Erziehungsthese vertritt. Die Modifikation besteht darin, daß er argumentiert, der Kurfürst wolle den Prinzen zwar erziehen, dies gelinge ihm jedoch nicht, da sich der Prinz nicht ändere.⁸² Dennoch erreiche der Kurfürst sein Ziel, nämlich die Erziehung der Armee, die anfangs zu ängstlich und diszipliniert sei: »The play stresses not the need for law as a corrective to energy but rather the need for energy and initiative as correctives to excessively literal reliance on law.«⁸³ Die Verwendung des Prinzen »as a vital spark«⁸⁴ sei, wenn man das

76 Vgl. Anm. 7.

77 Mommsen, Katharina: Kleists Kampf mit Goethe. Heidelberg: Stiehm 1974. S. 169.

78 Vgl. ebd., S. 175-178.

79 Vgl. Grathoff, Dirk: Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach 1994. S. 31-59. Abb. S. 54 u. 58.

80 Bennett, Benjamin: Modern Drama and German Classicism. Renaissance from Lessing to Brecht. Ithaca / London: Cornell University Press 1979. S. 30.

81 Ebd., S. 31.

82 Vgl. ebd., S. 28 u. 37.

83 Ebd., S. 32.

selbstbewußte Verhalten der Offiziere am Schluß betrachte, erfolgreich. Hinter dieser notwendigen Wiederbelebung der Armee stehe das allgemeine Erfordernis einer »revitalization of human race«,⁸⁵ verursacht durch die Reflexionsphilosophie des deutschen Idealismus, insbesondere Fichtes. »Herein, however, lies the difficulty in our reading. If the problems of Brandenburg are equivalent to the problem of the human race, then Kleist is attempting to educate his audience in the same way that the Elector educates his army. [...] We recognize that the play teaches a ›philosophy of action‹, but our recognition of this [...] subordinates activity to reflection.«⁸⁶ Kleist wolle, wie die gesamte deutsche Nationaltheater-Bewegung, die Gesellschaft durch das Drama erneuern; sobald diese Intention jedoch deutlich werde, verstärke sich nur die Reflexion beim Rezipienten, anstatt überwunden zu werden. Bennetts Lösungsvorschlag für dieses Dilemma besteht zunächst darin, daß man nicht erwarten dürfe, im Theater etwas zu lernen. Auch der Prinz, den Bennett als Projektion des Zuschauers sieht, lerne nichts, und dennoch werde das Ziel erreicht,⁸⁷ das Bennett mit Anleihen bei Kleists *Marionettentheater*-Aufsatz und mit existentialistischem Vokabular beschreibt: »Now, [...] in the theater, we experience [...] our freedom as a heroic freedom, which we express merely by existing in man's intolerable condition.«⁸⁸ Diese Freiheit liege in der reinen Existenz begründet und gerate daher auch nicht mit dem Gesetz in Konflikt. Das Gefühl der Sterblichkeit, das aus dem menschlichen Selbstbewußtsein resultiere, dürfe nun nicht durch eine positive Lesart des Dramenschlusses aufgehoben werden, da die Freiheit gerade von der Todesdrohung abhängt: »Therefore the play at the end [...] thrusts us [...] back into that realm of utter uncertainty where the experience of freedom is born.«⁸⁹ Daher werde die Wirkung des Dramas nicht durch Reflexion zerstört: »In the very act of denying us the tragic or cathartic confirmation of our idea, the play still expresses that idea symbolically.«⁹⁰ Diese Wirkung, die das Dilemma der Reflexion auflöse, sei jedoch nur im Theater, nicht bei der Lektüre des Dramas möglich – so daß Bennett abweichenden Interpretationen mit dem immunisierenden Einwand einer falschen Rezeptionshaltung, nämlich als Leser statt als Zuschauer, begegnet.⁹¹ Indem er die theatralische Rezeption zugrunde legt, gelangt er zu einer abschließenden Formulierung der in *Prinz Homburg* verwirklichten Dramentheorie: »Drama is an exercise for the spectator in problematic self-consciousness, an attempt to conduct the spectator's self-consciousness ›through the infinite‹ in order that the little community in the theater become the model and seed of a revitalized humanity [...].«⁹² Daß jede denkbare theatralische Realisierung den Text des Dramas interpretieren muß und die daraus resultierenden Adaptionen zu völlig konträren Wirkungen führen können, nimmt Bennett bei seiner idealtypischen Abstraktion der Theatersituation freilich nicht in den Blick.

84 Ebd., S. 33.

85 Ebd., S. 40.

86 Ebd., S. 41.

87 Vgl. ebd., S. 44.

88 Ebd., S. 47.

89 Ebd., S. 50.

90 Ebd., S. 52.

91 Vgl. ebd., S. 56.

92 Ebd., S. 54 f.

Eine andere Einordnung des Dramas in die literarische Tradition nimmt Rosemarie Zeller vor, die den Einfluß Voltaires und des Bürgerlichen Trauerspiels diskutiert und schließlich unter rezeptionsgeschichtlicher Optik vor allem auf das Wunderbare im Drama eingeht, wobei sie *Prinz Homburg* mit Schillers *Jungfrau von Orleans* vergleicht:

»So lange die Normen des klassischen Dramas Gültigkeit hatten, [...] wurde das Wunderbare in einer von Motivation, Ökonomie und Zweckmäßigkeit bestimmten Gattung nicht zugelassen, dieses konnte allenfalls in die Untergattung des Ritterdramas Eingang finden. Daß Kleist mit dieser Kombination von vaterländischem Schauspiel und wunderbaren Elementen Anerkennung beim Publikum zu erringen hoffte, deutet auf seine Unkenntnis des literarischen Publikums hin. Diejenigen Züge, welche für uns heute seine Originalität ausmachen, mußten die an der literarischen Tradition orientierten Zeitgenossen abstoßen.«⁹³

Daß im *Homburg* häufiger Schillers *Wallenstein* zitiert wird, war zwar seit längerem bekannt, doch wurden die intertextuellen Bezüge trotz der weiterführenden Andeutungen Bennetts⁹⁴ erst von Johannes Endres in seiner inzwischen preisgekrönten Dissertation systematisch analysiert. Er identifiziert die Insubordination von Oberst Suys und Wallensteins Reaktion darauf in *Die Piccolomini* (V. 1199 ff.) als Kleists Quelle für das Umschreiben der historischen Homburg-Anekdote⁹⁵ und weitet diesen Fund zu einer These aus, die die mittlerweile stattgehabte Rehistorisierung (vgl. unten, VI.) wieder zurücknimmt bzw. auf das Feld der Literaturgeschichte eingrenzt: »Die historische Begebenheit als solche, wie überhaupt alles ›Preußische‹ in Kleists Text, ist denn auch eher stoffliches Beiwerk; die dramatische Urszene des *Homburg* hat sich nicht auf dem Schauplatz der Geschichte zugetragen, sondern geht von literarischem Boden aus, eben von Schillers *Wallenstein*.«⁹⁶ In *Homburg* und dem Kurfürsten sieht Endres die Rollen Max Piccolominis und Wallensteins widerspiegelt, zugleich aber auch Kleists eigene Konkurrenz mit Schiller.⁹⁷ Ab der Szene V,5 jedoch reiche *Homburg* die Rolle des Max an Kottwitz weiter: »Um *Homburg* das Schicksal eines Max Piccolomini zu ersparen, muß ihn der Dichter von der Bürde seiner Rolle auch wieder befreien. [...] Kottwitz gibt Schillers Helden sozusagen in der Rolle des Komödianten.«⁹⁸ Die Figur der Natalie würdigt Endres als kritische Replik auf Schillers Ästhetik des »Erhabenen«:

»Sie wird von Kleist als eine Anwältin aufgeboten, die Schillers Größenentwurf auf ein ›menschliches‹ Format herabmäßigen soll. [...] Der Gestus des Heroismus wird bei Kleist ganz prinzipiell als obsolet erkannt. Umgekehrt versucht Kleists Drama die Erkenntnis der menschlichen Begrenztheit auch wieder in einen positiven Entwurf umzuwenden: In dessen Zeichen soll mit der Hinfälligkeit des Menschen gleichsam Frieden geschlossen werden.«⁹⁹

93 Zeller, Rosemarie: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* auf dem Hintergrund der literarischen Tradition. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30. Stuttgart. 1986. S. 404-416. Zitat S. 416.

94 Wie Anm. 80.

95 Vgl. Endres, Johannes: Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1996. S. 131 f.

96 Ebd., S. 132. – Zu Kleist und Schiller vgl. auch Berns, Gisela: »Mit dem Rücken gegen« Schiller. Zur Funktion der Schillertexte in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Fs. für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geb. Hrsg. von Richard Fisher. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang 1995. S. 329-348.

97 Vgl. Endres (wie Anm. 95), S. 133.

98 Ebd., S. 143.

Endres' *Homburg*-Deutung steht im Kontext der Geschichte des Komischen bei Kleist. Die Aufmerksamkeit für komische oder komödienhafte Elemente in Kleists letztem Drama ist in jüngster Zeit generell gewachsen, so daß mehrere Arbeiten sich mit dieser gattungstheoretischen Zuordnung beschäftigen. Während Erika Swales die Ironie im Drama in der vertikalen Raumstruktur begründet sieht,¹⁰⁰ kann Dieter Liewerscheidt die Ankündigung seines Untertitels nicht ganz einlösen, sondern ist vielmehr einmal mehr um Kritik am Kurfürsten bemüht, dem er »eine Begrenztheit des politischen Horizonts« zuschreibt.¹⁰¹ Überzeugender arbeitet Lawrence O. Frye die subversive, die politische Ordnung untergrabende Funktion des Komischen heraus: »In short, a dramatic geometry of disorder has replaced the preceding form of order in a way which comedically mocks expected behavior, logically defined predictability and the general societal-military structure. The consequences are not dangerous enough to neutralize the comic structure.«¹⁰² »Politically and historically speaking, the declaimed act against the state and resultant loss of freedom and humiliation of Homburg mimic the Kleist of the *Abendblätter*«,¹⁰³ wobei die Rollen schließlich vertauscht würden: »From a radical perspective it could be said [the Kurfürst's] relationship to Homburg has been inverted and he now approximates the fool, bested but allowed by the rules of the game to retain the trappings and mime his original role of fool-maker and keeper.«¹⁰⁴ Genau umgekehrt schätzt Anthony Stephens das durch die Komödienstruktur bedingte Kräfteverhältnis am Dramenschluß ein:

»Man dürfte mit aller Vorsicht die Verallgemeinerung wagen, daß in jenen Stücken Kleists, die das eigene tragische Potential neutralisieren, die ursprüngliche Machtordnung nicht durch den Schluß relativiert wird, wie es bei den beiden vollendeten Tragödien der Fall ist, sondern auf Kosten jeglicher subversiven Tendenz gestärkt hervortritt, indem die originäre Erzählung der Hauptfiguren zwar vom Ausgang der Handlung endgültig bestätigt wird, jedoch der Gefahr einer gewissen Vereinnahmung durch die jeweils herrschenden Machtinstanzen nicht entgehen kann. Dies träfe ohne weiteres auf das Verhältnis von erzähltem Traum und Schlußtableau in *Prinz Friedrich von Homburg* zu.«¹⁰⁵

Auch hier scheinen, im einen wie im anderen Fall, Vorentscheidungen wirksam, die die Deutung determinieren und zwischen denen eine Debatte erst noch in Gang zu setzen ist.

Renate Homann sieht in *Prinz Friedrich von Homburg* eine Auseinandersetzung mit verschiedenen literarischen Gattungsmustern, nämlich dem Lustspiel, dem Bürgerlichen Trauerspiel Lessingscher Prägung und der klassizistischen französischen Tragödie:

»In den Aufzügen zwei bis fünf macht das Schauspiel das zweite Rezeptionsmuster der romantischen Dichtung zu seinem impliziten Thema: nach dem Lustspiel im ersten Aufzug jetzt das Trau-

99 Ebd., S. 135 f.

100 Swales, Erika: Configurations of Irony: Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56. Stuttgart. 1982. S. 407-430.

101 Liewerscheidt, Dieter: »Ich muß doch sehn, wie weit ers treibt!« Die Komödie in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Wirkendes Wort 40. Bonn. 1990. S. 313-323. Zitat S. 316.

102 Frye, Lawrence O.: Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. A Comedic Lighting of Political Icons. In: Colloquia Germanica 25. Tübingen / Basel. 1992. S. 229-254. Zitat S. 242.

103 Ebd., S. 244.

104 Ebd., S. 249 f.

105 Stephens, Anthony: »Was hilft, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?« Zur Bedeutung der Erzählvorgänge in Kleists Dramen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29. Stuttgart. 1985. S. 301-323. Zitat S. 321 f.

erspiel. Das Schauspiel entfaltet dieses dramatische Rezeptionsmuster, und gleichzeitig distanziert es sich von ihm, indem es zeigt, wie die romantische Dichtung an ihm scheitert. Dabei setzt es sich mit zwei Positionen des Trauerspiels bzw. der Trauerspieltheorie auseinander: mit der Lessings auf der einen und mit der der französischen Klassik auf der anderen Seite. Es tut dies anhand von Homburgs konträren Stellungnahmen zum Todesurteil: nämlich der anfänglichen Ablehnung und der sich anschließenden Anerkennung.«¹⁰⁶

Mit diesem Intertextualitätsargument begründet Homann ihre Leitthese von der »Selbstreflexion der Literatur«, wobei sie im vorliegenden Fall einmal mehr auf die »Brutus«-Verse 777-788 des *Homburg* rekurriert, die immer dann eine Schlüsselrolle für die Interpretation spielen, wenn die Stellung des Dramas im Streit zwischen Alten und Modernen, Klassikern und Romantikern, also im literarischen Generationenstreit der Jahre um die Jahrhundertwende verortet werden soll, der die ursprünglich französische »Querelle des Anciens et des Modernes« fortsetzt. Dabei sieht Homann in Homburgs Anerkennung des Todesurteils das Muster der klassischen Tragödie scheitern:

»Der ›freie Tod‹ geschieht in der unfreien Rede: in der rein konventionellen Rede. Homburg, der geglaubt hatte, sich eine ›andre Wendung‹ auszudenken, ist nur auf die vorgegebenen Gesetze des Satzes bzw. Verses verfallen; er hat geschrieben, wie es ihm ›ziemt‹, wie er ›soll‹, und eben den Konventionalismus wiederholt er hier: Er redet, ohne es freilich zu merken, wie es die Theorie der französischen Tragödie von der Katharsis, die die Würde eines ›Prinzen‹ wiederherstellt, verlangt [...].«¹⁰⁷

Homann geht also noch hinter Schillers Theorie des Erhabenen zurück. Ob damit der auch zeitlich näherliegende Schiller-Bezug zugunsten einer weiter hergeholten Einflußreihe unnötig verdunkelt und verdeckt wird oder aber der Hinweis auf die Franzosen und Lessing weiterreichende Einsichten eröffnet, gehört zu den zahlreichen noch nicht geführten Debatten der *Homburg*-Forschung, die implizit längst angezettelt, aber noch lange nicht offen ausgetragen sind. Für Homann jedenfalls werden alle Auseinandersetzungen zu sprachlichen und literarischen Duellen metaphorisiert:¹⁰⁸ Das dramatische Verhältnis »zwischen der Sprache der Empfindung und der Sprache der Satzung« wird, wenn auch »mit Vorsicht«, »auf das dramatische Verhältnis zwischen Rhythmus und Metrum« zurückgeführt.¹⁰⁹ Daß am Schluß »Alle« den Krieg fortsetzen, bedeute: »Literatur ist konstitutiv ›Querelle des Anciens et des Modernes‹.«¹¹⁰

In den beiden wichtigsten neueren Literaturgeschichten des klassisch-romantischen Zeitalters wird *Prinz Friedrich von Homburg* auf unterschiedliche Weise positioniert. Gert Ueding behandelt das Schauspiel im Kontext von Geschichtsdramen (Goethes, vor allem Schillers, aber auch Fouqués und Körners). Für ihn bewegt sich der Prinz »gleichsam immer in den Randzonen

¹⁰⁶ Homann, Renate: *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G. E. Lessing und H. von Kleist*. München: Fink 1986. S. 396.

¹⁰⁷ Ebd., S. 410 f.

¹⁰⁸ Gegen die zu einer Entgrenzung der Begriffe führende Metaphorisierung historischer Praxis hat in bezug auf das Duell noch auf der jüngsten Hamburger Kleist-Tagung Ute Frevert sozial- und mentalitätsgeschichtliche Einwände erhoben, stand damit jedoch nach der Aussage eines Beobachters »auf verlorenem Posten« (Knittel [wie Anm. 57], S. 10). Die Rehistorisierungswelle in der Germanistik (vgl. unten, VI.) scheint also ihrerseits schon wieder überspült zu sein.

¹⁰⁹ Homann (wie Anm. 106), S. 418.

¹¹⁰ Ebd., S. 425.

der Gesellschaft, die ihn für sich beansprucht und die sie meidet, weil dort ihre Macht verfällt.«¹¹¹ So sieht er das Drama in der »Auseinandersetzung mit der Wert-Hierarchie, die die Aufklärungsphilosophen an die Distinktionen der Erkenntnisweisen knüpften, am Ende steht ihre Umkehrung, die Nobilitierung der ehemals unteren sinnlichen und phantasiegeleiteten Erfahrung.«¹¹² Beim Prinzen jedoch bedeute das »Tagträumen und Schlafwandeln« noch »eine Unart, eine Unreife auch, die nach der Psychologie des 18. Jahrhunderts eine Fixierung auf die vorrationalen, dunklen und verworrenen Vorstellungen einschließt.«¹¹³ So gelangt Ueding, wie viele ältere Deutungen, zur These vom »Bildungsgang des Individuums zu freiem Selbstbewußtsein«,¹¹⁴ die er jedoch einschränkt, indem er, wie ein Großteil der neueren Interpreten, »die Dissonanzen, die zerreißen den Widersprüche« des Stückes betont, die vermeintliche »Versöhnungstimmung« des Schlusses abwehrt und so zu dem Fazit kommt, daß Kleist im »Medium des Historienstücker« ein »sehr gegenwärtiges und zugleich ein zukünftiges Drama« gezeigt habe, »das die moderne Literatur bis heute beschäftigt: das Individuum als Regelverletzung, als Unsicherheitsfaktor in einer Welt der instrumentellen Vernunft, in denen [sic!] Menschen nur als Werkzeuge noch überleben.«¹¹⁵ Wenn Ueding die Geschichte, sowohl in bezug auf Homburg als auch auf Kleist, als »Grab seiner Wünsche und Hoffnungen« bezeichnet,¹¹⁶ so berührt er sich mit Jürgen Schröders Deutung, der im *Homburg* die »letzte Geschichtsverzweiflung des Dramatikers« erblickt.¹¹⁷ Zum ersten Mal komme es im Geschichtsdrama »zu dem Ausbruch einer tiefen Entfremdung zwischen Individuum und Staat.«¹¹⁸ Daher erscheine »in dem schlafwandelnden Homburg weniger der ruhmstüchtige General als der narzißhafte puerile Künstler, der krasse Außenseiter der Gesellschaft [...], dessen ausschweifende Einbildungskraft eine vorschnelle Versöhnung von Traum und Wirklichkeit, Dichtung und Geschichte erzwingt.«¹¹⁹

In der neben Ueding zweiten großen, in den achtziger Jahren erschienenen und für Kleist einschlägigen Literaturgeschichte behandelt Gerhard Schulz das dramatische Werk Kleists zwar vor dem Hintergrund seiner Zeit, aber dennoch als Solitär, indem er geltend macht, daß »Literatur und Leben für Kleist untrennbar zusammenwachsen.«¹²⁰ Wenn er aus dieser Einheit von Leben und Werk jedoch die These ableitet, daß ihm, Kleist, »auch das literarische Experiment fremd« war,¹²¹ so steht er damit in, wiederum unausgetragenen, Widerspruch zu einem breiten

111 Ueding, Gert: *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. München / Wien: Hanser 1987. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Rolf Grimminger. Bd. 4.) S. 264.

112 Ebd., S. 265.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 266.

115 Ebd., S. 267 f.

116 Ebd., S. 268.

117 Schröder, Jürgen: *Geträumte Geschichte. Kleists Prinz Friedrich von Homburg*. In: Ders.: *Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania? Eine Vorlesung*. Tübingen: Stauffenberg 1994. S. 114-136. Zitat S. 127.

118 Ebd., S. 122.

119 Ebd., S. 125.

120 Schulz (wie Anm. 7), S. 631.

121 Ebd.

Strom der neueren Kleistforschung, die gerade das Experimentelle des Werks betont und von immer neuen literarischen Versuchsanordnungen ausgeht.

VI. Rehistorisierung: Geschichts- und Rechtsstreitigkeiten

Die ideologische Funktionalisierung des *Prinz Friedrich von Homburg* im Nationalsozialismus führte dazu, daß das Drama in der westdeutschen Nachkriegsgermanistik vorwiegend immanent und, unter französischem Einfluß, existentialistisch als abstrakte Menschfabel interpretiert wurde. Dabei konnte zuweilen fast vergessen werden, daß es sich um ein Geschichtsdrama handelt. Der ausgeklammerte Bezug zur preußischen Geschichte wurde in der damaligen DDR zwar von Anfang an hergestellt, doch nicht auf der Grundlage empirischer historischer Forschung, sondern innerhalb des Deutungsrahmens der marxistischen Ideologie und Geschichtsphilosophie.¹²² Je nachdem, wie Kleists Stellung zu den preußischen Reformen eingeschätzt wurde, galt sein Werk als fortschrittlich oder reaktionär. Einen Schlußpunkt hinter diese Debatte setzte Rudolf Lochs Biographie, dessen sorgfältig abwägende Darstellung symptomatisch für die schließliche Klassifizierung Kleists in der damaligen DDR ist. Nach Loch geht es in *Prinz Friedrich von Homburg* um »das große Thema Individuum – Gesellschaft«, wobei er Kleist auf der Suche »nach konstruktiven Gemeinsamkeiten zwischen dem einzelnen und der feudalstaatlichen Gewalt« verortet, »diese Gemeinsamkeit aber immer gefährdet« sieht: »Das Spiel wird als Spiel markiert; die Wirklichkeit ist anders.«¹²³ Die »Tendenz« des Stückes zielt nach Loch »auf ein verantwortungsbewußtes freies Handeln für die und mit der Gemeinschaft.«¹²⁴

In den siebziger Jahren wurde das Deutungsmuster der DDR-Germanistik auch im Westen virulent, wie programmatisch an Ulrich Vohlands Monographie zu sehen war.¹²⁵ Den Konflikt von Absolutismus und Bürgertum thematisierte zuvor bereits Siegfried Bartels, der in seiner Dissertation mit dem begrifflichen Instrumentarium der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule operierte, im übrigen jedoch vorwiegend immanent argumentierte und den konkreten historischen Bezug bloß behauptete. Er geht von der pauschalen These aus, daß sich in *Prinz Friedrich von Homburg* »die objektiven Widersprüche in der Gesellschaft am Anfang des 19. Jahrhunderts« ausdrückten,¹²⁶ die er vor allem im Widerstreit von personalisierter und institutionalisierter Herrschaft erblickt. Die vermeintlich souveräne personalisierte Herrschaft, die der Kurfürst als Vertreter des repräsentativen Absolutismus anfangs verkörpere, werde schließlich restlos institutionalisiert, was »die Relativierung aller Subjektivität«, den »totalen Verrat an der Idee der bürgerlichen Individualität, dem Interesse an Selbsterhaltung« bedeute,¹²⁷ so daß sie in ihre

122 Zu beiden Strängen der Nachkriegs-Interpretation vgl. zusammenfassend Hackert (wie Anm. 4).

123 Loch, Rudolf: Heinrich von Kleist. Leben und Werk. Leipzig: Reclam 1978. S. 223.

124 Ebd., S. 234.

125 Vohland, Ulrich: Bürgerliche Emanzipation in Heinrich von Kleists Dramen und theoretischen Schriften. Bern / Frankfurt a.M.: Lang 1976.

126 Bartels, Siegfried: Vermittlung der Gegensätze in der Dichtung Heinrich von Kleists. Bürgerliche Subjektivität im Konflikt mit höfischen Machtverhältnissen. Frankfurt a.M.: [Eigenverlag] 1973. S. 135.

127 Ebd., S. 174.

»äußerste Negation« umschlage.¹²⁸ Die literaturwissenschaftliche Rezeption habe nun diese immanente Kritik des Absolutismus verschleiert, indem der Schluß des Dramas verherrlicht worden sei: »Eine bürgerliche Wissenschaft überantwortet sich dem Selbstverständnis der höfischen Gesellschaft, indem sie sich nicht in die Lage versetzt, ihr eigenes bürgerliches Interesse von dem höfischen Selbstverständnis zu differenzieren.«¹²⁹ Dadurch jedoch, »daß die Form der Herrschaft zum Gegenstand eines Konflikts gemacht wird, verfehlt das Drama auch die vom Dichter beabsichtigte Wirkung [...]. Ist es nicht mehr tabu, sich dem Dienst für die Macht des Staates zu entziehen, weil man Angst hat, ›verheizt‹ zu werden, bedeutet das eine demobilisierende Wirkung [...].«¹³⁰

Für Ulrich Vohland verkörpert sich die »Kritik am preußischen Herrscherhaus«,¹³¹ die in *Prinz Friedrich von Homburg* verwirklicht sei, in den Figuren sowohl des Prinzen als auch des Kurfürsten. Der »geisteswissenschaftliche[n] Forschung« kreidet er an, daß sie »nicht von der Krise des preußischen Staates und von den Nationalideen ausgeht« und daher übersehe, »daß der Dichter den Prinzen von patriotischen Vorstellungen und Reformplänen aus scharf kritisiert.«¹³² Der Kurfürst seinerseits sei »keineswegs ein gottähnlicher Herrscher, sondern ein den Wunschvorstellungen der preußischen Reformer entsprechendes Bild des Monarchen.«¹³³ Der Lernprozeß, den wie viele seiner Vorgänger auch Vohland beim Prinzen unterstellt, führe zur Einsicht in das Prinzip der Rechtsgleichheit und zum Verzicht auf adlige Privilegien.¹³⁴

Auf ähnlicher methodischer Basis kommt Gerhard Bauer in einer vehementen Polemik gegen die »idealistische Verfehlung« des historisch-materialistischen Interesses an Kunstwerken, die »die dargestellten Menschen als Menschen schlechthin« nehme, zu diametral entgegengesetzten Ergebnissen.¹³⁵ Kleist wird mit einer Eindeutigkeit, die Lukács' bekannte Einschätzung¹³⁶ bei weitem übertrifft, in die reaktionäre Ecke gestellt, sein Interesse sei die »Verankerung des Staatsgehorsams im innersten Gefühl und Willen des einzelnen«¹³⁷: »Der einzige im Drama erscheinende Gegensatz gegen die absolute und völlig unkonstitutionelle Zentralgewalt liegt in den Sonderinteressen adliger Offiziere und Mitglieder der Herrscherfamilie. Das macht den dramatischen Dialog ebenso unrepräsentativ wie unkräftig und konzilient.« Der »Charakter der Widersprüche als inhaltlich rein innerfeudaler« sei »nicht zu übersehen. Als Paradigma für einen Gegensatz des bürgerlichen oder gar demokratischen Individuums gegen den absolutistischen Staat, den progressive Ausleger so gern darin erkennen würden, ist das Spiel denkbar ungeeig-

128 Ebd., S. 176.

129 Ebd., S. 177.

130 Ebd., S. 180.

131 So die Kapitelüberschrift bei Vohland (wie Anm. 125), S. 441.

132 Ebd., S. 443.

133 Ebd., S. 463.

134 Vgl. ebd., S. 458, Anm. 9.

135 Bauer, Gerhard: Absicht, Wirksamkeit und Kunst von Kleists Dialog im *Homburg*. Beitrag zur Kritik an der »Poetik« des Dialogs. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hrsg. von Werner Keller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges. 1976. S. 91-107. Zitat S. 91.

136 Lukács, Georg: Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Ders.: Werke. Bd. 7: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Neuwied / Berlin: Luchterhand 1964. S. 201-231.

137 Bauer (wie Anm. 135), S. 94.

net.«¹³⁸ Kleist demonstrierte, »wie die bürgerlichen Ansprüche bis in Gefühlsausdruck und Dialogkunst hinein mit Versöhnung beladen, ihrer oppositionellen Tendenz beraubt und der Sanktionierung, ja Einschmeichelung des Gehorsams dienstbar gemacht werden. Der familiäre, auch gegenüber dem Herrscher intime Umgangston der ›lieblichen‹ Prinzessin humanisiert das Gespräch nur um den Preis, daß die Humanität selbst zum Mittel der Versöhnung mit der unangefochtenen Herrschaft verkommt.«¹³⁹ Bauers Fazit seiner Analyse der Dialoge im Drama: »Bei so viel Übereinstimmung in der Staatsauffassung, Menschenführung und Einfügung der eigenen Rolle in das stets übergeordnete Bestehende kann man sich sogar auf halb verschlossene Äußerungen und einen manche Zwischenglieder überspringenden Dialog fest verlassen.«¹⁴⁰ Deshalb helfe die »wohlmeinende Herauslösung des ›eigentlichen‹ Kleist aus seinen ideologischen Verstrickungen« wenig: »In der dichterischen Substanz [...] vor allem des *Prinzen*, im Wortlaut, der Verknüpfung, der Widerspiegelungskraft seiner Dialoge, in der ›Poetik‹ seines Dramas und seines Dialogs steckt der Wille zur Versöhnung per Gehorsam«, ein »reaktionäres Programm«.¹⁴¹

Während Vohlands wie Bauers Perspektiven auf das Schauspiel durch eine von vornherein feststehende Geschichtsdeutung bestimmt waren, bemühten sich andere Arbeiten, die der eigentlichen Rehistorisierungswelle der Germanistik seit den siebziger Jahren zuzurechnen sind, erfolgreich darum, die historische Basis der Interpretation zu verbreitern. Befördert auch durch Kleists 200. Geburtstag 1977, lagen als Ergebnis in kurzer Folge zwei neue materialreiche Kommentare vor, die Samuels Arbeit von 1964¹⁴² ergänzten. Als Vorgriff auf die lange Zeit geplante historisch-kritische Kleist-Ausgabe war Klaus Kanzogs Band gedacht, der jedoch keinen eigenen Text edierte, sondern Sembdners nachdruckte. Er war zum einen an den Quellen interessiert, die Kleist zur Behandlung des Insubordinationsfalls benutzt haben könnte, und kam zu dem Schluß, es sei »allein von Bedeutung, daß im *Prinz von Homburg* ein über Jahrhunderte hinweg stabil gebliebenes Normmuster reproduziert wird.«¹⁴³ Neben den quellengeschichtlichen konnte Kanzog vor allem die zeitgeschichtlichen Bezüge erhellen, die er unter anderem anhand der Insubordinationsfälle des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und des Majors Ferdinand von Schill¹⁴⁴ sowie anhand der Verurteilung und Begnadigung des Leutnants Karl von François¹⁴⁵ dokumentierte.

Als ideengeschichtlichen Kontext führt Kanzog die Diskussion um das Phänomen des Somnambulismus einmal nicht mit Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der*

138 Ebd., S. 97.

139 Ebd., S. 101.

140 Ebd., S. 106.

141 Ebd., S. 107.

142 Wie Anm. 1.

143 Kanzog, Klaus: Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. Text, Kontexte, Kommentar. München / Wien: Hanser 1977. (Reihe Hanser; Bd. 236. Literatur-Kommentare; Bd. 7). S. 200. Vgl. die Zusammenstellung möglicher Quellen ebd., S. 201.

144 Vgl. ebd., S. 138-157. – Zur gleichen Zeit wie Kanzog wies Eberhard Siebert in einem wichtigen Aufsatz auf die Parallelen zwischen dem historischen Prinzen Louis Ferdinand und Kleists Prinz Homburg hin; vgl. Siebert, Eberhard: Heinrich von Kleist und Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Neue Überlegungen zur Quellenfrage und zur Rezeption des *Prinzen von Homburg*. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 26. Berlin. 1977. S. 146-160.

145 Vgl. Kanzog (wie Anm. 143), S. 212-214.

Naturwissenschaft (1808), sondern mit Johann Christian Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* von 1803 an.¹⁴⁶ Auf die Bedeutung des Hallenser Arztes Reil, eines Wegbereiters der modernen Psychiatrie, hatte bereits Maria M. Tatar hingewiesen.¹⁴⁷ Während Schubert im Geiste der romantischen Naturphilosophie den Somnambulismus als Entgrenzungsphänomen würdigte, verstand ihn Reil, obwohl Anhänger Schellings, noch gut aufklärerisch als therapierbare Krankheit. Einer solchen Therapie, die die Entwicklung von Gehorsam und Besonnenheit zum Ziel habe,¹⁴⁸ würde, Tatar zufolge, Kleists Titelfigur mit Erfolg unterzogen. Gegen Schuberts positive Bewertung des Somnambulismus versucht noch jüngst Hans-Jakob Wilhelm eine Rehabilitation Reils und seiner Wiederentdeckerin Tatar.¹⁴⁹

Als weiteren ideengeschichtlichen Kontext dokumentiert Kanzog die dem romantischen Katholizismus zuzurechnende Staatsphilosophie von Kleists zeitweiligem Freund und Partner bei der Zeitschrift *Phöbus*, Adam Müller.¹⁵⁰ Dieser Einflußbereich bildet, neben dem Fall des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, zugleich einen der kontextuellen Schwerpunkte von Fritz Hackerts Kommentarband,¹⁵¹ der ansonsten, entsprechend der Reihenkonzeption, stark wirkungsgeschichtlich orientiert ist. Beide verweisen auf Adam Müllers Dresdner Vorlesungen *Die Elemente der Staatskunst* von 1808/09, die Kleist besucht hatte, und zeigen zahlreiche Parallelen zur Problemstruktur des *Homburg* auf.¹⁵² Müllers Berliner Vorlesungen über Friedrich II. von 1810 standen dabei lange Zeit zu Unrecht im Schatten der *Elemente*. Jochen Marquardt konnte nachweisen, daß das unmittelbar von praktischen Fragen der Staatsverfassung handelnde Berliner Kolleg noch besser zur Problemkonstellation bei Kleist paßt als die philosophisch grundsätzlicher argumentierende ältere Vorlesungsreihe.¹⁵³

Sowohl Kanzog als auch Hackert machten ihre Quellenstudien in der Folge in Vorträgen und Aufsätzen fruchtbar, wobei ersterer an der historischen Situation Preußens,¹⁵⁴ letzterer an

146 Vgl. ebd., S. 200-208.

147 Tatar, Maria M.: Psychology and Poetics. J. C. Reil and Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*. In: The Germanic Review 48. Columbia, New York. 1973. S. 21-34.

148 Vgl. ebd., S. 28.

149 Wilhelm, Hans-Jakob: Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach 1994. S. 85-105.

150 Vgl. Kanzog (wie Anm. 143), S. 133-138.

151 Wie Anm. 2.

152 Vgl. ebd., S. 79-84. Vgl. auch Koehler, Benedikt: Ästhetik der Politik. Adam Müller und die politische Romantik. Stuttgart: Klett-Cotta 1980. S. 148-162. Vgl. ferner Emmrich, Michael: Heinrich von Kleist und Adam Müller. Mythologisches Denken. Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris: Lang 1990. S. 201-234. Emmrich kann keine Unterschiede zwischen Kleists Drama und Müllers Thesen erkennen und spricht angesichts von »inhaltlichen und programmatischen Übereinstimmungen« von einer »bruchlose[n] und adäquate[n] Umsetzung des Ideals, das Adam Müller von der christlichen Tragödie entworfen hat.« (Ebd., S. 203.)

153 Vgl. Marquardt, Jochen: »Ein Traum, was sonst?« Die Vision vom Nationalstaat in Adam Müllers Vorlesungen über Friedrich II. und Kleists vaterländisches Schauspiel. In: Beiträge zur Kleist-Forschung. Im Auftrage der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte Frankfurt / Oder hrsg. von Wolfgang Barthel und Rudolf Loch. 6. Frankfurt / O. 1992. S. 25-48. Vgl. auch Marquardts Leipziger Habilitationsschrift: »Vermittelnde Geschichte«. Zum Verhältnis von ästhetischer Theorie und historischem Denken bei Adam Heinrich Müller. Stuttgart: Heinz 1993. S. 149-155.

154 Vgl. Kanzog, Klaus: Geschichtlicher Stoff und geschichtlicher Code. Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981. S. 147-163.

der panegyrischen Intention Kleists interessiert war.¹⁵⁵ Die Rehistorisierungswelle der Kleist-Forschung erhielt schließlich mit der Neugründung des Kleist-Jahrbuchs 1980 ein festes Forum, das, interdisziplinär angelegt, von Anfang an insbesondere Historiker und historisch argumentierende Literaturwissenschaftler zu Wort kommen ließ.¹⁵⁶ Gerade dabei wurde exemplarisch deutlich, daß empirische historische Forschung und Textinterpretation nicht voneinander zu trennen sind. Der Anspruch historisch orientierter Arbeiten erschöpfte sich keineswegs darin, Kontextwissen bereitzustellen. So war es Jochen Schmidt beispielsweise in Fortsetzung seiner früheren Arbeit¹⁵⁷ um eine historische Absicherung seiner Lesart des umstrittenen Schlußverses zu tun, bei dem es sich nicht um einen »am Ende beliebig aufgesetzten patriotischen Schnörkel, sondern um das Sichtbarmachen einer wesentlichen Konsequenz des dargestellten Geschehens« handele: »daß aus einem neu definierten und erfahrenen staatlichen Leben eine Stärke erwächst, die auch nach außen Rettung zu bringen vermag.«¹⁵⁸ Legitimität und Gemeinschaft würden wiederhergestellt, eine Deutung, die er in einer späteren Arbeit unter Bezugnahme auf den preußischen Neostoizismus weiter fundierte.¹⁵⁹ Die auf Affektbeherrschung und »Sozialdisziplinierung«¹⁶⁰ zielende stoische Ethik sei, durch die Niederländische Bewegung und den Calvinismus vermittelt, brandenburgisch-preußische Staatsideologie gewesen. Der dadurch hergestellte Bezug zu Kant wurde ansonsten oft auf staatsrechtlicher Ebene gesucht, wobei der postulierte Kantianismus des Kurfürsten in unausgetragenen Gegensatz zu dem von anderen Autoren geltend gemachten Einfluß des Anti-Kantianers Adam Müller steht.¹⁶¹ Hier zeichnet sich eine Verschiebung des Interesses von geschichtlichen zu rechtlichen Fragen ab, wie Hans-Georg Werner resignierend konstatiert und dabei zugleich implizit die Abwendung vom marxistischen Paradigma begründet: »Die Kollision in Kleists Schauspiel verweist auf Alternativen, Gegensätze, Antinomien in einer als gegeben hingenommenen politisch-staatlichen Struktur. Die Kategorien: geschichtliche Ent-

155 Vgl. Hackert, Fritz: *Prinz Friedrich von Homburg*: eine panegyrische Suggestion. In: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Hrsg. von Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 8, Teil 4. Bern / Frankfurt a.M.: Lang 1980. S. 385-391. Zu diesem Problemkomplex vgl. zusammenfassend Apel, Friedmar: Mißglückte Identifikation. Der preußische Traum und das preußische Trauma bei Heinrich von Kleist. In: Preußen. Politik, Kultur, Gesellschaft. Hrsg. von Manfred Schlenke im Auftrag der Berliner Festspiele GmbH. Bd. 1. Reinbek: Rowohlt 1986. S. 402-415. Keine neuen Aspekte zum Thema Preußen im *Homburg* auch bei Knobloch, Hans-Jörg: Ein Traum in Preußischblau? Zu Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 56. Sigmaringen. 1996. S. 47-56.

156 Vgl. aus dem ersten Jahrgang bereits zwei für den *Homburg* einschlägige Beispiele: Vierhaus, Rudolf: Heinrich von Kleist und die Krise des preußischen Staates um 1800. In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1980. S. 9-33; Kreutzer, Hans Joachim: Über Gesellschaft und Geschichte im Werk Heinrichs von Kleist. Ebd., S. 34-72, bes. S. 56-63.

157 Wie Anm. 18.

158 Schmidt, Jochen: Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen Legitimationskrise. In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1981/82. S. 358-379. Zitat S. 378.

159 Schmidt, Jochen: Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1993. S. 89-102.

160 Ebd., S. 98.

161 Mit Hilfe der Kantischen Unterscheidung von »vaterländischer« und »väterlicher« Regierung argumentiert zugunsten einer Selbstbindung des absoluten Monarchen an das Gesetz: Hofmann, Hasso: Individuum und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1987. S. 137-163. – Zum Einfluß Adam Müllers vgl. Peter, Klaus: Für ein anderes Preußen. Romantik und Politik in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1992. S. 95-125.

wicklung, sozialer Prozeß, Fortschritt der Menschheit haben in dem Spiel kaum noch eine ideelle Funktion.«¹⁶² An die Stelle der Geschichte trete die Frage nach Recht und Moral, eine Position, die Werner nicht mehr wie Bauer als reaktionär kennzeichnet, sondern auf einer anderen Ebene als die machtpolitischen Auseinandersetzungen ansiedelt: »Unter diesem Gesichtswinkel ist die politische Geschichte, die das Schauspiel seinem Publikum vor Augen bringt, kein Feld des Ideen-, Gruppen-, Klassen- oder Nationenkampfes, sondern das Bewährungsfeld voneinander innerlich entgegengesetzten [sic], aber ideell verbundenen Menschen.«¹⁶³ So taucht der alte all-gemein-menschliche Gegensatz von Individuum und Gemeinschaft, den Bauer ideologiekritisch verworfen hatte, wieder auf: »Zwei Wertsetzungen bleiben unbezweifelt: Das Selbstwertgefühl aller Figuren und ihre einhellige Zuweisung eines höchsten Werts an das Vaterland. Problematisch ist dagegen, wie diese behaupteten Werte – der ethisch-private der Subjekte und der geschichtlich-politische des Vaterlands – miteinander zu vereinbaren sind.«¹⁶⁴

Einen Rechtsstreit sieht auch Bettina Schulte im Zentrum von Kleists Drama: »Was der Kurfürst [...] anbietet, ist nicht Gnade, sondern der Austrag eines Rechtsstreits, keine Transzendierung der Rechtsordnung, sondern die innerhalb dieser verbleibende Anfechtung und Revision eines Urteils. Darauf kann und will der Prinz, der das Urteil bereits akzeptiert hat, nicht eingehen. Er erwartet einen Akt der Liebe, keinen des Rechts.«¹⁶⁵

Nicht immer ausreichend beachtete Hilfe bei der Klärung der historischen Rechtsproblematik im Werk des gewesenen Jurastudenten Kleist wird der literaturwissenschaftlichen Forschung von juristischer Seite zuteil.¹⁶⁶ Zu den angeblich gegensätzlichen Rechtstiteln von Individuum und Gemeinschaft, oder, mit Natalie gesprochen, ›lieblichen Gefühlen‹ und ›Kriegsgesetz‹, merkt Georg Geismann an:

»Ein ›Recht‹, das man angeblich hat und dem dennoch eines anderen ›Recht‹ entgegensteht, das man also zugleich nicht hat, ist nicht denkbar. Antagonistisch zueinander können sich Interessen- und Willkürsphären verhalten, solange sie nämlich nicht rechtlich bestimmt sind. Der Vorstellung gegensätzlicher Rechtssphären aber liegt eine sinnlose Idee von Recht zugrunde. Darüber hinaus führt eine Gegenüberstellung von Individuum und Gemeinschaft rechtlich in die Irre. Denn als Rechtsgemeinschaft steht die Gemeinschaft dem oder den Individuen in gar keiner Weise ›gegenüber‹; vielmehr ist sie die Vereinigung der Individuen unter Rechtsgesetzen.«¹⁶⁷

Auch Geismann jedoch begnügt sich nicht mit klarer juridischer Logik, sondern setzt zu einer Gesamtinterpretation an:

¹⁶² Werner, Hans-Georg: Geschichtlichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1992. S. 81-94. Zitat S. 83. Ein Jahr zuvor hatte bereits Siegfried Streller seine revidierte Sicht auf das Drama vorgelegt, ohne über den inzwischen erreichten Konsens der Forschung hinauszugehen; vgl. Streller, Siegfried: Verantwortung und Verantwortlichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1991. S. 53-59.

¹⁶³ Werner (wie Anm. 162), S. 85.

¹⁶⁴ Ebd., S. 87.

¹⁶⁵ Schulte, Bettina: Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists. Göttingen / Zürich: Vandenhoeck u. Ruprecht 1988. S. 177.

¹⁶⁶ Unergiebig bleibt daher auch Wells, G. A.: Der Kurfürst gegen den Prinzen. Recht und Unrecht in Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Wirkendes Wort 33. Bonn. 1983. S. 286-295.

¹⁶⁷ Geismann, Georg: Ein Sommernachtstraum vom ewigen Frieden. Interpretation und Paraphrasen zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Der Staat. Zeitschrift für Staatslehre, Öffentliches Recht und Verfassungsgeschichte 17. Berlin. 1978. S. 205-232. Zitat S. 216, Anm. 24.

»Was hier stattfindet, ist im genauen Wortsinn eine Revolution, die von oben durch den Souverän des ›ancien régime‹ mit dem Ziel der Neu-Begründung des Staates in Gang gesetzt wird. Insofern der Kurfürst dem Prinzen die Staats-Verfassung (idealiter) zur Disposition stellt, versetzt er die menschliche Gemeinschaft Brandenburgs in den (rechtlosen) ›Naturzustand‹, damit sie [...] den ›ursprünglichen Vertrag‹ neu schließe.«¹⁶⁸

Klaus Lüderssen betont den zukunftsweisenden Charakter der Rechtsauffassung des Kurfürsten: Die Idee »eines Rechtsstaates, dessen Charakteristikum es ist, daß auch der Herrscher nach innen gebunden ist«,¹⁶⁹ sei bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht verwirklicht worden.¹⁷⁰ Während auch Lüderssen den Standpunkt des Dramas zwischen Fortschritt und Reaktion bestimmen möchte,¹⁷¹ ist Renate Just in ihrer juristischen Dissertation um eine genaue rechtshistorische Rekonstruktion sowohl der Verhältnisse zur Zeit des Großen Kurfürsten als auch zu Kleists Zeit bemüht. Danach ließ die brandenburgische Militärgesetzgebung von 1673 Tatbestand und Rechtsfolge der Insubordination unbestimmt. Dieses Delikt, begangen von einem General, wurde nicht erfaßt. »Es handelte sich insoweit um eine Gesetzeslücke.«¹⁷² Was Kleists eigene Zeit betrifft, so zog sie aus ihrer quellenkritischen Arbeit den Schluß, daß »Josephi Werke«, also das Werk des jüdischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus über den Jüdischen Krieg und die Zerstörung der Stadt Jerusalem durch den römischen Feldherrn Titus, das Kleist vom 19. Dezember 1808 bis zum 2. Januar 1809 aus der Dresdner Bibliothek entliehen hatte,¹⁷³ nicht einem nicht mehr ausgeführten Dramenplan Kleists als Quelle zuzuordnen sei, sondern dem *Homburg*. Titus sei ein mögliches Vorbild für den Kurfürsten. Auch Just bringt in bezug auf den Kurfürsten schließlich Kant ins Spiel: Die Bedenken, die der Kurfürst in IV,1 gegen die von Natalie erbetene Begnadigung des Prinzen anführt, erinnerten an die unter anderem von Kant formulierten Vorbehalte der Aufklärer gegenüber dem Begnadigungsrecht des Monarchen. Recht und Gnade seien für Natalie Gegensätze, nicht aber für den Kurfürsten. Hier treffe ein theologisches (lutherisches) auf ein juristisch-legalistisches Gnadenerständnis.

Bei der Beurteilung des Kurfürsten sorgte im Verlauf der Wirkungsgeschichte immer wieder für Irritationen, daß er Natalies Intrige, die das Regiment eigenmächtig nach Fehrbellin beordert, nicht ahndet. Gegen die Lesart, der Kurfürst müsse um der Rechtsgleichheit willen nun auch den Prinzen begnadigen, setzt Just wiederum ein rechtshistorisches Argument: Natalie könne »als Frau nicht Täterin eines militärstrafrechtlichen Delikts sein [...], da sie nicht Angehörige des kurbrandenburgischen Heeres ist. Zudem gab es weder in der Mitte des 17. noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Rechtsgleichheit zwischen Mann und Frau [...]. Eine rechtliche Handhabe des Kurfürsten Friedrich Wilhelm gegen die Unbotmäßigkeit der Prinzessin Natalie gibt (bzw. gab) es nicht.«¹⁷⁴

168 Ebd., S. 220.

169 Lüderssen, Klaus: Recht als Verständigung unter Gleichen in Kleists *Prinz von Homburg* – ein aristokratisches oder ein demokratisches Prinzip? In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1985. S. 56-83. Zitat S. 66.

170 Vgl. Hofmann (wie Anm. 161).

171 Vgl. auch Emrich, Wilhelm: Fortschritt und Reaktion im Werk Kleists. In: Kleist-Jahrbuch. Berlin. 1986. S. 98-124.

172 Just, Renate: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. Göttingen: Wallstein Verl. 1993. S. 52.

173 Vgl. Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Hrsg. von Helmut Sembdner. 7. erw. Neuaufl. München / Wien: Hanser 1996. Nr. 307.

Quellenkritische Details aus der preußischen Geschichte konnte Horst Häker in seinem materialreichen Buch beleuchten. Unter anderem wies er auf einen realhistorischen Bezug des Fortuna-Motivs (I,6) hin. Von der Gründung des Königreiches an hätten sich die preußischen Könige »symbolisch der Glücksgöttin unterworfen [...]. Das Stadtschloß in Potsdam hatte seit dem Jahre 1701 ein Tor (>Fortuna-Tor<), das von einer überlebensgroßen, auf einer Kugel drehbar befestigten Fortunafigur mit segelartig gelüftetem Schleier [...] überragt wurde. [...] Die Kuppel des Schlosses Charlottenburg erhielt eine sehr ähnliche Figur im Jahre 1713.«¹⁷⁵ So will Häker in Homburgs Fortuna-Monolog eine Anspielung auf Friedrich den Großen erkennen, den er unter das Zeichen der Fortuna stellt, während Jochen Schmidt doch gerade den Widerstand des autonomen Ich gegen die blinde Fortuna als Charakteristikum der neostoizistischen preußischen Staatsideologie bezeichnet.¹⁷⁶ Hier wartet eine weitere noch unausgesprochene Kontroverse auf ihren Austrag.

Erhellend ist in jedem Fall auch Häkers Hinweis auf den durch die Namenwahl implizierten Bezug der Figur des Kottwitz auf den preußischen Reformier Neithardt von Gneisenau, dessen Frau eine geborene von Kottwitz war.¹⁷⁷ Dieser Hinweis stützt Thomas Wichmanns Versuch, eine Legende der Kommentartradition zu widerlegen, die aus der ungenauen Lektüre zweier Dramenverse (V. 1218 f.) von der Figur des Kottwitz auf den preußischen Feldmarschall Blücher schließen will.¹⁷⁸ Auch an Homburgs zweiten Vornamen »Arthur« knüpft Häker weitreichende Überlegungen. Da dieser Name zu Kleists Zeit nur als englischer Name bezeugt sei (es war der Vorname Wellingtons), sieht Häker in ihm einen Beleg für Kleists Anglophilie.¹⁷⁹

VII. Bühnengeschichte

Mit dem verstärkten Interesse für zeitgeschichtliche Bezüge in *Prinz Friedrich von Homburg* fand auch die Bühnen- und Rezeptionsgeschichte vermehrte Beachtung. Nachdem Helmut Sembdner 1974 die wichtigen frühen Rezensionen Wilhelm von Schütz' wieder zugänglich gemacht¹⁸⁰ und Fritz Hackert in seinem Materialienband zahlreiche Rezeptionszeugnisse dokumentiert hatte,¹⁸¹ konnte Dirk Grathoff 1980 unbekannte Zeugnisse zur ersten Berliner Aufführung des *Homburg* 1828 vorlegen, mit denen die zeitgenössischen Vorbehalte gegen das Drama und die Tendenz der von Ludwig Robert vorgenommenen Bearbeitung verdeutlicht wurden. Im

174 Just (wie Anm. 172), S. 153. Noch immer unbeeindruckt davon zeigt sich neuerdings Hinderer, Walter: *Prinz Friedrich von Homburg – »Zweideutige Vorfälle«*. In: Interpretationen: Kleists Dramen. Hrsg. von W. H. Stuttgart: Reclam 1997. S. 144-185, hier S. 163.

175 Häker (wie Anm. 16), S. 55.

176 Vgl. Schmidt (wie Anm. 159), S. 96.

177 Vgl. Häker (wie Anm. 16), S. 92.

178 Vgl. Wichmann, Thomas: Heinrich von Kleist. Stuttgart: Metzler 1988. (Sammlung Metzler. Bd. 240) S. 209.

179 Vgl. Häker (wie Anm. 16), S. 102 ff.

180 Sembdner, Helmut: Schütz-Lacrimas. Das Leben des Romantikerfreundes, Poeten und Literaturkritikers Wilhelm von Schütz (1776-1847). Berlin: Schmidt 1974.

181 Hackert (wie Anm. 2), S. 108 ff.

Einvernehmen mit Ludwig Tieck¹⁸² und im Gegensatz zur Einschätzung Hothos¹⁸³ und vieler späterer Interpreten wollte Ludwig Robert den »vaterländischen« Gehalt des Stückes betonen und Kleist als Nationaldichter etablieren. Hierfür mußte Robert, Grathoff zufolge, den Blick weg vom Prinzen und hin zum Kurfürsten lenken, denn an ihm »entzündeten sich die späteren Repräsentationsinteressen der Hohenzollern, hier mußten die Veränderungen und Vereindeutigungen einer servilen [...] Inszenierungs- und Bearbeitungspraxis ansetzen«,¹⁸⁴ und zwar vor allem beim ersten Auftritt, »weil die Bretter (nicht das Gedicht) es nicht dulden können, daß der große Regent, der ausgezeichnete Kurfürst, dort zuerst scherzend auftritt und eine Art von mauvaise plaisanterie mit dem mondsüchtigen, schlafenden Prinzen treibt.«¹⁸⁵ Daher wurde der Handlungsverlauf des ersten Auftritts nicht auf der Bühne präsentiert, sondern in einem an das Publikum gerichteten Monolog Hohenzollerns nacherzählt, der die Schuld für das Geschehen eindeutig auf sich nimmt, so daß der Kurfürst entlastet wird.¹⁸⁶ Demselben Zweck diene die bereits in der Dresdner Aufführung von Tieck 1821 vorgenommene Streichung der Verse 1023-1029 in der »Todesfurchtszene« III,5. Weit stärker noch als die Todesfurcht des Prinzen standen also offenbar die zwiespältig interpretierbaren Handlungsweisen des Kurfürsten einer affirmativen nationalen Rezeption des *Prinz Friedrich von Homburg* zunächst im Wege. Später behalf man sich damit, einzelne herausgelöste Szenen, »vorzugsweise die Schlachtszenen, an nationalen Gedenk- und Feiertagen aufzuführen«, so daß »nicht das Werk selbst, sondern eher seine Fragmente zu monarchisch-höfischen Repräsentationszwecken für die »Paradefestlichkeiten« der Hohenzollern mißbraucht« worden seien.¹⁸⁷

Wichtiges Anschauungsmaterial nicht nur zur Inszenierungspraxis, sondern zur Bühnenrezeption des *Homburg* im allgemeinen lieferte Norman Orzechowskis theaterwissenschaftliche Dissertation über die Bühnendekorationen bei Kleist-Aufführungen, wobei er zeitgenössische Theaterkritiken heranzog. In den wechselnden Inszenierungsstilen spiegeln sich jeweils generelle Wandlungen in der Deutung der Dramen wider. Als Beispiel für den dekorativen wilhelminischen Repräsentationsstil etwa führt Orzechowski die Neueinstudierung des *Prinz Friedrich von Homburg* zur Eröffnung des umgebauten Königlichen Schauspielhauses in Berlin am 21. März 1905 an. Die Aufführung habe von acht Uhr abends bis Mitternacht gedauert, wobei der eigentlichen Inszenierung eines der beliebten »lebenden Bilder« gefolgt sei, wie der Rezensent des *Berliner Tageblatts* in der Morgenausgabe vom 22. März zu berichten wußte:

»Die in ihrer markigen Kürze so eindrucksvollen Schlußworte des Schauspiels [...] wurden [...] in ein lebendes Bild übergeführt. Gazeschleier fielen über die letzte Szene; Trommelwirbel gingen in den Pariser Einzugsmarsch über; die Schleier stiegen wieder, und als Fortsetzung von Kleists inneren Gesichtern, die von Preußens Größe vorausahnend träumten, sah man eine mit allen Raffinements gestellte Maskerade. Vorn das praktikable Denkmal des Großen Kurfürsten, dahinter der

182 Vgl. Tieck, Ludwig: Ein vaterländisches Gedicht. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin / Weimar: Aufbau Verl. 1976. S. 502-507.

183 Hotho (wie Anm. 38), bes. S. 39.

184 Grathoff, Dirk: Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. (Mit unbekanntem Zeugnissen zur ersten Berliner Aufführung 1828). In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 30. Heidelberg. 1980. S. 289-311. Zitat S. 294.

185 Ludwig Robert. Zit. nach Grathoff (wie Anm. 184), S. 295.

186 Vgl. ebd.

187 Ebd., S. 294.

Prospekt von Sanssouci, im Torbogen der alte Fritz mit dem Adlerblick, und um ihn seine Getreuen alle.«¹⁸⁸

An Wirkungskraft von keiner späteren Inszenierung mehr übertroffen wurde Peter Steins Adaption *Kleists Traum vom Prinzen Homburg* an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer 1972, eine biographische Inszenierung in romantischer Dekoration, die zwar nicht mit einem »lebenden Bild«, dafür jedoch mit einer Pantomime abschloß¹⁸⁹ und die Orzechowski als beispielhaft für ihre »Kongruenz von dramatischer Realität und bühnenbildlicher Traumvision« würdigt.¹⁹⁰ Nach seinem Fazit (nicht nur für den *Homburg*) waren »die einprägsamsten Aufführungen« der Bühnengeschichte jene, »die den Kleistschen Szenenangaben wenig Beachtung schenkten«, also keine sogenannten werkgetreuen Inszenierungen.¹⁹¹

VIII. Methodische Neuansätze

Im Verlauf der achtziger Jahre wurden die Prämissen historischer Untersuchungen, die *Prinz Friedrich von Homburg* in den Kontext der Entstehungszeit stellen, methodisch verändert. Bei sogenannten historischen Diskursanalysen steht bekanntlich der Einzeltext nicht mehr wie bei traditionellen hermeneutischen Zugangsweisen im Zentrum, sondern bildet allenfalls einen Knotenpunkt in einem komplexen Netzwerk von sogenannten »Diskursen«.

So analysiert beispielsweise Wolf Kittler den in Kleists Werk abgebildeten militärhistorischen Diskurs. Das Vorbild der Regimentskommandeurin Natalie erblickt er in der von der anti-napoleonischen Fraktion verehrten Königin Luise, die als einzige Frau in Preußen dasselbe militärische Ehrenamt innehatte wie die Prinzessin in Kleists Drama. Daß die ehemaligen Ansbach-Bayreuth-Dräger nach der Schlacht bei Austerlitz »auf den Namen der Königin getauft« wurden, stand nach Kittler »quer zu einer alten Tradition«, nach der die Soldaten im Namen derer kämpften, »die sie angeworben hatten und bezahlten, also im Namen ihrer Chefs [...]. Wenn Friedrich Wilhelm III. nach der Schlacht bei Austerlitz von diesem Prinzip abwich, [...] dann traf er damit eine programmatische Entscheidung. [...] Das Regiment verlor damit im Prinzip den Charakter einer ständischen Korporation mit eigener Verwaltung und selbständigen Befugnissen [...].«¹⁹² Mit der neuen Nomenklatur für die Regimenter und dem von der Heeresreorganisationskommission 1808 erlassenen neuen Besoldungs- und Verpflegungsetat sollte »die organisatorische und finanzielle Abhängigkeit der Truppen von ihren Führern« beseitigt und »sie stattdessen auf den Staat als abstraktes Ideal [...] übertragen« werden.¹⁹³ Dabei hatten die Königin-

188 Orzechowski, Norman: Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine historisch orientierte Darstellung unter Einbeziehung ausgewählter Theaterkritiken. Diss. Berlin 1989 (Masch.). S. 321.

189 Vgl. Kurzenberger, Hajo: Kleists Traum vom Prinzen Homburg. Zu Peter Steins Inszenierung an der Berliner Schaubühne. In: Geist und Zeichen. Fs. für Arthur Henkel. Hrsg. von Herbert Anton / Bernhard Gajek / Peter Pfaff. Heidelberg: Winter 1977. S. 235-240.

190 Orzechowski (wie Anm. 188), S. 534.

191 Ebd., S. 533.

192 Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg i.Br.: Rombach 1987. S. 258 f.

193 Ebd., S. 260.

Dragoner nach Kittler »sowohl in der alten als auch in der neuen Heeresverfassung eine Sonderstellung. Sie kämpften als einziges Regiment im Namen des Ideals, von dem sich die preußischen Patrioten die Erfüllung ihrer geheimsten Wünsche und kühnsten Hoffnungen erträumten.«¹⁹⁴

Mit diesem militärhistorischen Befund begründet Kittler seither immer wieder seine These vom historischen Funktionswandel des Krieges, der in *Homburg* greifbar sei und den er sogar an der erst seit den ausgedehnten Schlachten Napoleons erforderlichen schriftlichen Befehlsausgabe festmacht.¹⁹⁵ In Kleists Stück stellen der Scherz des Kurfürsten und dessen Folgen »die Verwirrung dar, in die ein Offizier geraten muß, der sich aufgefordert sieht, seinen Ruhm nicht im Namen seines Königs, sondern in dem der Königin zu erwerben. Denn dies war das Quidproquo, das der Name der Königin implizierte, daß die nach ihr benannten Dragoner ausgezeichnet wurden, um die Befehle des Königs besser und effektiver zu befolgen, daß sie aber gleichzeitig auf die innere Stimme des Herzens, also nicht auf die Insignien ihres Herrn und Fürsten, sondern auf die Hand einer Frau verpflichtet wurden.«¹⁹⁶ Indem am Ende beide recht behielten, »der Kurfürst, indem er auf der Schrift beharrte, und Homburg, indem er nur dem Herzen folgte«, werde der Befehl erst richtig effektiv: indem er nämlich »das Innere des Empfängers so durchdringt, daß dieser seinen Sinn jederzeit als sein eigenes autonomes Urteil formulieren kann. Das vollkommene Kommando ist inkarnierte Schrift. So garantiert es beides: strikte Befehlsbefolgung und absolute Spontaneität im Augenblick der Schlacht.«¹⁹⁷ Diesen, *sit venia verbo*, kategorischen militärischen Imperativ formuliert Kittler im ständigen Wechselspiel zwischen Militärgeschichte und Dramentext, die für ihn demselben Diskurs angehören und zwischen denen die Analyse daher nicht unterscheidet – und von den methodischen Prämissen her auch nicht unterscheiden kann. An die Stelle »des Zusammenspiels von umhegten Kriegen und diplomatischen Demarchen« trete der totale Krieg.¹⁹⁸ Zu einem Werkzeug dieses Krieges werde der Prinz erzogen, so daß die alte Erziehungsthese militärisch aufgeputzt präsentiert wird. Der Fehler in der Schlacht sei darin begründet, daß Homburg »die neuen Prinzipien der Kriegführung« noch nicht begriffen habe.¹⁹⁹ »Das Kriegsziel, das der Schlachtplan implizierte und das Homburg am Schluß des Schauspiels formuliert, war [...] keine begrenzte Lösung des Konflikts, das heißt, kein noch so entscheidender und zu einer günstigen Verhandlungssituation führender Sieg, son-

194 Ebd., S. 262.

195 Kittler, Wolf: Militärisches Kommando und tragisches Geschick. Zur Funktion der Schrift im Werk des preußischen Dichters Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hrsg. von Dirk Grathoff. Opladen: Westdeutscher Verl. 1988. S. 56-68, hier S. 58 f. – Genau umgekehrt schätzt Rudolf Loch die Strategie Napoleons als Vorbild für die preußischen Militärreformen ein: »Scharnhorst zum Beispiel vertrat die Ansicht, daß entgegen den Gepflogenheiten der bisherigen feudalen Kriegführung komplizierte Schlachtpläne und Umgehungsmanöver zu meiden wären. Statt dessen wollte man sich der Kampftechnik der Napoleonischen Heere annähern: In dichter und konzentrierter überfallartiger Abfolge von Infanterie- und Kavallerieangriff sollte der Gegner zerbrochen werden. Nach ähnlichem Muster läßt Kleist seinen Homburg unbewußt handeln.« (Loch [wie Anm. 123], S. 226.) Worin also bestand nun Napoleons Innovation – darin, daß er detaillierte schriftliche Schlachtpläne einführte, oder darin, daß er ihrer gerade nicht bedurfte?

196 Kittler (wie Anm. 195), S. 60 f.

197 Ebd., S. 63.

198 Kittler (wie Anm. 192), S. 266.

199 Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists *Prinz von Homburg* kämpft. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach 1994. S. 61-83. Zitat S. 78.

dern der Vernichtungsschlag.«²⁰⁰ Dies begreife der Prinz am Schluß: »Homburg, daran ist kein Zweifel, stimmt in das vaterländische Getöse ein. Das ist allein schon deshalb evident, weil es seinem letzten Wunsch, dem Abbruch der Verhandlungen und der Wiederaufnahme der Kampfhandlungen in einem erbarmungslosen Vernichtungskrieg, entspricht.«²⁰¹ In seiner Interpretation des Brutus-Vergleichs versteht Kittler diesen Krieg nicht etwa als tyrannischen, sondern als republikanischen.²⁰² Wenn jedoch die historische These vom totalen Krieg, eine totalitaristische Lesart des Dramentextes und ein totalitaristischer Begriff von Republikanismus nicht mehr auseinandergehalten werden und im selben Diskurs ständig ineinander übergehen, so daß sich die Mördergrube der Geschichte in den Tiefen von Kleists Dramentext öffnet, spätestens dann beginnt der Boden sowohl des Geschichts- als auch des Textverstehens unter den Füßen zu schwinden:

»Fürst und Untertan begegnen sich nicht mehr im Spannungsfeld von Tyrannei und Rebellion, sie schließen vielmehr einen brüderlichen Bund. Der Feldherr und Monarch steht seinem Heer und Volk nicht mehr als Subjekt des Krieges gegenüber, er ist vielmehr wie jeder seiner Offiziere oder Untertanen Teil der mythischen Gemeinschaft, die man in Deutschland bekanntlich Volk zu nennen pflegt [...]. [D]ie Verkehrung der im Inneren – des einzelnen wie des Staates – aufgestauten Aggressionen ist keine Lösung der Konflikte, sondern ihre Funktionalisierung. Und damit der Haß, der in diesem Krieg vonnöten ist, alle Grenzen übersteigt, werden die höchsten Ideale und die niedersten Instinkte animiert: ödipale Wünsche, zarte Regungen jungfräulicher Herzen und freiheitlich-demokratische Ideen gelten dem Dichter, Strategen und Propagandisten gleich. [...] So findet die Revolution in Preußen doch noch statt, aber sie trifft nicht den Monarchen, sondern den absoluten Feind, der sich dadurch definiert, daß er nicht dem ›mütterlichen Grund‹ entsprang. Die Staatsfamilie bleibt unter sich. Fremde werden nicht nur ausgestoßen, sondern ausgelöscht.«²⁰³

Über den Preis, der für das Befolgen von Kittlers Lektürebefehl zu zahlen wäre – und über die Sanktionen einer Befehlsverweigerung –, müßte in der Forschung noch verhandelt werden. Über Homburgs Einverständnis mit den Kriegsplänen jedenfalls herrscht keine Einigkeit. Für Elisabeth Madlener verweigert sich der Prinz seiner Funktionalisierung und gelange am Schluß »zu einer neuen Selbstgewißheit der Unsterblichkeit [...], deren schlafwandlerischer Autismus gegen Staats- und Militärordnung immunisiert.«²⁰⁴ »Die Begnadigung nimmt dem Prinzen nicht nur all das, was ihm im Todeszustand zu Leben geworden ist, sondern sie verordnet gewaltsam ein Leben, dessen Dürftigkeit und Leere dem Tod gleich kommt und nur dem Schein nach Wunscherfüllung verspricht. Dem entspricht auch, daß Kanonendonner aus Ohnmacht erwecken soll.«²⁰⁵ Daß dieser alte und schon oft formulierte Einwand gegen eine einverständige Lesart des Dramenendes, mit dem Madlener ihre entgegen dem Versprechen im Untertitel ihres Buches historisch nicht sehr ergiebigen Darlegungen resümiert, immer wieder aufs Tapet kommt, könnte ein Indiz für eine nur gewaltsam zu vereindeutigende Ambivalenz des Dramentextes sein.²⁰⁶

200 Ebd., S. 80.

201 Kittler (wie Anm. 192), S. 267.

202 Vgl. Kittler (wie Anm. 199), S. 64, 72 f.

203 Ebd., S. 81 f.

204 Madlener, Elisabeth: Die Kunst des Erwürgens nach Regeln. Von Staats- und Kriegskünsten, preußischer Geschichte und Heinrich von Kleist. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsges. 1994. S. 219.

205 Ebd., S. 223 f.

Dirk Grathoff situiert den Brutus-Vergleich, mit dem Nachweis von Jacques-Louis Davids Brutus-Gemälde von 1789 als Vorlage,²⁰⁷ im Kontext der Französischen Revolution. Der bei David dargestellte Vorgang sei um 1790 »als Inbegriff des revolutionären Rigorismus verstanden« worden:²⁰⁸

»Der Vorwurf des Prinzen, der Kurfürst verhalte sich wie ein Gesetzesrigorist der Französischen Revolution, läßt deutlich werden, wohingestellt sich Kleist den preußischen Herrscher wünscht, nämlich dorthin, wo schon Herrmann der Cherusker angelangt war: auf dem geschichtlich erreichten Niveau des Gegners. [...] Nicht die blauäugige preußisch-deutsche Gesetzestreue hat Homburg vom Kurfürsten zu lernen, [...] sondern jenen inhumanen, individualitätsverachtenden Gesetzesrigorismus der Moderne.«²⁰⁹

Auch für Christian Moser wird Homburg, wie für Kittler, am Ende zu einem wirksamen Kriegswerkzeug,²¹⁰ doch gelangt er zu dieser These nicht über eine historische Diskursanalyse, sondern über eine Neubeleuchtung der Gesetzesproblematik im Drama. Demnach wirken das Begehren Homburgs und die Willkür des Kurfürsten bei der Funktionalisierung des Gesetzes zusammen. Ursache für Homburg Todesfurcht sei, so der Ausgangspunkt von Mosers Argumentationsgang, daß er sich in der Rolle des Kurfürsten getäuscht sehe. Der Prinz habe zwar für einen »väterlichen Herrscher«, nicht jedoch für einen »machiavellistischen Dynasten« den Tod in Kauf genommen, so daß er nun Furcht vor einem willkürlichen, sinnlosen Tod habe.²¹¹ Ebenso sinnlos wie ein unpersönlicher Tod sei ihm jedoch ein verhältnisloses Leben: »Um dem Leben einen Wert zu geben, muß man sich seiner entäußern. Man darf das Leben nicht als *sein* Leben führen. Es gilt vielmehr, das Leben um eines anderen willen zu leben.«²¹² Auch das Gesetz müsse er in ein persönliches Verhältnis überführen, um es anerkennen zu können. Das gelinge ihm, als er sich vom Kurfürsten zur Entscheidung aufgerufen fühle (V. 1342):

»Der Prinz erliegt der Verführungskraft des Gesetzes, insofern dieses die Erscheinungsform einer Entscheidung annimmt, die der Souveränität eines Willens und dem Willen eines Souveräns entspringt. Wenn der Prinz sich für das Gesetz entscheidet, so ist dies daher nicht als der sittliche Akt eines freien Willens aufzufassen, der sich einer Pflicht unterwirft. Denn Homburg bejaht das Gesetz nicht um des Gesetzes, sondern um der Möglichkeit willen, sich selbst als souveränen, gesetzgebenden Willen zu instituieren. Er bejaht das Gesetz, nachdem der Kurfürst ihm die Möglichkeit eröffnet hat, es sich als *sein* Gesetz anzueignen. [...] Er ist nicht dazu fähig, sich dem Gesetz gegenüber in ein Verhältnis zu setzen und es als das andere in ihm selbst zu akzeptieren. Er

206 Homburgs Autismus konstatiert, mit mythischem und identitätsphilosophischem Vokabular, als »hermetischen Raum seines mythisch erstellten ›Zuhause‹«, auch Gönner, Gerhard: Der Traum vom Ich. Selbstreflexion und Mythos in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins. Hrsg. von Helmut Bachmaier und Thomas Rentsch. Stuttgart: Klett-Cotta 1987. S. 287-307. Zitat S. 307. Vgl. auch seine in bezug auf den *Homburg* wenig ergiebige Dissertation: Gönner, Gerhard: Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart: Metzler 1989. S. 163-172.

207 Vgl. Anm. 79.

208 Grathoff (wie Anm. 79), S. 56.

209 Ebd., S. 59.

210 Vgl. Moser, Christian: Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1993. S. 107.

211 Ebd., S. 100 f.

212 Ebd., S. 102.

will vielmehr mit dem Gesetz eins werden – er will das Gesetz sein; das Gesetz soll er selbst sein.«²¹³

Der nun nicht mehr gefürchtete, sondern begehrte Tod erscheine Homburg »als eine Art Leben«, als Garant seines Nachruhms und antizipierte Unsterblichkeit.²¹⁴

Doch dies ist nur die eine Seite des Verhältnisses. Während sich Mosers Lektüre auf der Seite des Prinzen durch die Betonung seiner unveränderten träumerischen Antizipation mit der dramaturgischen Analyse Beda Allemanns berührt,²¹⁵ gelangt er auf eigenem Wege zu einer vergleichbaren Einschätzung der historischen Rolle des Kurfürsten wie Wolf Kittler. Der Kurfürst präsentiere sich zwar »als unbestechlicher Diener des Gesetzes«, sei jedoch zugleich moderner Machtpolitiker, »der das Gesetz nach Willkür handhabt, um es – und mit ihm den Tod – begehrllich zu machen. In dem Moment, da er das Gesetz der Meinung des Prinzen ausliefert, verführt er ihn dazu, das Gesetz mißzuverstehen.«²¹⁶ So erziehe sich der Kurfürst die Werkzeuge, die er für seinen Krieg brauche.

Obwohl Moser im folgenden die im Drama problematisierte Konzeption, »durch Selbstentäußerung ein ›richtiges Verhältnis‹ dem Ich und dem anderen gegenüber zu begründen, welches sich in Form eines Gesetzes objektivieren ließe«, nicht nur unter dem Aspekt ihres Scheitern betrachten möchte,²¹⁷ können die Korrespondenzen, die sich von seinem vermittelnden Ansatz zu anderen Deutungen herstellen lassen, den Beobachter zu vorsichtigem Optimismus hinsichtlich eines gemeinsamen Argumentationsniveaus methodisch unterschiedlich vorgehender Arbeiten ermutigen, dergestalt, daß zumindest die Bedingung der Möglichkeit dafür gegeben wäre, divergierende Lektüren miteinander ins Gespräch zu bringen, und sie also eine andere Wahl hätten, als aneinander vorbeireden zu müssen. Zwei weitere Aspekte nämlich, die von ganz verschiedenen Seiten beleuchtet wurden, sind auch in Mosers Arbeit zwar noch nicht entfaltet, aber als Probleme schon anvisiert: der drohende kontextlose Tod und die Doppelrolle des Kurfürsten als Herrscher und Familienvater.

Den erklärungsbedürftigen Umstand, daß Individuen ihrer eigenen Exekution freudig zustimmen, nimmt Karl Eibl unter Zuhilfenahme der soziologischen Systemtheorie ins Visier und zieht dabei neben dem *Prinz Friedrich von Homburg* Bertolt Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* heran. Das verwandte gesellschaftsgeschichtliche Bezugsproblem sieht er in der »soziale[n] Desintegration« und der »Schrecklichkeit des kontextlosen Todes«. Dahinter stehe »die moderne Lage der sozial ortlos gewordenen Individualität, der ›Individualität durch Exklusion‹.«²¹⁸ Der »egozentrische Träumer« Homburg lebe bereits vor seiner Verurteilung »im sozialen ›Nichts‹«, das ihm jedoch erst durch das Todesurteil bewußt werde. Es sei »der sinnlose, wertlose Tod, der nicht sozial aufgehoben ist, sondern den Rechtsbrecher aus dem Leben *und* der Gesellschaft ausstößt«, der den Prinzen schrecke.²¹⁹ Im Einverständnis mit seinem Todesurteil, »im Erkennen

213 Ebd., S. 104 f.

214 Ebd., S. 106.

215 Wie Anm. 34 u. 36.

216 Moser (wie Anm. 210), S. 107.

217 Ebd.

218 Eibl, Karl: Lehrstücke vom Einverständnis. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* und Brechts *Die Maßnahme*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen. 1995. S. 238-269. Zitat S. 266.

219 Ebd., S. 251.

und Anerkennen eines überindividuellen Sinnhorizonts«²²⁰ sehe der Prinz die einzige noch verbliebene Möglichkeit zur sozialen Integration. Diese Todesbegründung sei freilich instabil und offen für Funktionalisierungen: »Zum Tod für eine innerweltliche Gemeinschaft, sei es die Familie, die Klasse, das Vaterland oder die Menschheit.«²²¹

Daß der Kurfürst gerade im Sozialgefüge des Dramas eine Doppelrolle spielt, als Herrscher und als Vater, ist verschiedentlich bemerkt worden. Anthony Stephens identifiziert mit V. 67 eine dreifache Benennung, die er mit Kategorien Lacans analysiert: »Der Ausruf erhebt einen Anspruch auf Zuwendung und Anerkennung, ist aber zugleich impliziter Ausdruck der Ratlosigkeit Homburgs in bezug auf den Ort der höchsten Machtinstanz im Stück, auf die richtige Benennung des symbolischen Vaters. Die dieser dreifachen Benennung innewohnenden Möglichkeiten weisen verschiedene Grade der Intimität und der Äußerlichkeit auf.«²²² Der dem Prinzen und dem Kurfürsten gemeinsame Name Friedrich weise »auf die beim Prinzen unverkennbar vorhandene Neigung zur narzißtischen Selbstherrlichkeit hin.« Friedrich stehe damit »für das Ich-Ideal Homburgs, das bis zum Augenblick der Verhaftung in der Vorstellungswelt des Prinzen auf bestem Wege ist, die oberste Machtinstanz zu besetzen.«²²³ Die beiden anderen Benennungen beziehen sich auf den äußerlichen Machtbereich, nämlich einerseits auf den »Intimitätscode der familialen Beziehungen«, andererseits auf »den Bereich des Staates und des Gesetzes [...], jener institutionalisierten Großfamilie, die in Kleists Stück die ödipalen Beziehungen zwar in sich aufnimmt, aber sie zugleich zu einem Mechanismus erstarren läßt.« Homburgs dreifache Benennung des Kurfürsten enthalte »sämtliche Konflikte des Dramas in nuce« und entspreche »Lacans Darstellung der Mehrdeutigkeit der Beziehung zur Vaterfigur«.²²⁴

In einer späteren Arbeit beleuchtet Stephens mit aller Schärfe den »Intimitätscode«, wobei er als Bezugstext und mögliches Vorbild für den Opferdiskurs des *Prinz Friedrich von Homburg* Christoph Martin Wieland frühes Versepos *Der gepryfte Abraham* (1753) heranzieht, in dem Isaaks enthusiastischer Todesbereitschaft ausführlich Ausdruck gegeben wird. Als Kern der Säkularisierung des Abraham-Mythos will Stephens festhalten, daß wie in der Genesis »auch in Brandenburg die Sicherung des dynastischen Prinzips nach einem Opfer zu verlangen« scheine, »das nichts Geringeres sein kann als der rechtmäßige Sohn und Garant eben dieser Erbfolge [...]«.²²⁵ Dieses »Gründungsopfer« für die »Zukunftsfähigkeit des dynastischen Prinzips«²²⁶ bedeute nun »die Zulassung der Gewalt zum prinzipiell gewaltfreien Raum der Familie«.²²⁷ »Wenn nun am Ende von Kleists letztem Drama die Liebe des Vaters und der Tod des Sohnes in einem Atem verkündet werden [V. 1784-1793], so wird das Familienideal der Aufklärung geradezu auf den Kopf gestellt.« Kleist habe »den Themenkomplex Familie / Gewalt mit allen nur

220 Ebd., S. 252.

221 Ebd., S. 267.

222 Stephens, Anthony: Name und Identitätsproblematik bei Kleist und Kafka. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen. 1985. S. 223-259. Zitat S. 241.

223 Ebd.

224 Ebd., S. 242.

225 Stephens, Anthony: Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hrsg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br.: Rombach 1994. S. 193-248. Zitat S. 239.

226 Ebd., S. 243.

227 Ebd., S. 244.

verwendbaren Mitteln variiert und dabei immer wieder kenntlich gemacht, daß [...] die den familialen Beziehungen innewohnende Gewalttätigkeit sich in keinerlei Hinsicht von jener unterscheidet, die auf dem Schlachtfeld herrscht.«²²⁸ Homburgs Zustimmung zu seiner Hinrichtung könne man nach Stephens »schwerlich anders denn als eine Heiligung jener Gewalt verstehen, die die Aufklärung aus dem idealen Familienleben verbannt hatte.«

»Kleist verweist damit die Aufklärung in den Bereich des Mythos, indem er zeigt, daß die Heiligung der Gewalt in keinerlei Hinsicht irrationaler ist als jener Kult, den die Aufklärung mit der Seligsprechung der Menschenliebe als Imperativ der Vernunft getrieben hatte. Anhand des Opferdiskurses hat er [...] evident gemacht, daß die in der Aufklärung gängigen Postulate der Selbstlosigkeit und Menschenliebe in den von ihm aufgestellten Versuchsanordnungen ungültig werden müssen, so oft es um die väterliche Gewalt oder um die gegenseitige Durchdringung von Familie und Staat geht.«²²⁹

Auch bei Stephens ist jedoch, wie schon bei Kittler, der apodiktische Modus der Argumentation verräterisch. So suggestiv die Diskursanalysen sind, zeigt sich darin doch eine Immunisierungsstrategie, die mit völlig konträren Lesarten des Dramas, beispielsweise der von Endres,²³⁰ zu konfrontieren wäre. Freilich wird man dabei nicht hinter Stephens' Problembewußtsein zurückfallen dürfen, das einer naiv harmonisierenden Deutung wie derjenigen von Klaus Birkenhauer weit überlegen ist, der in Kleists Drama »eine noch funktionierende Separat-Welt« erblicken möchte, und zwar ausgerechnet »die Welt eines Staates als Großfamilie, und in dieser Gestalt sicher unüberwindbar.«²³¹ Daß dies eine märchenhafte Vorstellung wäre, wie Birkenhauer möchte, wird man nach Stephens' Einsichten nicht mehr glauben wollen.

Stephens integriert seine am Kleistschen Gesamtwerk gewonnene Analyse des Opferdiskurses auch in eine Gesamtinterpretation des *Prinz Friedrich von Homburg*. Hier sieht er neben aufklärerischen auch romantische Postulate auf dem Prüfstand, und zwar in der Eröffnungsszene: »The manipulation of Homburg's dream to satisfy the Kurfürst's curiosity and entertain the court suggests a parody of the Romantic postulate of a subjectivity so sufficient unto itself that it can dispense with the external world altogether.«²³² Die Entstehung der Gewalt in der (Adoptiv-)Familie trägt hier weniger mythische Züge, die Argumentation ist textnäher: »Homburg's error is not to realize [...] that the sole means of activating the code of intimacy lies in and through the code of aristocratic formality, with which he is thoroughly familiar and which the Kurfürst expects him to follow.«²³³ Während ansonsten nur Vater und Sohn im Visier sind, streift Stephens die Rolle der Frauen mit einem originellen Seitenblick, den er leider nicht weiter verfolgt. Wenn der Kurfürst das Gesetz als »Mutter meiner Krone« bezeichne (V. 1568), so erweise sich Homburgs Flehen vor Kurfürstin und Natalie ironischerweise als »appeal to the wrong mothers«.²³⁴

228 Ebd., S. 245.

229 Ebd., S. 246.

230 Wie Anm. 95.

231 Birkenhauer, Klaus: Kleist. Tübingen: Wunderlich 1977. S. 254.

232 Stephens, Anthony: Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories. Oxford / Providence (USA): Berg 1994. S. 181.

233 Ebd., S. 187.

Sind also die Frauen in Kleists Familie, wie sie in *Prinz Friedrich von Homburg* metaphorisch dargestellt ist, funktionslos? Endres hat dies, wie gezeigt, in jüngster Zeit anders gesehen,²³⁵ und auch für einen »Gender«-orientierten Ansatz öffnet sich hier ein Untersuchungsfeld, auf dem sich bislang nur Marie Dybwad umgesehen hat. Ihre Grundthese ist, daß sich im Drama eine Umwandlung der Gesellschaftsordnung vom Feudalismus zum Bürgertum vollziehe, in dessen Verlauf die Frauen aus dem öffentlichen Leben entfernt werden sollten. Homburgs zwiespältiger Ratschlag an Natalie, ins Kloster zu gehen (V. 1039 ff.), bedeute zwar einerseits, als Schutz vor der Heiratspolitik des Kurfürsten, eine »Absage an die feudalistischen Sitten und Gepflogenheiten, die Frau für politische Zwecke zu gebrauchen«, sei andererseits jedoch Ausdruck des bürgerlichen Absolutheitsanspruchs des Mannes über »seine« Frau, wonach die Frauen »zur jeweiligen privaten Angelegenheit des Mannes« werden, dem sie »angehören«.²³⁶ Im folgenden versucht Dybwad, über eine Metaphernanalyse die Frauen als »innere[n] Feind«²³⁷ des Staatswesens in Kleists Schauspiel namhaft zu machen. Todes-, Nacht- und Erdmetaphern (insbesondere »Staub«) sind für sie als weibliche Metaphern Ausdruck des Bedrohlichen. Sie stellen einerseits »in starker Affinität zum Tierischen [...] den unmittelbarsten Ausdruck der Angst« dar, bedeuteten »andererseits aber direkt die weiblichen Geschlechtsorgane«.²³⁸ Ihr Fazit für diesen Metaphernkomplex: »Die Pulverisierung des Menschen zu Staub, die Auflösung zur Materie und die Frau – die Angst vor dem Tode, dem Nichts und die Angst vor der Frau – das eine steht für das andere, das eine ist das andere.«²³⁹ »Diesen Erd- und Nachtmetaphern als weiblichen Symbolen stehen in den Sonnen- und Tagesmetaphern rein männliche Symbole gegenüber.«²⁴⁰ Dieser männliche Tag bedeute Krieg und sei »Symbol der aggressiven Vernichtung«.²⁴¹ Den Kampf zwischen Männlichem und Weiblichem verfolgt Dybwad bis zum Blumenpflücken am Schluß des Dramas, das zunächst die liebevolle und zärtliche Vernichtung des Vegetativ-Weiblichen zu bedeuten scheine, bevor dieses in der Staubmetapher des Schlußverses doch noch als destruktives Element triumphiere.²⁴²

Während hier der Blick auf die Frauen bzw. das Weibliche in *Prinz Friedrich von Homburg* gelenkt wird, nehmen zwei weitere Arbeiten Hohenzollern ins Visier, dessen Rolle bislang im Verlauf der Forschungsgeschichte noch kaum problematisiert worden war und dem man seine Rolle als Freund und Vertrauter Homburgs meist mehr oder weniger geglaubt hatte.²⁴³ Ganz anders William C. Reeve: Für ihn stellt Homburg eine Schlüsselfigur zwischen der scheinbar

234 Ebd., S. 191.

235 Wie Anm. 99.

236 Dybwad, Marie: Ideologiebildung und Todestrieb bei Heinrich von Kleist. Betrachtungen zum *Prinz von Homburg*. Regensburg: Roderer 1985, 2. Aufl. 1986. Zitat S. 32.

237 Ebd., S. 104.

238 Ebd., S. 129.

239 Ebd., S. 131.

240 Ebd., S. 132.

241 Ebd., S. 137.

242 Vgl. ebd., S. 142 ff.

243 Einer der wenigen, die sich näher mit Hohenzollern beschäftigen, ist Anthony Stephens. Für ihn jedoch ist er keine autonome Figur, sondern »a further doubling of Homburg himself.« Die angeblich fehlende Motivation

objektiv-rationalen Sphäre des Kurfürsten und der subjektiv-irrationalen Welt des Prinzen dar.²⁴⁴ Erstaunlicherweise, so Reeve, nutze er seine Position keineswegs, um den Prinzen dahingehend zu beeinflussen, daß ein Konflikt zwischen ihm und dem Kurfürsten vermieden werde,²⁴⁵ sondern vielmehr dazu, sie gegeneinander auszuspielen und ihrer beider Ansehen in der Öffentlichkeit zu gefährden, indem er ihre Schwächen deutlich mache.²⁴⁶ Er sei daher ein machiavellistischer Realpolitiker wie Kleists Herrmann, eine Teufelsfigur gar wie Goethes Mephisto: »In both plays, the diabolical figure acts as the intermediary between the upper realms of light inhabited by the ultimate authority, God-Elector, with whom he is on good terms, and the lower realm of the dark study-garden occupied by Faust-Homburg whose downfall he is plotting.«²⁴⁷

Ganz ähnlich spricht Hans-Jakob Wilhelm von »realpolitischen Manipulationen Hohenzollerns«, der von der »Schaltstelle der Macht« die »Politiker« Kurfürst und Prinz gegeneinander in Konflikt treibe, jedoch »nicht aus persönlicher Schadenfreude, sondern im Dienste und zum Wohl des Staates.« Hohenzollern sei »der moderne Staatsbeamte, und als solcher ist er Diplomat, Anwalt und Psychiater zugleich.«²⁴⁸ Wilhelm reaktiviert hier Tatars²⁴⁹ These vom Einfluß der psychischen Kurmethode Reils, die er bei Homburgs Schicksal angewandt erkennen will. Wenn Hohenzollern im fünften Akt sein Plädoyer halte, so sei dies Ausdruck eines neuen Rechtsverständnisses, das, anders als das Kriegsgericht, »die Umstände und den psychischen Zustand des Angeklagten« berücksichtige. Homburgs Behandlung ziele psychologisch gesehen »auf eine Produktion der Schuld«,²⁵⁰ damit er sich vollständig unterwerfe und den Willen des Staates zu seinem eigenen mache. Da dies gelinge, sei die Vollstreckung des Urteils nicht mehr nötig. Die Konvergenz mit der im selben Sammelband veröffentlichten Deutung Kittlers²⁵¹ ist evident: »Die Zerstückelung des Bewußtseins, die in dieser Welt nicht mehr ertragen werden kann, wird in der Metaphysik des totalen Krieges negiert, wodurch dann freilich, in Freund oder Feind absolut geteilt, die Welt um so weiter auseinanderklafft.«²⁵²

Den ambitioniertesten Versuch, nicht nur eine Gesamtinterpretation des *Prinz Friedrich von Homburg* vorzulegen, die die denkbaren Analysegesichtspunkte möglichst umfassend berücksichtigt, sondern sie auch in den Rahmen einer Deutung aller Dramen Kleists zu stellen, hat Hinrich C. Seeba im Nachwort zur DKV-Ausgabe unternommen. Dabei unterlegt er dem *Hom-*

seiner Handlungsweise lasse sich in der Einsicht finden, »that he functions as an aspect of Homburg that is, in any given moment, *absent* from the latter's own self-representation.« (Stephens, [wie Anm. 232], S. 180.)

²⁴⁴ Reeve, William C.: An Unsung Villain. The Role of Hohenzollern in *Prinz Friedrich von Homburg*. In: *The Germanic Review* 56. Washington, D.C. 1981. S. 95-110. Wieder in: Ders.: *In Pursuit of Power. Heinrich von Kleist's Machiavellian Protagonists*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press 1987. S. 112-146, 219-224 (Anm.). Nachweise im folgenden nach dieser Ausgabe, vgl. hier S. 113.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 124 f.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 142.

²⁴⁷ Ebd., S. 145.

²⁴⁸ Wilhelm (wie Anm. 149), S. 98.

²⁴⁹ Wie Anm. 147.

²⁵⁰ Wilhelm (wie Anm. 149), S. 100.

²⁵¹ Wie Anm. 199.

²⁵² Wilhelm (wie Anm. 149), S. 195.

burg zunächst noch (oder wieder) die »Struktur eines Entwicklungsromans«²⁵³ und verschiebt den zentralen Antagonismus vom Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft zur »Spannung von Fiktion und Wirklichkeit«,²⁵⁴ womit er sich einmal mehr mit Hothos Deutung von 1827²⁵⁵ in Einklang setzt. Das »hermeneutische[] Grundmodell«, das Seeba auf alle Dramen Kleists appliziert, differenziert er »nach geschichtsphilosophischen, epistemologischen, sprachphilosophischen und poetologischen Dimensionen«.²⁵⁶ Unter geschichtsphilosophischem Aspekt ist er dabei, in Übertragung von Begriffen aus Kleists *Marionettentheater*-Aufsatz, stets auf der Suche nach dem Sündenfall, den er hier im voreiligen Eingreifen des Prinzen in die Schlacht ausmachen will. Im dramatischen Verlauf gehe es um die utopische »Heilung der Welt, als Wiederherstellung ihrer ungeteilten Ganzheit«, und zwar »über den Wandel des einzelnen«.²⁵⁷ Unter epistemologischem, also erkenntnistheoretischem Aspekt geht es um die Bewußtwerdung des Prinzen, die die Erschütterung einer »angesichts der Brüchigkeit der Welt verblendete[n] Logik, die sich auf trügerische Denkmuster aus dem Erlösungsmythos verläßt«, impliziert.²⁵⁸ Wenn Seeba am Ende den Prinzen »echtes Selbstbewußtsein« erlangen läßt,²⁵⁹ so zeigt sich freilich, daß er seinerseits in seiner Deutung mit solchen Analogien operiert. Mit der Betonung des sprachphilosophisch-semiotischen Aspektes kann er allerdings eine wesentlich neue Perspektive in die Forschung einbringen, die im Falle des *Prinz Friedrich von Homburg* ansonsten von linguistisch-strukturalistischen Einflüssen weitgehend frei bleibt. So wird die Schuld des Prinzen für Seeba letztlich »eine Frage der semiotischen Perspektive«.²⁶⁰ Konfrontiert werden ein organisches und ein konventionalistisches Sprachverständnis. Ersteres, vor allem in der Sprachphilosophie Herders und Humboldts entwickelt, unterstellt einen natürlichen Zusammenhang von Zeichen und Bezeichnetem, letzteres, das der Position der modernen Semiotik entspricht, geht davon aus, daß dieser Zusammenhang willkürlich ist, das heißt auf Konvention beruht. Insofern gelten, nach modernem Sprachverständnis, »Willkür« und »Satzung« tatsächlich »gleich« (V. 1143 f.). Der Prinz dagegen ist nach Seeba »von der Verbindlichkeit der mit dem Traum gesetzten ›Zeichen‹ (V. 1664) so fest überzeugt, daß er ihre Erfüllung in der Wirklichkeit notfalls auch gegen die ›Konvention‹ und gegen das ›Gesetz‹ durchsetzen darf«,²⁶¹ zumal ihm der Handschuh als »Zeichen der Übereinstimmung von Traum und Wirklichkeit«²⁶² dient. Der Kurfürst hingegen verstehe die Traumzeichen als willkürlich, die Gesetzeszeichen und den Schlachtplan als verbindlich. Diese Sprachproblematik nun liege, »unter transzendentalpoetischem Aspekt«, dem gesamten Drama zugrunde, »denn die Wirkung, die Kleist seinem letzten Drama zugetraut hat, gründet sich auf die Erwartung, daß der fiktive Entwurf von Wirklichkeit diese selbst herbeizwingen könne, weil dem sprachlichen Zeichen ein reales Bezeichnetes entspricht, dessen antizi-

253 Seeba (wie Anm. 3), S. 1224.

254 Ebd., S. 1228.

255 Wie Anm. 38.

256 Seeba (wie Anm. 3), S. 1231.

257 Ebd., S. 1233.

258 Ebd., S. 1234.

259 Ebd., S. 1235.

260 Ebd., S. 1230.

261 Ebd., S. 1229 f.

262 Ebd., S. 1236.

piertes Abbild es ist. [...] So wird Kleist – das ist die Ironie seines letzten dramatischen Modells – derselben Illusion der Verhältnismäßigkeit schuldig, die schon den Prinzen hätte vernichten müssen, wenn er nicht in einer poetisch versöhnten Welt lebte.«²⁶³

Von den illusionslosen Diskursanalysen eines Kittler oder Stephens aus scheint der Weg zurück ins Paradies der »poetisch versöhnten Welt« verriegelt, von der Seeba noch ganz selbstverständlich spricht. Sobald eine Symbolstruktur des Textes verabsolutiert wird, ist eine Verständigung zwischen den konkurrierenden Deutungen nicht mehr möglich, die einander nur nicht zur Kenntnis zu nehmen brauchen, um sich bei ihren Interlinearlektüren nicht stören zu lassen. Möglicherweise muß, um den *Marionettentheater*-Aufsatz ein letztes Mal zu bemühen, auch die philologische Erkenntnis erst »gleichsam durch ein Unendliches gegangen« sein (II, S. 345), bevor ein Gespräch zwischen den widerstreitenden Positionen möglich wird, welches ja nicht gleich »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (ebd.) bedeuten müßte.

Eine Gesamtinterpretation des *Prinz Friedrich von Homburg* avisiert auch Thomas Groß, dessen bei Gerhard Buhr angefertigte Dissertation den methodischen Einfluß der neuen textimmanenten Lektüren im Umkreis der *Brandenburger Kleist-Ausgabe* erkennen läßt. Ausgangspunkt ist für Groß stets die Wortbedeutung, wobei er bewußt Isolierungen einzelner Stellen in Kauf nimmt, die Einzelbefunde jedoch sogleich einer Generalthese zuordnet. So analysiert er den Titel *Prinz Friedrich von Homburg* als Verweis »auf eine friedensbringende und -erhaltende Macht, die Gemeinschaft stiftet«, womit er das gesamte Drama »schon zu Beginn als gemeinschaftsstiftendes Werk« charakterisiert wissen will, »das ›versöhntes Beieinandersein‹ gewährleistet.«²⁶⁴ In Auseinandersetzung mit Renate Homann²⁶⁵ unterlegt Groß dem Drama eine Symbolstruktur der poetischen Selbstreferentialität. Im präreflexiven Zustand des Prinzen zu Beginn zeige sich die Kunst selbst, »die aus dem Gemüt entspringen und dort auch wirken soll.«²⁶⁶ Die Entscheidung darüber, ob die dem Text zugeschriebene Intention gelingt, nämlich den im Kranz symbolisierten Gipfel der Poesie zu erreichen, schreibt Groß »in inhaltlicher Perspektive« dem Kurfürsten zu, »in selbstbezoglicher« jedoch dem Rezipienten, »der den poetisch-geistigen Wert des Textes bestätigt.«²⁶⁷ Daß es Groß um diese Bestätigung, und ineins damit natürlich auch um die Bestätigung seiner eigenen Lektüre des *Homburg*, zu tun ist, ist evident, und da er aus dieser Prämisse keinen Hehl macht und sich stets so nah am Text bewegt, daß dem Leser die Falsifizierungsmöglichkeiten nicht gänzlich genommen werden, ist diese Intention auch legitim. Das Ineinander von wörtlicher und allegorischer Lektüre wird exemplarisch deutlich am Beispiel der »Mark«, die Groß historisch korrekt mir ›Grenzgebiet, Grenze‹ identifiziert.²⁶⁸ Aus dem Umstand, daß Homburg »der märkschen Reuter Oberst ist« (V. 100), folgert nun Groß, daß der Prinz Verantwortung nicht nur für die geographische Mark Brandenburg trage, sondern gleich für »die Grenze zwischen Ich und Welt, Sein oder Präreflexion und Bewußtsein oder Reflexion, Wirklichkeit und Sprache, Kunst und Rezeption, Poesie und Reflexion.«²⁶⁹

263 Ebd., S. 1241.

264 Groß, Thomas: »...grade wie im Gespräch...« Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1995. S. 248.

265 Wie Anm. 106.

266 Groß (wie Anm. 264), S. 250.

267 Ebd., S. 251.

268 Vgl. ebd., S. 253.

Insubordination, Verurteilung und Gefangensetzung des Prinzen versteht Groß als Scheitern des kommunikativen Miteinanders und der gegenseitigen Anerkennung, auf die es ankomme. Brauche einerseits der Kurfürst ein Gegenüber, »das ihm bestätigt, daß seine Befehle verbindlich sind«,²⁷⁰ um politischer Führer sein zu können, so sei andererseits der gefangene Prinz »das Bild des auf sich selbst verwiesenen Individuums, das [...] erkennen muß, daß die eigene Selbstgewißheit ihm vermittelt werden muß, nicht das Resultat einer reinen Selbstbeziehung darstellt.«²⁷¹ Während diese Deutung sinngemäß schon häufiger formuliert ist, liegt der Angelpunkt von Groß' Interpretation in seinem Verständnis von »Vaterland«, das »eine echte Heimstatt, einen heilen Ort jenseits der Differenzen« meine und das kein reales Land sei, »sondern ein sprachlich zu entwerfender Wohnraum des Menschen, ein Wohnen in der Sprache.«²⁷² Gegen Natalie macht Groß geltend, daß im Krieg »keine ›lieblichen Gefühle‹ herrschen« könnten, »sonst gäbe es nämlich erst gar keinen. Natalie verkennt, daß der Krieg als solcher überwunden werden muß, ihre Rede bezeugt ihn gerade in Form von Widersprüchen.«²⁷³ Ob die Utopie am Schluß verwirklicht wird, stellt Groß scheinbar in die Verantwortung des Rezipienten, dekretiert aber doch, dieser habe »zu bekräftigen, daß es sich um poetische Wirklichkeit handelt.«²⁷⁴ Die »Feinde Brandenburgs« seien dann »die Feinde des kommunikativen Miteinanders«, was aber nur einsehbar sei, »wenn diese Kommunikation – mit dem Text – schon verwirklicht ist, und so ist der Text selbst, wovon er handelt. Daß das Ende immer wieder als martialisch begriffen wurde, bestätigt die prinzipielle Möglichkeit, den beschriebenen Zusammenhang zu verfehlen.«²⁷⁵ Was Groß in selbstreferentieller Lektüre der Verse 1204 f. über das Drama schreibt, gilt daher auch für seine eigene Interpretation: »Obwohl niemals absolute Gewißheit über die poetische Literatur möglich ist, das in ihr Gefundene, *Gelesene*, nicht ausweisbar ist, soll ihr *geglaubt* werden [...].«²⁷⁶

Logographische Analysen erfreuen sich der jüngsten Kleist-Forschung großer Beliebtheit, und auch für *Prinz Friedrich von Homburg* liegen zwei exemplarische Beispiele vor. Carol Jacobs zerlegt den Namen des Schlachtortes, »Hackelwitz«, in seine Bestandteile, wobei sie ›hackel‹ nach dem Beleg des Grimmschen Wörterbuches auf ›heikel‹ zurückführt und so zur Übersetzung »delicate joke« für »Hackelwitz« gelangt.²⁷⁷ Der Prinz stehe somit zwischen Scherz und Witz, zwischen dem »Scherz« des Kurfürsten zu Beginn und dem »Witz«, auf den ihn der Schlachtplan verweise, welcher keineswegs die Seite der Ordnung repräsentiere, »the serious, the law, a language based on authority that maintains the possibility of iterability and enactment«,²⁷⁸ sondern vielmehr die unauflöslche Verworrenheit von Phantasie und Realität doku-

269 Ebd., S. 255.

270 Ebd., S. 268.

271 Ebd., S. 270.

272 Ebd., S. 275.

273 Ebd.

274 Ebd., S. 287.

275 Ebd., S. 288.

276 Ebd., S. 277 (Hervorhebung im Original).

277 Jacobs, Carol: A Delicate Joke. *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Dies.: *Uncontainable Romanticism*. Shelley, Brontë, Kleist. Baltimore / London: Johns Hopkins University Press 1989. S. 115-137, 217-221 (Anm.). Vgl. S. 123.

278 Ebd., S. 124.

mentiere.²⁷⁹ Der Name ›Kottwitz‹ »confirms the ineluctable presence of the joke [...]«. ²⁸⁰ Daher finde die Lektüre in Kleists Drama nach Jacobs keinen Halt, die Generierung von Sinn wird systematisch dekonstruiert: »[A] reading in which no place and no-thing can be reached [...] gives way to a space increasingly ›all the same‹ (the obsessive *gleichviel* of Homburg's rhetoric).«²⁸¹

Ähnlich ist der methodische Ansatzpunkt von Nancy Nobile: Sie will in Homburgs Schlachtbefehl widersprüchliche Anweisungen erkennen. Der Prinz sei daher zur Interpretation gezwungen, und für welchen Aspekt auch immer er sich entscheide, er verletze den anderen: »[...] since the order simultaneously enjoins and prohibits, Homburg will transgress precisely by obeying one aspect of the law over its other contradictory aspect. [...] Homburg is impelled to interpret, yet since his actions can only be predicated on a selective reading of the law, he is bound to interpret incorrectly.«²⁸² Um die Verschiebungen von Bedeutungen und Beziehungen zu veranschaulichen, bildet Nobile assoziative Wortketten, so von »eh« zu »Ehe«, ²⁸³ von »Nicht« zu »Nichte«²⁸⁴ und von »Traum« zu »Trauma«.²⁸⁵ An der Zerlegung der Namen wird die logographische Methode besonders sinnfällig:

»›Platen‹ and ›Ramin‹ together contain every letter needed to spell ›Natalie‹; they provide all the alphabetic material needed to give the vision verbal form; yet they at once conceal it. Only a ›dyslexic‹ reading of these names – and of the entire ›Schauspiel‹ – can pursue (if not catch up with) the disobedient wanderings of letters forming ever-new › Fassungen‹ for a blind spot, a traumatic gap, something which remains unnamed yet finds constant articulation.«²⁸⁶

Nobile sieht den Prinzen als Kreuzungspunkt verschiedener Bedeutungen, als »X«: »Though ›durchkreuzt‹ by trauma, [...] Homburg is not simply ›crossed out‹ [...], he is positioned at the intersection of this ›Durchkreuzung‹: the point on the X at which opposites collide and at which falling can just as well be rising, at which castrating ›Vernichtung‹ can just as well entail the heroic attainment of the ›Nichte‹.«²⁸⁷

Gernot Müller analysiert im Rahmen seiner Untersuchung über Kleist und die bildende Kunst die Bildvorstellungen im Drama und deutet dabei den Fortuna-Monolog »als spontane Sinnzusammensetzung aus Bruchstücken, die Kleists Sprachskeptizismus zufolge sonst nicht gelingen will.«²⁸⁸ Die sich zum Teil widersprechenden emblematischen Bildelemente stellen die Glücksgewißheit freilich von vornherein in Frage. Im Bühnenbild der Rahmenszenen will Müller ein Panoramatheater erblicken. Im Sinne »illusionärer Greifbarkeit und dauernder Enttäu-

279 Vgl. ebd., S. 117.

280 Ebd., S. 136.

281 Ebd., S. 137.

282 Nobile, Nancy: »Der Buchstab deines Willens«: Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg* and the Letter of the Law. In: *The Germanic Review* 72. Washington, D.C. 1997. S. 317-341. Zitat S. 323.

283 Ebd., S. 324.

284 Ebd., S. 325.

285 Ebd., S. 331.

286 Ebd., S. 332.

287 Ebd., S. 339.

288 Müller, Gernot: »Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst. Tübingen / Basel: Francke 1995. S. 252.

schung« habe Kleist »das erste Massenmedium der Kunstgeschichte zur inneren Form seiner Dramatik sublimiert.«²⁸⁹ Das Panorama sei adäquates Sinnbild eines zwiespältigen Lebensgefühls zwischen »hoffnungsvollen Impulse[n] zu Aufbrüchen nach neuen Ufern« und »der Empfindung kerkerhafter Begrenzung«.²⁹⁰ Im Unsterblichkeits-Monolog hebe so der »panoramatische Szenenraum [...] als Unnatur (altfranzösischer Stil) und Gefängnis (>Gittertür<; >Offiziere mit Wache<) den Sprechakt in seinem Vollzug schon auf [...]. Von daher bezieht das beschwichtigende >Die Augen bloß will ich dir wieder öffnen< seinen ironischen Hintersinn: Dem schon zum >höheren Frieden< Entrückten werden brutal die Augenlider weggeschnitten.«²⁹¹

In einer interkulturellen Lektüre untersucht Sabine Doering das Orientbild Kleists: »Mit den Figuren der Perserbraut, des Dey von Tunis und des Derwisch« verknüpfe er »die Vorstellungen von sinnlicher Schönheit, von grausamer Willkürherrschaft und von Lebensklugheit.« Dabei solle die Erwähnung des Orients die Orientierung im Eigenen dergestalt erleichtern, daß für außergewöhnliche Vorgänge exotische Typisierungen verwendet werden: »So ermöglichen es die Erwähnungen des Orients den handelnden Figuren, das Unvertraute faßbar zu machen und es dadurch schließlich auch zu bewältigen.«²⁹²

Volker Nölle gelangt in seiner Interpretation des *Prinz Friedrich von Homburg* zu einer Erweiterung des literaturpsychologischen Ansatzes. Zunächst geht auch er, wie schon manche vor ihm, individualpsychologisch von Homburgs Narzißmus aus, der durch seinen »Freiheitsakt«, durch den »Idealismus Schillerscher Prägung [...] bloß ideologisch kaschiert« werde.²⁹³ Doch dann wendet er sich dem »Offizierskollektiv« zu, das »aus psychoanalytischer Sicht als ein spätes, also zivilisiertes Derivat der Urhorde aufzufassen [ist], wie sie Freud in seiner Abhandlung *Totem und Tabu* (1921) skizziert.«²⁹⁴ Der Gewinn liegt in einer psychodynamischen Hypothese über das Rezeptionsverhalten beim Publikum, welche gleichzeitig die fortdauernde Bühnenwirksamkeit des *Prinz Friedrich von Homburg* erklären soll: »Im psychischen Apparat des Zuschauers ist das Potential der Aggressionen, die aus lebensgeschichtlich bedingten Zurücksetzungen, Demütigungen und Frustrationen resultieren, jederzeit mobilisierbar.« Daß in Kleists Drama nun am Beispiel der Offiziere die Vergeblichkeit der Auflehnung demonstriert werde, führe beim Zuschauer nicht zu Frustration und Verärgerung, sondern vielmehr zu einer »sublimen Genugtuung«, sehe er sich doch »in seiner bisherigen Widerstandsabstinenz bestätigt«. Lediglich in »gesonderte[n] und gerade deshalb wichtige[n] Kapitel[n] der Rezeptionsgeschichte« habe die »souveräne Spielleitung des Kurfürsten« keine ungeteilte Zustimmung gefunden.²⁹⁵

Da Nölles These mithin zu einer geschärften rezeptionsästhetischen Wahrnehmung führen könnte, ist es um so bedauerlicher, daß er glaubt, auf eine Immunisierung gegen mögliche Einwände nicht verzichten zu können, gerade durch diese kategorische Abwehr der Empirie seine

289 Ebd., S. 264.

290 Ebd., S. 265.

291 Ebd., S. 263.

292 Doering, Sabine: Persien im märkischen Sand. Kleists Bild vom Orient. In: Kleist-Jahrbuch. Stuttgart. 1996. S. 171-186. Zitate S. 181.

293 Nölle, Volker: Heinrich von Kleist. Niederstiegs- und Aufstiegsszenarien. Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse. Mit einem Exkurs zu Hofmannsthal, Sternheim, Kafka und Horváth. Berlin: Schmidt 1997. S. 130.

294 Ebd., S. 138.

295 Ebd., S. 139.

Position aber schwächt. »Skepsis gegenüber dieser Lesart« nämlich sieht er mit einem, wie er meint, »unwiderlegbaren Argument« konfrontiert: »Jeder Widerstand oder Aufstand gegen Institutionen, insbesondere gegen deren patrizistische Vertreter, läßt sich als Schattenriß eines archaischen Urdramas deuten, des Widerstandes der sich ›verbrüdernden‹ Söhne gegen den mächtigen Vater.«²⁹⁶

IX. Fazit

Nach den kontroversen methodischen Neuansätzen der vergangenen Jahre sind die jüngsten Synthesen enttäuschend. Manfred Schunicht macht noch nicht einmal den Versuch, in seiner für den schulischen Literaturunterricht konzipierten »Modellanalyse« avancierte Deutungen zu integrieren,²⁹⁷ und Walter Hinderer bewegt sich so vorsichtig durch den Text, die Entstehungs- und die Rezeptionsgeschichte, daß immerhin tatsächlich kaum Porzellan zerschlagen wird. Den zeitgeschichtlichen Hintergrund mit der antinapoleonischen Bewegung skizziert er relativ ausführlich, bevor er auf die »die vielen ›zweideutigen Vorfälle« zu sprechen kommt, »die Paradoxien, überraschenden Wendungen und Ambiguitäten«, um, vor allem gegen Kittlers Diskursanalysen, auf der »Eigengesetzlichkeit ästhetischer Produktion bei aller außerästhetischen Referentialität« zu insistieren,²⁹⁸ da »das angeblich zeitgeschichtliche Lehrstück [...] im Hinblick auf eine mögliche eindeutige Intention ins Ambivalente und Mehrdeutige gezogen« werde.²⁹⁹ Die »Lehre von den Gegensätzen« finde dann freilich doch »im ›Triumph‹ der Hauptfigur den Ausgleich«.³⁰⁰

Nach Gerhard Kluge ist die Umlaufgeschwindigkeit neuer methodischer Fragestellungen und Erkenntnisse in der Kleist-Forschung in den vergangenen Jahrzehnten »nahezu beispiellos in der Wissenschaftsgeschichte der Germanistik«. Zu Recht beklagt er, daß manche wieder »aus dem Blickfeld gerieten, bevor die in ihnen zu Tage liegenden oder verborgenen fruchtbaren Perspektiven und Ansätze sich recht entfalten und diskutiert werden konnten.«³⁰¹ Warum dies jedoch ausgerechnet für Heinz Politzers vielzitierte psychoanalytische Untersuchung³⁰² gelten soll, bleibt unklar. Auch Gerhard Baumgärtels Aufsatz,³⁰³ von dem Kluge behauptet, daß ihn »weder Politzer noch andere je erwähnen, also nicht zu kennen scheinen oder kennen wollen«,³⁰⁴ erfreut sich gerade bei Interpreten, die die Diskontinuitäten oder Brüche insbesondere

296 Ebd., S. 138.

297 Schunicht, Manfred: Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*. Marionette, Patriot, Utopist? Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 1996. (Modellanalysen: Literatur.)

298 Hinderer (wie Anm. 174), S. 152.

299 Ebd., S. 167.

300 Ebd., S. 181.

301 Kluge, Gerhard: Die mißlungene Apotheose des Prinzen von Homburg. In: *Neophilologus* 82. Dordrecht. 1998. S. 279-290. Zitat S. 279.

302 Politzer, Heinz: Kleists Trauerspiel vom Traum. *Prinz Friedrich von Homburg*. In: *Euphorion* 64. Heidelberg. 1970. S. 200-220.

303 Baumgärtel, Gerhard: Zur Frage der Wandlung in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 16. Heidelberg. 1966. S. 264-277. – Baumgärtels Aufsatz ist 1966 erschienen, nicht 1956, wie Kluge zweimal behauptet.

304 Kluge (wie Anm. 301), S. 281.

des Dramenendes betonen, eher stärkerer Beliebtheit als in früheren Jahren, ist jedenfalls inzwischen wohlbekannt, wenn auch nicht unumstritten. Kluge möchte nun »die in den beiden Aufsätzen angeschnittenen Fragen hinsichtlich des Schlusses noch einmal aufgreifen und erneut problematisieren«³⁰⁵ und betont, daß »der Prinz vom Leben bereits Abschied genommen hatte, noch bevor er den Brief des Kurfürsten gelesen hat.« Die Begnadigung gelte einem, »der weder diese Gnade noch das Leben will«, woraus »die Katastrophe in der Schlußszene« entstehe.³⁰⁶ Der Prinz stehe buchstäblich im Nichts: »Der Welt abhanden gekommen, herausgefallen aus seinen Träumen – wie kann, wie soll er weiterleben?«³⁰⁷

Wie kann, wie soll es mit der Forschung weitergehen? Wolfgang Wittkowski will in seinem jüngsten Beitrag – ganz ähnlich wie Kluge – alte Streitfälle neu aufrollen und vermeintlich zu kurz gekommenen Auffassungen (in diesem Fall vor allem seiner eigenen³⁰⁸) zu ihrem Recht verhelfen, indem er gegen eine »Art Staatsinteresse« polemisiert, welches die Forschung verkennen lasse, »wie Kleists Dichtungen den äußeren Triumph von Staat, Gesetz, Autorität ironisieren«.³⁰⁹ Gegen die Meinung des Kurfürsten und eines Großteils der neueren Forschung, der Prinz habe den vollständigen Sieg über die Schweden verhindert, unterscheidet Wittkowski zwischen zwei Angriffen Homburgs, deren zweiter die vom Kurfürsten beinahe verursachte Niederlage noch in einen Sieg habe verwandeln können. Nur »durch den weiteren Rechtsbruch der Verheimlichung« könne der Kurfürst »seine Autorität und die seines Gesetzes« retten, »indem er das Urteil samt seiner eigenen fragwürdigen Rolle unter den Teppich gnadenvoll-gottseliger Traum-erfüllung kehrt.« Wittkowski reitet eine vehemente Polemik nicht nur gegen »autoritäts- und pädagogikfrohe« Annahmen, auch nicht nur zugunsten des Prinzen, sondern darüber hinaus gegen einen ›politisch korrekten‹ »Demokratismus«, der es »den Schwächen der ›Guten‹ gegenüber gerade an Toleranz und Nachsicht fehlen« lasse und »nur den ›Bösen‹ die Gebrechlichkeit der Welt zugute« halte – »eine parteiische und ungerechte Gleichmacherei zugunsten der Schlechteren.« Wie er das historisch-politisch meint, verrät Wittkowski in einer Anmerkung: Im Schlußvers des *Prinz Friedrich von Homburg* stecke »weder Empfehlung noch Zurückweisung eines brandenburgisch-preußisch-deutschen Angriffskriegs. Kleists Stück handelt wie die *Hermannsschlacht* ausschließlich von Verteidigungskrieg.«

Noch immer also steckt unter der Oberfläche vermeintlich textimmanenter Analysen genug politischer Zündstoff, um dafür zu sorgen, daß die Akten über Kleists letztes Drama auf absehbare Zeit hinaus nicht geschlossen werden können. Dafür bürgt nicht nur Wittkowskis politische Polemik,³¹⁰ sondern auch sein Umgang mit dem Text. Die genaue Lektüre, zu der er völlig

305 Ebd.

306 Ebd., S. 285.

307 Ebd., S. 288.

308 Wittkowski, Wolfgang: Absolutes Gefühl und absolute Kunst in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: *Der Deutschunterricht* 13. Stuttgart. 1961. H. 2. S. 27-71.

309 Wittkowski, Wolfgang: Recht, Unrecht, Ironie in *Prinz Friedrich von Homburg* und *Michael Kohlhaas*. Erscheint in: *Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen*. Hg. von Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart 1998. Ich zitiere den im Druck befindlichen Aufsatz nach dem Typoskript (ohne Seitennachweis)

zu Recht nötigt, kann auch gegen seine Lesart gekehrt werden, dann nämlich, wenn er meint, »[s]eit seiner Hinwendung zum Tod liebt Homburg das Leben und Natalie wieder.«³¹¹ Der »Richtplatz« (V. 1806) ist ja für Homburg keineswegs, wie Wittkowski zu lesen scheint, die Hinrichtungsstätte, sondern, da die Offiziere ihn gegen seinen Willen retten wollen, die »Welt« (V. 1807). Und wann hätte Homburg Natalie wirklich geliebt? In II,6 ist sie es, die ihm »ins innre Mark [...] wachsen« will (V. 606), während er sie nur als Dichter- und Heldenmuse zu dekorativen Zwecken zu gebrauchen gedenkt und deshalb auf dieses Ansinnen einer persönlichen Liebesbeziehung verstört reagiert: »Wie? Was war das?« (V. 607) Natalie bemerkt das Mißverständnis (»Hinweg!«, V. 607), sein Einlenken kommt zu spät, »sie reißt sich los« (nach V. 608). Der »Bund« (V. 610), von dem Homburg spricht, ist also von Natalies Seite aus gerade nicht geschlossen worden.

Solange diese Szene immer noch, völlig einseitig der Perspektive Homburgs folgend, als »Verlobungsszene« bezeichnet wird,³¹² solange generell noch Kontroversen um Facetten der Textbedeutung geführt werden können, gilt auch für die Interpreten des Dramas, was Wittkowski für seine Figuren geltend macht, denen er typisch Kleistsche »Blickbeschränkung« attestiert: »Keine übersieht das Panorama dieses Dramas. Bei aller potentiellen Vielfalt ihrer Daseinsrollen stimmt jede mit sich selber überein [...].«³¹³ Das könnte mutlos, sollte jedoch bescheiden und dürfte dann, in aller Bescheidenheit, auch ein wenig stolz machen, denn – wie es ein berufener Interpret in ganz anderem Zusammenhang formuliert hat: »Kunst, die so zustande kommt, ist größer als wir. Germanisten haben das Privileg, sich ein Leben lang mit Dingen zu befassen, die größer sind als sie selbst. Anderes lohnte nicht. Und falls es ihnen gelänge, etwas vom Glanz der Meisterlichkeit, der da auf ihre Schultern fällt, an andere weiterzugeben, es wäre schön für sie und schön für die Kunst.«³¹⁴

310 Vgl. auch: Wittkowski, Wolfgang: Duelle, Krieg und Streitkultur. Über den Umgang mit Menschen, Texten, Themen oder die Kunst, den Wald vor Bäumen nicht zu sehen [...]. In: Heilbronner Kleist-Blätter 5. 1998. S. 14-25.

311 Wittkowski (wie Anm. 309).

312 Jüngstes Beispiel ist Hinderer (wie Anm. 174), S. 164.

313 Wittkowski (wie Anm. 309).

314 Wysling, Hans: Dankesworte zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises der Hansestadt Lübeck 1993. In: Thomas Mann Jahrbuch 8. Frankfurt / M. 1995. S. 289-292. Zitat S. 292.