



HANS JÜRGEN SCHEUER

PFERDEWECHSEL – FARBENWECHSEL

Zur Transformation des adligen Selbstbildes
in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹

'Twas not by ideas, – by heaven!
his life was put in jeopardy by words.
(Laurence Sterne, ›Tristram Shandy‹)

I. »Jetzt unterscheid' ich Farben noch und Formen«: *Farbpoetik und Adelskultur bei Kleist*

Im 426. Aphorismus der ›Morgenröthe‹ spricht Friedrich Nietzsche von einer »Farbenblindheit der Denker«, die, einer Signatur vergleichbar, in jedem gedanklich durchgebildeten Œuvre eine für dessen Autor charakteristische Spur hinterlasse:

Jeder Denker malt seine Welt und jedes Ding mit weniger Farben, *als es giebt*, und ist gegen einzelne Farben blind. Dies ist nicht nur ein Mangel. Er sieht vermöge dieser Annäherung und Vereinfachung Harmonien der Farbe *in die Dinge hinein*, welche einen großen Reiz haben und eine Bereicherung der Natur ausmachen können. Vielleicht ist dies sogar der Weg gewesen, auf dem die Menschheit *den Genuss* im Anblick des Daseins erst gelernt hat: dadurch, dass ihr dieses Dasein zunächst in einem oder zwei Farbtönen und dadurch harmonisirt vorgeführt wurde: sie übte sich gleichsam auf diese wenigen Töne ein, bevor sie zu mehreren übergehen konnte. Und noch jetzt arbeitet sich mancher Einzelne aus einer theilweisen Farbenblindheit in ein reicheres Sehen und Unterscheiden hinaus: wobei er aber nicht nur neue Genüsse findet, sondern auch immer einige der früheren *aufgeben und verlieren muss*.¹

Die farbige Spur der Gedankenbildung in Texten erscheint demnach wesentlich ambivalent: Sie ist eine der Verwerfungen und Verluste an phänomenaler Mannigfaltigkeit, zugleich aber auch eine der Verdichtung und Intensivierung der Urteils- und Unterscheidungsfähigkeit. An kaum einem Autor läßt sich das besser studieren als an Heinrich von Kleist, dem Repräsentanten einerseits der anbrechenden ›moder-

¹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, zweite Auflage, München 1988, S. 262 (Nr. 426). Vgl. zu diesem Aphorismus Andrea Orsucci, *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns und die »Linguistische Archäologie«* von L. Geiger und H. Magnus: Ein Kommentar zum Aphorismus 426 von ›Morgenröthe‹. In: *Nietzsche-Studien* 22 (1993), S. 243–256.

nen Literatur« und andererseits einer gut tausendjährigen Adelskultur in der Endphase ihres Zerfalls. Denn seine Schriften – die dramatischen ebenso wie die erzählerischen, ja selbst die Prosa seiner Briefe – sind durchsetzt von farbig markierten Stellen, die wohl kaum auf die bloße Mimesis einer von Farben erfüllten Welt zielen dürften. Vielmehr springt Kleists Farbpalette durch ihre hochgradige Selektivität und durch die präzise Ökonomie ihres Gebrauchs ins Auge. Ich erinnere nur

1. an die zentrale Bedeutung der Pferdefarben, etwa der »[w]ie Blei« glänzenden Pferdehäse und des »weiße[n] Gespann[s]« in der ›Penthesilea‹ (DKV II, 163 und 64), von Rappe und Fuchs im ›Michael Kohlhaas‹ oder von Fuchs und Schimmel im ›Käthchen von Heilbronn‹,
2. an den vielkommentierten Einleitungssatz der ›Verlobung in St. Domingo‹ (»als die Schwarzen die Weißen ermordeten«)² und Sander L. Gilmans darauf gemünzte Formel von Kleists »Aesthetics of Blackness«,³
3. an die intertextuell wirksame Entgegensetzung der Farbkognomina »Jakob der Rotbart« aus der Erzählung ›Der Zweikampf‹ und »Jakob der Graue« aus der anekdotischen ›Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs‹, in der besagter Jakob als Vasall und Rivale obendrein einem Ritter zugeordnet ist namens Hans *Carouge*; und schließlich
4. an Kleists Darstellung extremer Affektumschwünge durch Farbenwechsel, eine Erscheinung, die zwar seit Aristoteles und Cicero zum herkömmlichen Inventar

² DKV III, 222. – Die Diskussion um den Schwarz-Weiß-Antagonismus der Erzählung bewegt sich zwischen Interpretationen seines abstrakten Formalismus und seiner Fundierung im zeitgenössischen Rassendiskurs. Stellvertretend für die erste Position siehe Roland Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1989), S. 3–45, hier S. 17 f.: »Herrschend ist die abstrakteste Entgegensetzung in der Äußerlichkeit: der ›Farbe‹. Wie wenig eine solche Äußerlichkeit den Menschen als solchen charakterisiert, zeigt sich schon daran, daß es offenbar ohne Schwierigkeiten möglich ist, ›die Farbe‹ zu ›wechseln‹. Im Kampf zwischen ›Schwarzen‹ und ›Weißen‹ ist das Währende das sich kontinuierende Morden jener an diesen, in dem sich die weitere Entgegensetzung von Leben und Tod austrägt. Demgegenüber bleibt eine Frage wie die nach Kleists Rassenvorurteilen eher vordergründig. Was der Text ›Neger‹ nennt, bemißt sich nach anderen Kriterien als denen, die in der Perspektive einer solchen Fragestellung in den Blick kommen.« Zur Kritik an dieser Perspektive als einer enthistorisierenden und entpolitizierenden Ästhetisierung vgl. – wiederum stellvertretend – Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1998, S. 80–108. Außer Frage steht allerdings die hohe Artifizialität, die Kleists Umgang mit der Schwarz-Weiß-Dichotomie auszeichnet. Von daher verhindert gerade das Phänomen des Farbenwechsels eine Dogmatisierung der historisch-diskursanalytischen Näherung: »Daß die Charaktere der Figuren nicht *unauflöslich* mit ihrer Hautfarbe verbunden sind, deutet darauf hin, daß hinter deren metaphorischer Interpretation keine wirklich biologistische Rassenvorstellung steht. Eher handelt es sich um eine Art Physiognomik der Kultur und des erreichten Zivilisationsstandes« (S. 92, Anm. 26).

³ Sander L. Gilman, *The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹*. In: *Modern Language Notes* 90 (1975), S. 661–672.

der Affekt-Topik zählt,⁴ bei Kleist aber stets auch die Dimension eines formalen literarischen Kalküls besitzt und mit grundstürzenden Inversionen herrschender Werte einhergeht – wenn etwa in ›Michael Kohlhaas‹ verschiedene Figuren des öfteren »die Farbe im Gesicht« (DKV III, 108f.) wechseln oder gar verlieren beziehungsweise wenn die Mestize Toni »wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe« (DKV III, 223) den »Schwarzen« als Lockvogel zur Auslöschung der »Weißen« dient und – nicht zuletzt – wenn der Prinz von Homburg den verweigerten kurfürstlichen Gnadenakt beurteilt als eine unerhörte, jeder Vernunft inkommensurable »Tat, / Die weiß den Dei von Algier brennt« (Vs. 901f.).

Kleists Spektrum an Farbausdrücken – das zeigt die Tendenz schon dieser wenigen Beispiele – ist bestimmt von den elementaren Kontrasten innerhalb des Farbdreiecks Schwarz – Weiß – Rot.⁵ Als Steigerung von Rot erscheint bisweilen Purpur, als ›Mitteltinten‹ lassen sich Gelb und Braun der Trias zuordnen. Hinzukommen außerdem die Metalle Gold und Silber. Blau spielt über den referentiellen Bezug auf Augen, Himmel und Fluten hinaus anscheinend keine tragende Rolle, während das fast völlige Fehlen des Grüns stark auffällt. Dessen prominenteste Fundstelle (»Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten [...]«) im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 bringt bezeichnenderweise die ausgesparte Farbe in Verbindung mit dem Dilemma der Ununterscheidbarkeit von nur so genannter und wahrhafter Wahrheit (DKV IV, 205). Als niedrigster Grad der Kleistschen Farbintensitätsskala fällt Grün zusammen mit dem blinden Fleck der Erkenntnistheorie, ihres sprachlich und logisch wie durch grüne Gläser getrübten Vermögens zur Differenzierung. Grau schließlich markiert – als Nebel oder Staub – die Nullstelle der Wahrnehmbarkeit von Farben und Formen.

Man könnte diese logisch-erkenntnistheoretische Aufladung des literarischen Farbengebrauchs und seiner Reflexion erzwingenden Blindheit der Modernität

⁴ Vgl. in den ›Kategorien‹ des Aristoteles die Bemerkung über natürliche Farbenwechsel (*metabolē chromátōn*), wie etwa das Erröten aus Scham oder das Erbleichen aus Angst: *gígnontai diá páthos pollà metabolaì chrómátōn* – »vielerlei Farbwechsel geschehen aufgrund von Erregung«; Cat. 8,9b12, zitiert nach: Aristoteles, Organon, Bd. 2, Kategorien. Hermeneutik. Griechisch und deutsch, hg., übersetzt, mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Hamburg 1998 (Philosophische Bibliothek; 493), S. 54. – Cicero führt in seiner ›Topica‹ den affektischen Farbenwechsel als *locus* der Beweisermittlung aus den Begleitumständen (*ab adiunctis*) auf. Im Kontext des Kriminalprozesses kann er als verdachterregendes Indiz (*ad coniecturales causas*) genutzt werden: *at post rem: pallor rubor titubatio, si qua alia signa conturbationis et conscientiae* – »nach dem Ereignis hingegen dies: Erblassen, Erröten, Verlegenheit und andere mögliche Zeichen von Verwirrung und Gewissensbissen« (Top. XII,52), zitiert nach: Marcus Tullius Cicero, Topik, Lateinisch – Deutsch, übersetzt und mit einer Einleitung hg. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek; 356), S. 34.

⁵ Zur historisch-anthropologischen Perspektivierung dieser elementaren Farbenordnung siehe Michel Pastoureau, *Vers une histoire sociale des couleurs*. In: Ders., *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris o.J. [1989], S. 9–68. Eine Historisierung der triadischen Farbdramaturgie Kleists versucht Wolfgang Struck, *Schwarz – Weiß – Rot, oder: »Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo«*. ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus. In: *KJb* 1999, S. 203–214.

Kleists zurechnen, indem man in solch kalkuliertem Farbenspiel mit Poe den Eckstein einer ›Philosophy of Composition‹ sähe oder, mit Kafka gesprochen, das Symptom eines »eigentümliche[n] Verliebtsein[s] in das Gegensätzliche«. ⁶ Relativiert würde ein solches Urteil jedoch durch den Charakter der farbigen Verhältnisse, die die Disposition bestimmter Texte Kleists insgesamt zu organisieren scheinen. Denn die herausragende Wichtigkeit der Pferdefarben, der Kombination von Tinkturen und Metallen sowie des kontraststarken, übergangslos harten Farbenwechsels gehört einem zentralen Bereich feudaldadliger Symbolpraxis seit Mitte des 12. Jahrhunderts an: dem Kontext der Heraldik.

Am ›Prinz Friedrich von Homburg‹, Kleists letztem Schauspiel, das in der Forschung einhellig als sein formal geschlossenes dramatisches Werk gilt, möchte ich im folgenden erläutern, wie und mit welchen Konsequenzen für die Lektüre eine derartige symbolische Farbenpraxis von langer historischer Dauer und nachhaltiger kultureller Verbindlichkeit in die Bearbeitung des ›vaterländischen‹ Stoffes aus der ›Brandenburgischen Geschichte‹ eingreift. Es wird sich – so hoffe ich – zeigen, daß mit Hilfe der Farbrelationen, die in den Botenberichten des II. Aktes als Pferdewechsel dargestellt werden, neben der glücklich endenden dramatischen Handlung noch ein zweites, gegenläufiges Geschehen bearbeitet wird: das Drama des in sich zusammenfallenden adligen Selbstbildes.

Heinrich von Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹⁷ bewegt sich in einer anachronistisch anmutenden Symbolwelt. Obwohl mit der Schlacht von Fehrbellin des Jahres 1675 dem Schauspiel ein neuzeitlicher Historienstoff zugrundeliegt und die Napoleonischen Kriege als Anspielungshintergrund zeitgenössischer Aktualität dienen, werden die Hauptzüge des Dramas inhaltlich und formal von dem geprägt, was Jan-Dirk Müller mit Bezug auf Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹ dessen »Mittelalter-Phantasma« genannt hat.⁸ So nimmt erstens die Problemstellung des Textes wieder die Form einer innerfamiliären Zweikampf-Konstellation an: zwischen Friedrich, dem Kurfürsten von Brandenburg, und einem potentiellen Empörer, dem Prinzen Friedrich von Homburg, der bald als Vetter, bald als Sohn des Herrschers apostrophiert wird.⁹ Zugleich geht es zweitens um die Betonung der

⁶ Franz Kafka, Briefe 1900–1912, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1999, S. 42 (Brief an Max Brod, Herbst 1904).

⁷ Zitate im folgenden nach: DKV II, 555–644.

⁸ Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung ›Der Zweikampf‹ (1811). In: KJB 1998, S. 3–20.

⁹ So nennt der Prinz den Kurfürsten in I/1 ›Vater‹ (Vs. 66) und imaginiert sich selbst *ex negativo* als Sohn, der vom fürstlichen Vater zu Richtplatz und Opferstätte geführt wird: »Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn, / Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre« (II/10, Vs. 782f.). Diese Vorstellung wird scheinbar dadurch bestätigt, daß der Kurfürst seinerseits den Prinzen mit »mein Sohn« (V/7, Vs. 1784) anspricht, freilich erst in dem Augenblick, in dem ihm die bevorstehende Exekution des Prinzen das Ende des familiären Rivalen in Aussicht stellt. Schließlich kommt auch noch die Möglichkeit einer illegitimen Sohnschaft in Betracht: Wenn der Kurfürst in Vs. 1566–69 spricht: »Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls, / Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich, / Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten, / Die ein

Pferdewechsel – Farbenwechsel

Loyalität des Prinzen seinem Fürsten und Kriegsherrn gegenüber. Sie scheint sich nach dem höfischen Erzählschema des Doppelwegs zu bewähren: vom Sieg in der Schlacht, bei dem sich der ritterliche Protagonist als opferbereiter Held erweist, über die krisenhafte Unterordnung unter das Treuegebot, das ihn das Todesurteil des Fürsten akzeptieren und eine Meuterei zu eigenen Gunsten von diesem abwenden läßt, bis hin zur Rehabilitierung und Wiederaufnahme des Prinzen in die Runde der Ritter, sprich: in das Corps der fürstlichen Offiziere. Diese doppelte Bewährung durch Triumph und Erniedrigung, ja selbst durch den Tod hindurch wird drittens am Ende mit *wîp, hêrschaft unde lant* oder wenigstens durch deren Attribute belohnt. Denn der Prinz erhält schließlich alles, was ihm von Anfang an vorschwebte:

Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der Prinzessin, nimmt sie bei der Hand und führt sie die Rampe hinab. Herren und Damen folgen. Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den Prinzen, welcher erstaunt aufsteht; setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. (V/11, vor Vs. 1852)

Schon allein aufgrund dieses Verlaufs der Handlung und ihres Einmündens in ein Festtableau ließe sich behaupten, Kleist inszeniere mit seinem Schauspiel von 1810 eine Art höfisch-ritterlichen Märchenroman, dessen titelgebendem Heros er im Personenverzeichnis und in der Figurenrede obendrein noch den Zweitnamen »Arthur« zuschreibt. Daß bei der a-historischen Namensweiterung der mittelalterliche Artus Pate gestanden haben könnte, ist übrigens keine bloße Assoziation. Kleist kannte offenbar die Geschichten der Tafelrunde, wie aus einer Erwähnung des Königs Arthur im »Michael Kohlhaas« hervorgeht:

[...] der Verwalter lag ihm an, ein Paar Rappen zu kaufen, die er, wegen Pferdemangels, in der Wirtschaft gebrauchen zu können glaubte; doch als der Roßkamm sich erklärt hatte, fanden die Ritter ihn zu teuer, und der Junker sagte, daß er nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn er die Pferde so anschlage. (DKV III, 17)

Viertens – und darauf kommt es mir vor allem an – greift Kleist an bedeutsamer Stelle auf ein heraldisch geprägtes Erzählmodul zurück: den Farbenwechsel als Pferdewechsel. Im höfischen Roman seit Chrétien de Troyes begegnet dieses Modul in Zusammenhängen, in denen es darum geht, für den ritterlichen Protagonisten ein Incognito herzustellen und *im gleichen Zug* die Identität des Unbekannten durch Analogieschluß lesbar zu machen. Die typische Gestalt jenes topischen Identitätsarguments, die aus der altfranzösischen Artus-Tradition stammt und noch im Märchen vom »Eisenhans« bei den Brüdern Grimm wiederkehrt, ist die des Drei-

Geschlecht von Siegen mir erzeugt.«, dann klingt darin *per antonomasiam* Name und Status dessen an, der den illegitimen Sieg gebracht hat: Prinz Friedrich von Homburg als »Bankert« seines Vaters Friedrich von Brandenburg. Zur genealogischen Problematik bei Kleist vgl. Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i. Br. 1999, S. 85–102.

Tage-Turniers.¹⁰ Seine vielleicht ausgefeiltste Bearbeitung findet sich im mittelhochdeutschen ›Lanzelet‹ des Ulrich von Zatzikhoven¹¹ (Anfang des 13. Jahrhunderts): Beim Turnier von Djoflê mischt sich an drei aufeinanderfolgenden Tagen je ein fremder Ritter in die Kämpfe und schließt sie jeweils als der Tagesbeste ab. Daß jeder der drei Ritter unerkannt bleiben möchte, zeigt sich daran, daß sie in einfarbiger Rüstung einreiten: in Grün, in Weiß und in Rot. Ein solches Auftreten kommt beim ritterlichen Turnier dem Verweigern heraldischer Erkennbarkeit gleich; denn der Code des Wappens beruht auf dem unerläßlichen Farbwechsel zwischen Metallen (Gold = Gelb, Silber = Weiß) und Tinkturen (Schwarz, Grün, Rot, Blau, Purpur). Er setzt alternierend alle Schildflächen und Bildembleme auf Rüstung und Pferdedecke eines Ritters gegeneinander ab und rhythmisiert sie charakteristisch im Rapport ihrer gedrängten, rasch memorierbaren und aktualisierbaren Farbengeometrie.¹² Insofern macht *Ein*farbigkeit den Ritter und sein gleichfarbig ausgestattetes Pferd heraldisch unkenntlich.

Zugleich gibt sie den Betrachtern zu denken und löst einen Verdichtungsprozeß vor deren ›innerem Auge‹ aus: Gerade das zur Schau gestellte Manöver des Verbergens erregt nämlich die Aufmerksamkeit aller. Während die Zuschauer am Folgetag die Rückkehr des gleichen monochromen Siegers vom Vortag erwarten, wird diese Erwartung einerseits enttäuscht und andererseits überboten, indem täglich ein Sieger in einer anderen Einzelfarbe hervorsticht. Die wiederholte Überraschung veranlaßt die Turnierbesucher schließlich, das Merkmal ›einfarbig‹ aus der Zeitfolge herauszuheben, es mit dem zweiten Merkmal ›Bester sein‹ zu verknüpfen und sich

¹⁰ Zum Grimmschen Märchen siehe Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der 3. Auflage (1837), hg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a. M. 1985, S. 757–765 (KHM 136); zur Motivgeschichte des Drei-Tage-Turniers vgl. Jessie L. Weston, *The Three Days' Tournament. A Study in Romance and Folk-Lore*, London 1902; Jeanine Delcourt-Angélique, *Le motif de tournoi de trois jours avec changement de couleur, destiné à préserver l'incognito*. In: *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, hg. von Kenneth Varty, Glasgow 1981, S. 160–186.

¹¹ Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet. Eine Erzählung*, hg. von K. A. Hahn, mit einem Nachwort und einer Bibliographie von Frederick Norman, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1845, Berlin 1965; Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch von Wolfgang Spiewok*, Greifswald 1997 (Wodan; 71). Zu einer Neuinterpretation auf der Grundlage heraldischen Denkens siehe demnächst Hans Jürgen Scheuer, *Farbige Verhältnisse. Literarisch-anthropologische Untersuchungen zum Zusammenspiel von Farbpoetik und Adelskultur* (Habilitationsschrift Göttingen 2000).

¹² Der Ausdruck »Farbengeometrie« soll darauf aufmerksam machen, daß heraldische Farben nicht primär visuelle Qualitäten und Gegenstände der Optik sind, sondern mentale Größen der Imagination und des Gedächtnisses. Sie markieren konzeptuelle Örter, indem sie z. B. eine Position oder Fläche rot oder golden markieren, unabhängig davon, ob die dort angesiedelte Sache oder Struktur eine entsprechende natürliche Farbe oder Stofflichkeit hat. Insofern könnte man sagen, daß heraldische Farben die formalen oder pikturalen Elemente, auf die sie im Wappenschild stoßen, nach ihrer auf dem Wechsel von Tinkturen und Metallen beruhenden Kombinatorik überziehen und formatieren. Zu den einfachen Regeln der Heraldik siehe Michel Pastoureau, *Traité d' Héraldique*, 2ième édition revue et augmentée, Paris 1993.

so das Bild *eines einzigen* Ritters zurechtzulegen. Sie identifizieren dabei nicht ein Individuum anhand unverwechselbarer und unveränderlicher Kennzeichen, sondern eine Farbenfolge als heraldische – das heißt: Sie interpretieren eine in Raum und Zeit auseinandergedehnte Sukzession als kohärente und simultane Struktur eines in sich gegliederten Wappens. Die Leistung der Zuschauer ist folglich keine der Verifikation von Fakten und auch keine bloße Einbildung, sondern ein Akt der Konzeption, die faktengestützte Evidenz (Farbenfolge) und Vorstellungsvermögen (die signifikante Einheit in der schroffen Farbkontrastierung) miteinander verschränkt.

Diese neue *dividuell* differenzierte Einheit erlaubt es nun, gegen die Chronologie der Turniergeschichte eine Erzählung zu konstituieren, die eine imaginäre Person wahrnehmen läßt, ohne daß deren Identität etwa durch ein Lüften des Incognitos verifizierbar wäre oder sich sonst außerhalb der Farbrelationen schon als feste Größe herausgestellt hätte. Denn nicht einmal der geheimnisvolle Ritter ist über seine personale Identität im Bilde: Ihm, der sich bisher nur als weißer ›Ritter ohne Eigenschaften‹ durch den Roman bewegt hat, sind Name und Herkunft zum Zeitpunkt des Turniers selbst noch ein Geheimnis. Diesem ›prothetischen Identitätsstatus‹ entsprechend zeigt Ulrichs Roman im weiteren Verlauf, daß die Farbsequenz sich auch wieder auflösen läßt und ihre Elemente auf ganz andere Objekte oder Träger umverteilt werden können. Dennoch kann jetzt mit dem Heraldisch-Imaginären operiert werden: ein Bett, dessen Ausstattung die drei Farben Grün – Weiß – Rot wiederholt, ein *minne*-Zelt mit entsprechenden farbig alternierenden Wänden, ja sogar ein Zweikampf zwischen weißem und rot-grünem Ritter – all diese Erscheinungen bilden im Text heraldische Formatierungen eines Ich, dessen farbiges Phantasma sich zwischen assoziativer Einheit und dissoziativer Parzellierung hin- und herbewegt.

Auch im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ – so lautet meine These – ist ein derartiges, der mittelalterlichen Adelskultur entlehntes heraldisches Kalkül der Identität am Werk. Auch hier werden in den epischen Passagen des Stückes Farbenwechsel (innerhalb der Trias Weiß – Schwarz – Rot) als Pferdewechsel (zwischen Schimmel – Rappe – Fuchs) dargestellt. Auch hier kommt es schließlich in der Folge der abrupten Farbenbrüche zur analogischen Einheit und gleichzeitig zur Aufspaltung der Protagonistenposition. Denn von ihr ist so eindeutig nicht, wer sie eigentlich besetzen soll. Sie scheint lediglich dadurch ausgezeichnet, daß es sich bei dem Protagonisten um eine Figur hoch zu Roß handeln soll, die im Geschehenszusammenhang der Schlacht von Fehrbellin stürzt.

II. Friedrich fällt: Epischer Kern und Fall der Darstellung

Will man den epischen Kern freilegen, um den sich die Szenen des Kleistschen Schauspiels gruppieren, so stößt man auf *ein* Ereignis und seine Minimalproposition: Friedrich fällt. In Bühnenaktion übersetzt erscheint diese Aussage in zwei Regieanweisungen des ersten und letzten Aktes und bildet so eine doppelte Zäsur, die das Märchenspiel der Kranz-, Braut- und Herrschaftsübergabe von der Binnenhandlung um Loyalitätsbruch, -krise und -probe des Prinzen trennt. In V/11 fällt sein Fall mit dem Moment seiner symbolischen Erhöhung zusammen:

Der Prinz fällt in Ohnmacht. (vor Vs. 1852)

Dem Fall in die Ohnmacht entspricht in spiegelsymmetrischer Verkehrung jenes Umfallen, durch das der Prinz in I/4 aus seinem somnambulen Zustand buchstäblich in die Handlung des Stückes hineinfällt, nachdem ihn der Graf von Hohenzollern mit seinem Königsnamen angerufen hat:

HOHENZOLLERN *indem er sich in einiger Entfernung hinter den Prinzen stellt, der noch immer unverwandt die Rampe hinaufsieht:* Arthur!

Der Prinz fällt um.

Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser! (Vs. 87f.)

Zwei weitere Stürze Friedrichs ereignen sich abseits der sichtbaren theatralischen Performanz in einer Serie von Botenberichten des II. Aktes. Sie erlauben als epische Formen eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Faktizität des Falls auf die Frage seiner Darstellbarkeit. Das bloße *factum* gerät nämlich bereits dadurch ins Zwielficht, daß die Berichte vom Sturz zweier »Friedrich« handeln: Das eine Mal soll der Prinz Friedrich Arthur von Homburg mit seinem Pferd gefallen sein, das andere Mal der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Dabei soll der eine *vor* der Schlacht mehr oder weniger schwer verletzt, der andere aber *inmitten* der Schlacht von einer Kugel tödlich getroffen und mitsamt seinem Schimmel zerschmettert worden sein.

Doch diese Korrektur und Erweiterung des feststellbaren Tatbestands bedarf ihrerseits gleich einer mehrfachen Korrektur. Bei dem Prinzen Friedrich gehen die mitgeteilten Ansichten darüber auseinander, inwieweit von einem Fall überhaupt die Rede sein kann. Der Graf von Hohenzollern weiß in II/1 davon zu berichten, daß der in Frage stehende Sturz »den Odem keiner Sorge wert« (Vs. 383) sei:

HOHENZOLLERN *wendet sich:* Nichts von Bedeutung!

Sein Rappe scheute an der Mühle sich,

Jedoch, leichthin zur Seite niedergleitend,

Tat er auch nicht den mindesten Schaden sich. (Vs. 379–382)

In II/9 dagegen meldet Graf Truchß dem Kurfürsten unter Berufung auf Augenzeugen, bereits »vor Beginn der Schlacht« habe der Prinz »mit dem Pferd sich überschlagen, / Man hat verwundet schwer, an Haupt und Schenkeln, / In einer Kirche

Pferdewechsel – Farbenwechsel

ihn verbinden sehn« (Vs. 725–728). Das Dementi dieser Version folgt auf dem Fuße. Es wird vom Prinzen in Person geliefert, der zwar mit einer schwarzen Binde um die linke Hand bandagiert, aber sonst unversehrt den Schauplatz betritt:

DER KURFÜRST *betroffen*:
Du bist verwundet, hör' ich, und gefährlich? [...]
DER PRINZ VON HOMBURG *beiter*: Vergib! [...]
Mein Goldfuchs fiel vor Anbeginn der Schlacht;
Die Hand hier, die ein Feldarzt mir verband,
Verdient nicht, daß Du sie verwundet taufst. (Vs. 742–746)

Damit ist zwar die Tatsache des Falls und seine zeitliche Einordnung in die Chronologie der Schlacht gesichert. Doch hat die Nachricht im Prozeß ihrer wiederholten Darstellung, Verzeichnung und Korrektur ihren Stellenwert vollkommen verändert. Der Fall, so stellt sich heraus, ist als beschriebenes Faktum tatsächlich ein »Nichts von Bedeutung«. Doch eben diese Aussage wird vor dem Kurfürsten, ohne daß der arglose Prinz dies ahnte, zum Beweis dafür, daß es Friedrich von Homburg sein muß, der für den zwar schlachtentscheidenden, aber befehlswidrig durchgeführten Angriff der Reiterei die Verantwortung trägt und der sich damit der Insubordination schuldig gemacht hat. Für diesen Fall hat der Fürst sein Urteil bereits gefällt:

DER KURFÜRST [...]
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
Ich wiederhol's, hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegerrecht hiemit lad' ich ihn. (Vs. 735–737)

Der Sieger der Schlacht wird folgerichtig nach der eigenen entwarnenden Aussage über seinen Sturz nicht etwa in Ehren empfangen, sondern entwaffnet, gefangengesetzt und mit der Aussicht auf seine Exekution konfrontiert. Friedrichs Fall, als Tatsache nicht der Rede wert, als verzögert eintreffende Korrektur einer Falschmeldung aber mit fatalen Folgen für ihn, steht, so zeigt sich nun, erst noch bevor.

Nicht weniger problematisch stellt sich der andere »Fall Friedrichs« dar. In II/5 wird er vom Rittmeister von Mörner der Kurfürstin sowie ihrer Nichte und Pflegetochter Natalie – unmittelbar nach der Botschaft vom siegreichen Ausgang der Schlacht – gemeldet: »Der Kurfürst ist nicht mehr!« (Vs. 518). Der »ungeheur[e] Schlag« (Vs. 519) für die beiden Frauen wird im folgenden in eine Vorgangsbeschreibung gekleidet, die den Fall in die entscheidende Phase des Schlachtgeschehens einfügt. Der überraschende, so nicht vorgesehene Vorstoß des Prinzen sei gerade durch einen »mörderische[n] Eisenregen« (Vs. 531) der Schweden zum Stillstand gebracht und die verstreute Reiterei zum Sammeln »zwischen Busch und Hügeln« (Vs. 534) gezwungen worden, als, »bei den Fahnen / Des Truchßschen Corps, dem Feind entgegenreite[nd]« (Vs. 538f.), der Fürst, »dem Staub« entrückt« (Vs. 537), als Retter erschienen sei:

MÖRNER [...]
Auf einem Schimmel herrlich saß er da,
Im Sonnenstrahl, die Bahn des Siegs erleuchtend.
Wir Alle sammeln uns, bei diesem Anblick,
Auf eines Hügels Abhang, schwer besorgt,
In Mitten ihn des Feuers zu erblicken:
Als plötzlich jetzt der Kurfürst, Roß und Reiter,
In Staub vor unsern Augen niedersinkt;
Zwei Fahnenträger fielen über ihn,
Und deckten ihn mit ihren Fahnen zu. (Vs. 540–548)

Mörners Botenbericht ist um alles andere als darum bemüht, eine sachliche Meldung abzustatten. Indem er das Ereignis in ein sakral verklärendes Licht taucht, folgt er dem Wunsch der Kurfürstin: »Die Welt noch einmal purpurn ihm erleuchtet, / So laß Dein Wort sein; Nacht, wenn Du gesprochen, / Mög' über meinem Haupt zusammenschlagen« (Vs. 522–524). Entsprechend zielt die Darstellung gar nicht auf das Faktum des Todes, sondern gestaltet ein pathetisches Historienbild, auf dem der Große Kurfürst als Lichtgestalt weniger zu sehen ist, als daß er den Blicken entzogen und im Stil einer Apotheose schließlich restlos »entstofflicht« wird. Als eine solche rein ideologisierte Einbildung, die von jeder Empirie abgeschnitten ist, entfaltet die Nachricht ihre Wirkung und verfehlt sie gerade bei dem aus der Schlacht kommenden Prinzen von Homburg nicht. Natalies naheliegende Frage, nachdem sie sich den Tränenschleier von den Augen gewischt hat »Hat man denn schon die Leiche aufgefunden?« (Vs. 570), kann er nicht beantworten und sieht sich doch schon am Ziel seiner Wunschträume: als Triumphator über den Feind, legitimen neuen Herrscher und mit der Braut Natalie an seiner Seite.

Wieder schiebt die Dramaturgie der aufeinanderfolgenden Botenberichte aber sogleich eine Korrektur nach, die der Darstellung des Falls empirisch Abbruch tut:

WACHTMEISTER [...]
– Der Kurfürst lebt! (Vs. 614)

Die ungläubige Nachfrage des Prinzen:

Sah ich, von fern, an meiner Reiter Spitze,
Ihn nicht zerschmettert von Kanonenkugeln,
In Staub, samt seinem Schimmel, niederstürzen? (Vs. 632–634)

bescheidet im Anschluß Graf Sparren mit der Erklärung:

Der Schimmel, allerdings, stürzt', samt dem Reiter,
Doch wer ihn ritt, mein Prinz, war nicht der Herr. (Vs. 635f.)

Die Ursache für diese unerwartete Entkopplung von Roß und Reiter gibt Sparren in Form einer Erzählung der »rührendste[n] Begebenheit, / Die je ein Ohr vernommen« (Vs. 639f.). Die Kugel hat nämlich nicht den Kurfürsten getroffen, sondern dessen Stallmeister Froben, nachdem dieser unter einem Vorwand mit ihm das

Pferdewechsel – Farbenwechsel

Pferd getauscht hatte, um seinen Herrn von dem allzu auffälligen Schimmel weg- und so aus der Schußlinie herauszubringen:

GRAF SPARREN [...]
Dem Fuchs drauf sitzt er auf, den Froben reitet,
Und kehrt zurück, wohin sein Amt ihn ruft.
Doch Froben hat den Schimmel kaum bestiegen,
So reißt, entsendet aus der Feldredoute,
Ihn schon ein Mordblei, Roß und Reiter, nieder:
In Staub sinkt er, ein Opfer seiner Treue,
Und keinen Laut vernahm man mehr von ihm. (Vs. 671–677)

Ebenso betroffen, wie sich der Kurfürst über die Korrektur des Prinzen hinsichtlich seines unerwartet guten Gesundheitszustandes zeigt, steht nun auch der desillusionierte Friedrich von Homburg da angesichts der gewissen Kunde vom Überleben seines Fürsten.

DER PRINZ VON HOMBURG [...]
Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust! (Vs. 638)

Wieder ist es nicht das dargestellte Faktum, sondern die versetzt und korrigiert ein- treffende Nachricht, das Wort, das wirklich – wie eine Kugel in die Brust – trifft: Der Fall Friedrichs hat nicht stattgefunden.

Was also ist am Ende des II. Aktes aus dem *nucleus* der Darstellung vom ›Fall Friedrichs‹ geworden? – Jedenfalls kein Stück epischer Repräsentation eines sol- chen Ereignisses, sondern dreierlei genau damit nicht Übereinstimmendes:

1. ein wirklicher Fall mit Pferd, der aber nicht der Rede und somit auch nicht der Repräsentation wert ist (derjenige Friedrichs vor Beginn der Schlacht);
2. ein Fall, der erst noch zu geschehen hat und auf den hin die fallende Kugel noch gar nicht abgefeuert ist (derjenige Friedrichs, des zum Tode durch Erschießen verurteilten Prinzen);
3. ein fehlrepräsentierter Fall, den es so nie wirklich gegeben hat (derjenige Fried- richs, des Kurfürsten).

Dennoch kommt es im Verlauf des II. Aktes gleich mehrfach zur Darstellung dieses offensichtlich nicht-repräsentablen, die mimetische Abbildung verfehlenden Falles; immer wieder wird er den Zuhörenden vor Augen gestellt und ebensooft durch Korrekturen wieder abgeräumt. Die epische Formel des Dramas, »Friedrich fällt«, gewinnt durch diese ständigen Umwertungen, die jeweils den Glanz des heroischen Protagonisten zu Pferde trüben, ihre einzige positive Erscheinung – als Fall der Darstellung.

III. *Froben stirbt: Substitutions- und Farbenlogik*

Anders als das mittelalterliche Erzählschema vom Farbenwechsel des Drei-Tage-Turniers ist Kleists Einsatz des Pferdewechsels in der Schlacht von vornherein nicht mit der Identifizierung des siegreichen Einzelkämpfers verbunden, sondern mit der Darstellung seines Sturzes. Dabei erweisen sich Friedrich von Homburg und Friedrich von Brandenburg als spiegelbildlich aufeinander bezogene Figuren. Nicht zuletzt darin kommen sie überein, daß es sich bei ihnen um *unmögliche Ritter* handelt, da *beide* gegen das ›Gesetz des Krieges‹ verstößen. Der eine ignoriert »die märkischen Kriegsartikel« (II/10, Vs. 781), indem er wie je ein Gawein, Iwein, Segremors oder Keie als Vorkämpfer losprescht, ohne sich als Teil einer modernen Heeresordnung zu begreifen; der andere mißachtet die Regeln des Kriegshandwerks und zeigt sich lieber während der Schlacht schon in der Pose des sakrosankten Triumphators auf strahlendweißem Schimmel, als die fatale Unangemessenheit des antiquierten Herrscherbildes zu bedenken angesichts einer Kriegsführung mit Gewehren und Geschützen, die aus dem Mittelpunkt höfisch-ritterlicher Repräsentation schlicht eine Zielscheibe macht. Beide müssen daher fallen, jeder durch eine Kugel, die auf ihn wartet – der Kurfürst durch ein Geschoß »[i]n Mitten [...] des Feuers«, der Prinz durch die standrechtliche Erschießung.

Daß sich diese gesetzesgemäße Notwendigkeit jedoch in keinem denkwürdigen Fall Friedrichs manifestiert, liegt an einem vierten, dem einzig wirklich geschehenen *und* in höchstem Maße berichtenswerten Fall des Dramas, der zudem die Inversionen der Pferde- und Farbenwechsel eröffnet. Indem der Kurfürst von seinem Schimmel auf den Fuchs seines Stallmeisters, also von Weiß nach Rot hinüberwechselt, fügt es sich, daß im Moment des Eintreffens der für ihn bestimmten Kugel nicht Friedrich von Brandenburg, sondern – *zufällig* – Froben in den Tod gerissen wird.¹³

Dieser Tod, präsentiert als rührende Anekdote vom ›Opfer‹ aus Treue zum Herrscher, setzt eine Logik der Substitutionen in Gang, für die der Austausch von Schimmel und Fuchs musterbildend wirkt. Zunächst bedeutet jene erste Substitution, daß die direkte Gewalteinwirkung vom Opfer, das dem Gesetz des Krieges anheimfallen soll, dem Kurfürsten, auf einen Stellvertreter weit niedrigeren Ranges, seinen Stallmeister, abgelenkt wird. Damit er dennoch als ein gleichwertiger Ersatz angenommen werden kann, wird sein Tod glorifiziert und mit einem Helden- und

¹³ Zum Verhältnis von »Fallgesetz« und Kontingenz (»Zufall«) in der Poetik Kleists siehe Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung. Kleists ›Erdbeben in Chili‹*. In: Ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M. 1998, S. 235–279 (zuerst in: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹*, hg. von David E. Wellbery, München 1985, S. 149–173) sowie Jan Mieszkowski, *Breaking the Laws of Language: Freedom and History in Kleist's ›Prinz Friedrich von Homburg‹*. In: *Studies in Romanticism* 39 (2000), Nr. 1, S. 111–137.

Pferdewechsel – Farbenwechsel

Staatsbegräbnis geehrt, wie sich wenig später am Szenenwechsel vom Ort des Schlachtgeschehens nach Berlin hin zeigt:

[...] *man sieht die Leiche Frobens vorübertragen und auf einen prächtigen Katafalk niedersetzen.* (II/9, vor Vs. 715)

Zugleich mit dieser zeremoniellen Staturerhöhung des Opfers wird das Moment der Kontingenz aus der Darstellung des Falls gedrängt. Dieser Tod soll ein notwendiger und sinnvoller gewesen sein, insofern er mit dem entscheidenden Ausschlag des Schlachtenglücks zur Seite der Brandenburger in sichtbarer Verbindung steht. Damit aber verschiebt sich die gesetzmäßige Kausalität vom fatalen Verstoß des Kurfürsten gegen die strategische Vernunft auf den anrührenden Anachronismus eines Exempels mittelalterlicher Vasallentreue unter den Bedingungen des modernen Krieges.

Parallel dazu kommt es zu einer subversiven Verdopplung des Pferdewechsels. Neben dem ersten vom Schimmel auf den Fuchs gibt es nämlich noch einen zweiten, der nicht als Geschehen thematisiert wird, sondern als beiläufiger Effekt zweier sich widersprechender Berichte über den Sturz des Prinzen Friedrich erscheint:

HOHENZOLLERN *wendet sich*: Nichts von Bedeutung!
Sein *Rappe* scheute an der Mühle sich [...] (Vs. 379f.; meine Hervorhebung)
DER PRINZ VON HOMBURG *heiter*: Vergib! [...]
Mein *Goldfuchs* fiel vor Anbeginn der Schlacht. (Vs. 743f.; meine Hervorhebung)

Während der erste Wechsel Referentialität und narrative Folgerichtigkeit für sich beanspruchen darf, kann von einem ›zweiten Wechsel‹ nur dann die Rede sein, wenn man die sprachliche Umbesetzung in den beiden Versionen derselben Begebenheit nicht einfach als Irrtum einem weiteren Korrekturgang anheimstellt. Denn handlungslogisch betrachtet scheint er sich allein einem zufälligen Wechsel der Vorstellungen von Friedrichs Pferd zu verdanken: einem Versehen – fragt sich nur, wessen: der Berichterstatter, des Autors oder der Überlieferung? Da es nun aber keinerlei Anhaltspunkte aus der Darstellung selbst dafür gibt, in welche Richtung zu ›verbessern‹ wäre, bleibt die Beobachtung einer Verschiebung der Imagination oder eines Entgleitens des erinnerten Bildes: Das sprachliche Faktum der veränderten Pferdefarbe muß als Inkohärenz des Textes stehenbleiben.¹⁴

Dadurch aber tritt die phantasmische ›Verwechslung‹ von Rappe und Goldfuchs im Kontext des tatsächlichen Prinzen-Sturzes in ein Verhältnis analoger Substituierbarkeit zum tatsächlichen Wechsel von Schimmel zu Fuchs im Kontext des seinerseits verwechselten, phantasmischen Kurfürsten-Sturzes. Die Verhältnisse von Realität und Virtualität durchkreuzen einander auf diese Weise: Der faktische Pfer-

¹⁴ Die neueren Kommentatoren zeigen sich entsprechend zurückhaltend: Sie verzeichnen den Widerspruch zwischen beiden Stellen und ordnen die Abweichung dem Kontext eines impliziten Sündenfallszenarios (vgl. DKV II, 1272f.) oder – zusätzlich – einem »Rückfall« in die Traumwelt« zu. Vgl. Bernd Hamacher, *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg*, Stuttgart 1999 (RUB; 8147), S. 37.

dewechsel mit referenzlosem Sturz (Kurfürst Friedrich) spiegelt sich im faktischen Sturz mit referenzlosem Pferdewechsel (Prinz Friedrich) *et vice versa*, so daß die Faktizität im Akt ihrer analogen Repräsentation gelöscht wird, das bloß Imaginäre aber im Gegenzug als reales Ereignis erscheint.

An dieser Stelle, an der der historische und der phantasmische Status der Erscheinungen durch den Akt der Repräsentation selbst ins Wanken geraten, treten nun als drittes Register der Darstellung die Farben auf den Plan. Ihr Wechselspiel drängt sich einerseits als empirische Gegensätzlichkeit der Evidenz zu sehr auf, als daß es ganz dem Bereich der Einbildungen und Halluzinationen zuzuordnen wäre, denn ein rotes Pferd ist mit einem schwarzen Pferd selbst dann nicht zu verwechseln, wenn man es sich bloß vorstellt. Andererseits gehört der Farbenwechsel, versteht man ihn als heraldischen, nicht einfach den Ordnungen physikalischer, physiologischer oder historischer Positivität an. Gerade dadurch zeichnet sich ja die heraldische gegenüber anderen Farbenordnungen aus, daß sie sich – wie wir am Beispiel des Drei-Tage-Turniers sahen – weder auf ihre visuelle Manifestation noch auf einen tradierten *sensus historicus* oder *allegoricus* reduzieren läßt. Denn das Wappen ist eine gedrängte Struktur und existiert unabhängig von seiner pikturalen raumzeitlichen Realisation: mental, als Konzept, dessen knappste Formel der Wappensatz (Blason) ist. Es erfüllt seine identitätsstiftende Rolle nicht ›immer schon‹ und mit fixer Bedeutung (wie etwa ein totemistisches Clanzeichen), sondern immer von neuem im Prozeß des Blasonierens, das heißt im kombinatorischen, gedanklich intensiven Nachvollzug seiner geometrischen Distinktionen und Formatierungen durch den Wechsel von Metall und Tinktur – hier: von Weiß (Schimmel) nach Rot (Fuchs) beziehungsweise von Schwarz (Rappe) nach Gold (Goldfuchs).

Vor dem Hintergrund dieser speziell heraldischen Formation von Identität können nun die Farbstellen und die Verhältnisse, die sie zueinander einnehmen, mit den Namen der potentiellen Protagonisten zu Pferde besetzt werden. Wenn sich einerseits Rotfuchs (Friedrich Wilhelm) zu Goldfuchs (Friedrich Arthur) verhält wie Weiß zu Schwarz, dann läßt sich daraus *per analogiam* auf die antagonistische Beziehung von Kurfürst und Prinz schließen. Umgekehrt ließe sich aber auch von einer Konvergenz der Antagonisten sprechen, da beide mit *einer* Pferdefarbe, dem Rot des Fuchses, in Verbindung gebracht werden.¹⁵ Auf dieses Rot würde oben-

¹⁵ Auf diese Analogiekonstruktion hat erstmals John Martin Ellis in seiner Monographie ›Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings‹ (Chapel Hill 1979) aufmerksam gemacht: »Contrast and parallelism are present in the colors of the horses, for both men apparently change the color of their horses: They begin as opposites (black and white) but finish the battle on horses that are merely different shades of brown, ›Fuchs‹ and ›Goldfuchs‹ respectively. A general pattern of the relations of the two is shown as contrast ends in identification, and their initial opposition turns out to be illusory; at first they seem quite different in character, but as the play progresses their underlying similarity becomes increasingly apparent« (S. 106 f.). Die Differenz dieser Beobachtung zur hier vorgetragenen besteht in der Deutung der Analogie als Entwicklungsmodell, das nach dem Muster des Bildungsromans keine Umkehrbarkeit zuläßt und so die logische Konstruktion naturalisiert. Entsprechend werden in den Be-

drein das Prinzip der Wertsteigerung angewandt (Fuchs zu Goldfuchs), so als sollte Frobens Opferstellvertretung auf einen zweiten, noch einmal kostbareren, weil durch Goldglanz ausgezeichneten Opferkandidaten übertragen werden – auf den Prinzen Friedrich. Er ließe sich entsprechend betrachten als das bisher nur aufgeschobene, aber eigentlich gemeinte, weil vollends ebenbürtige Opfer Friedrichs, des Kurfürsten, der zuvor auf seinem Schimmel ebenfalls im heraldischen (Silber-) Glanz erstrahlte.

In dieser Perspektive verwundert es nicht, wenn Kleist durch bühnenbildnerische Korrespondenzen in der letzten Szene der (Schein-) Exekution des Prinzen Frobens Staatsbegräbnis wiederholt: Frobens Sarg wird auf einem »prächtigen Katafalk« unter »Trauermusik« vor der Kulisse des Berliner »Lustgarten[s] vor dem alten Schloß« und der besonders illuminierten »Schloßkirche mit einer Treppe« (vor II/9) präsentiert. In genauer Entsprechung wird das Opfer Friedrich ausgestellt vor einem »Schloß, mit der Rampe, die in den Garten hinabführt; wie im ersten Akt« (vor V/10); im Moment, in dem die Schüsse fallen, ertönt ein »Marsch« und das »Schloß erleuchtet sich« (vor Vs. 1854). Darüber hinaus ließe sich ins Kalkül der Lektüre ziehen, daß der um Rettung ängstlich bemühte Prinz in III/5 vor der Kurfürstin behauptet:

Ach! Auf dem Wege der mich zu Dir führte,
Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln, öffnen,
Das morgen mein Gebein empfangen soll. (Vs. 981–983)

Durch diesen Blick ins frisch ausgehobene Grab wird die Entführung der beiden »Friedrich« mit Froben, die bis dahin für den Kurfürsten durch den ersten Pferdewechsel (Schimmel – Rotfuchs) zur *narrativen* Darstellung gebracht, für den Prinzen von Homburg aber durch die konstruierte Farbaffinität (Fuchs – Goldfuchs)

zeichnungen »Fuchs« und »Goldfuchs« keine heraldisch formatierenden Farben gesehen, sondern Abtönungen des natürlichen Fells (»merely different shades of brown«). – Weiter führen die Überlegungen Nancy Nobiles (*The School of Days. Heinrich von Kleist and the Traumas of Education*, Detroit 1999), die den Farbenwechsel der Pferde auf einer Ebene mit den Buchstabenwechseln der Kleistschen Logogryphen diskutiert. Sie reinterpretiert die Ellis'sche Formel von »contrast and parallelism« formal strikter als Chiasmus, in dessen Bahnen »both trauma and transformation occur«; im Sinne einer »Durchkreuzung« des Prinzen von Homburg (S. 209). Die lacanianisch inspirierte Lektüre wendet sich dann aber von der Signifikanz des Farbenwechsels ab und dem historischen Symbolismus der vier miteinander verschränkten Pferde zu, die sie als auseinanderstrebendes Gespann betrachtet und insofern als Nachbild zum »quintessential symbol of Berlin and Prussian power: the »Brandenburger Tor« surmounted by the quadriga of victory« (S. 211). Während Psychoanalyse die Objekte ihres Interesses nach deren Funktion innerhalb gelingender (*transformation*) oder nicht gelungener Symbolisierungsprozesse (*trauma*) wählt und bewertet, hält die hier vorgeschlagene Lektüre des Farbenwechsels die Spannung zwischen Zeichen und Symbol konzeptionell offen: heraldische Farben sind weder *free floating signifiers* (reine Formen) noch Produkte der symbolischen Manifestation eines sonst unzugänglichen Psychismus. Sie dienen als Farbmarken der Objekterkennung in der Bewegung – bei Kleist: der Lektürebewegung vom ersten Wort des Schauspiels bis zum letzten und wieder zurück in umgekehrter Leserichtung.

analogisch vorbereitet worden ist, noch einmal auf's äußerste pointiert: Wie im altfranzösischen ›Lancelot‹- und im mittelhochdeutschen ›Lanzelet‹-Roman erkennt nun der Protagonist im Grab des anderen *de iure* das eigene, aber *de facto* (nach der Opferlogik des Schauspiels) schon mit einem Stellvertreter – Froben – gefüllte.¹⁶

Der Gedanke ließe sich, indem man das Schauspiel in umgekehrter Richtung von hinten nach vorne liest, noch weiter treiben. Denn wie das Ende des Stückes die Kugel der Exekution zur Kugel des Glücks umdeutet, insofern der Prinz angesichts der Urteilsvollstreckung erst in Ohnmacht fällt (›Himmel! Die Freude tötet ihn!‹ ruft Natalie; Vs. 1852), um dann auf Befehl des Kurfürsten durch Schüsse ins Leben zurückgerufen zu werden, so hat *ordine inverso* im Monolog des Prinzen von I/6 die Kugel der Fortuna ihm ›die Locken schon gestreift‹ (Vs. 358) wie eine abgefeuerte Bleikugel. In retrograder Folgerichtigkeit fällt Friedrich dann in I/4 auf Anruf Hohenzollerns noch einmal *realiter* um, begleitet von dem Kommentar seines Gefährten: ›Da liegt er; eine Kugel trifft nicht besser!‹ (Vs. 88) – als gäbe es gleich zu Beginn des Stückes statt eines schlagartigen Erwachens die schließlich doch erfolgte Vollstreckung des Todesurteils vom Dramenschluß zu vermeiden. Das gesamte Schauspiel erweist sich aufgrund der doppelten Zäsur dieser beiden Umfaller¹⁷ als grotesk inszeniertes Hysteronproteron einer Hinrichtung Friedrichs, die zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt ist, ohne daß sich entscheiden ließe, wo heraus, wo hinein und in welcher (Lese-) Richtung der Prinz ›wirklich‹ fällt.

Damit scheint mir auf dem Weg einer Kombinatorik analoger Farbrelationen ein Kalkül hinreichend beschrieben, das gegen die räumliche und zeitliche Extension der Dramenhandlung auch rückläufig gelesen werden kann und das die Kausalität und Finalität der Geschichte subvertiert und konterkariert. Die Umkehrbarkeit der Leserichtung charakterisiert dabei das Prinzip der Kleistschen Poetik als ein logisches. Wie bei der *bele conjointure* des höfischen Romans nach dem Muster Chrétien de Troyes ermöglichen die in der Entgegensetzung miteinander korrespondierenden farbigen Elemente ein *in utramque partem disserere*, das nach antiker und mittelalterlicher Theoriebildung jedes topisch-dialektische Problem auszeichnet:

¹⁶ Im ›Lanzelet‹ Ulrichs von Zatzikhoven heißt es nach dem entscheidenden Zweikampf zwischen dem Protagonisten und seinem äquivalenten Gegner Iweret ausdrücklich: ›nu wart Iweret begraben / dâ unser ritter solte ligen‹ (Vs. 4657f.). Die Begegnung des Prinzen mit dem eigenen Grab mag daher zwar (auch) auf die Totengräber-Szene aus Shakespeares ›Hamlet‹ (V/1) anspielen, wo topisch-dialektisch darüber räsonniert wird, wem Ophelias Grab sonst zugegahnt (gewesen) sein könnte, und Hamlet schließlich zu Ophelias Bruder Laertes in die frisch ausgehobene Grube springt: ›Be buried quick with her, and so will I‹ (Vs. 275; zitiert nach: The Arden Shakespeare. Hamlet, ed. by Harold Jenkins, London und New York 1982). Doch wird die darstellerische Möglichkeit einer solchen antizipatorischen Begegnung im Sinne einer raumzeitlichen, topisch argumentativen Inversion offensichtlich erstmals in den mittelalterlichen Lanzelot-Bearbeitungen ausgespielt.

¹⁷ Zur Bedeutung dieses gestisch-performativen Impulses für Kleists Poetik siehe Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), Nr. 3, S. 502–518.

das simultane Durchführen einer dilemmatischen Fragestellung in die gegenläufigen Richtungen ihres Widerspruchs.¹⁸

IV. »In Staub«: Die Auflösung adliger Repräsentation

Überlebt Friedrich also doch nur im Traum, der vor dem Hintergrund seines wirklichen Todes zu betrachten wäre, welcher durch die Froben-Anekdote lediglich bebildert und durch narrative Analogiebildung notdürftig verdeckt und abgeblendet würde (wie die Leiche des gefallenen Kurfürsten durch die Fahnen)? Oder anders gefragt: Wie geht Kleist mit jenem »Ungewißheitsindex« um, den er im Zuge von Farben- und Pferdewechsel in der Tradition heraldischen Denkens und nach der topisch-dialektischen Logik eines adlig-sophistischen Spiels mit der Latenz in Szene setzen konnte?

Die Antwort liegt in einem letzten, hochsignifikanten Farbenwechsel, dem nichts Heraldisch-Imaginäres mehr entspricht. Er ist wiederum im Kontext der Froben-Anekdote angesiedelt und gibt ihr eine ganz neue Wendung:

GRAF SPARREN
Stallmeister Froben, der, beim Troß der Suite,
Zunächst ihm folgt, ruft dieses Wort mir zu:
»Verwünscht sei heut mir dieses Schimmels Glanz,
Mit schwerem Gold in London jüngst erkauf!
Wollt' ich doch funfzig Stück Dukaten geben,
Könnt' ich ihn mit dem Grau der Mäuse decken.« (II/8, Vs. 655–660)

Mit diesem einleitenden Wort wird Frobens »Anekdote aus dem preußischen Krieg« auf die Konstruktion der dramatischen Widersprüche hin geöffnet. Das geschieht, indem Kleist dem Bericht »Gold« und »Grau« hinzufügt – zwei Wert- und Farbattribute, die in seinen historiographischen Quellen nicht vorkommen.¹⁹ Die Tendenz des ursprünglichen Opferszenarios zur Aufwertung Frobens wird auf diese Weise durchkreuzt durch eine Tendenz zur Abwertung, die im Grau-in-Grau jede distinktionsbildende Funktion der Farbwerte löscht. Beruhte das historische Exempel auf der adligen Repräsentationslogik, wonach das »minderwertige« Opfer (Stallmeister) das »höherwertige« (Kurfürst) vollständig ersetzen sollte aufgrund entsprechender Wertsteigerung durch Heldentod und Staatsbegräbnis, so wird diese

¹⁸ Vgl. Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 36: »Beide Bewegungsrichtungen sind die komplementären Momente der obersten dialogisch-argumentatorischen organon-Aufgabe: Grundpositionen zu formulieren (protaseis) bzw. im fortgesetzten Für und Wider, von immer neuen Standpunkten aus, in *utramque partem* zu differenzieren und zu beurteilen.«

¹⁹ Der biographisch-tagespolitische Anspielungshintergrund des von Kleist erwähnten Pferdkaufs ist rekonstruiert worden von Horst Häker, *Heinrich von Kleist. »Prinz Friedrich von Homburg« und »Die Verlobung in St. Domingo«*. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen, Frankfurt a. M. [u. a.] 1987 (Europäische Hochschulschriften; I, 946), S. 128–131.

Substitution nun umwertbar. Denn der Wechsel vom höchstwertigen Metall zur Farbe der Mäuse kommentiert den Wechsel vom Schimmel auf den Fuchs, vom »strahlend weißen« (Vs. 642) auf das rote Pferd, in zweierlei Hinsicht:

Erstens greift dieser Wechsel das Motiv des ritterlichen Incognito aus dem Erzählmodul des Drei-Tage-Turniers auf. Durch die Umwertung vom Gold zum Mausgrau aber widerspricht der Effekt dieses Farbentauschs der traditionellen episch-heraldischen Funktion, wie sie am ›Lanzelet‹ deutlich wurde – allen Beobachtern nämlich durch den Analogieschluß von der Farbalteration auf die personale Einheit dahinter den farbigen Schein einer Identität aufgehen zu lassen. Stattdessen schildert die modifizierte Anekdote, wie der heroische Glanz erst zum Verschwinden gebracht werden muß, damit der nachmalige Schlachtensieger noch einmal als graue Maus davonkommen kann.

Zweitens impliziert der Hinweis auf den immensen, aber widersinnigen Aufwand, den der Fürst um sein Schlachtroß getrieben hat, daß es sich – wie bereits gesagt – um einen Herrscher handelt, der ganz auf fürstliche Repräsentation setzt. Gerade in dieser Hinsicht aber bietet er, vom strahlenden Mittelpunkt des Hofes zum Kugelfang degradiert, ein Schauspiel verfehlter Repräsentation. Indem darüber hinaus mit der fürstlichen Repräsentation auch deren oberster Repräsentant verfehlt und derjenige von der tödlichen Kugel getroffen wird, der den Kurfürsten lediglich dem Augenschein nach repräsentiert, verfällt das gesamte Prinzip der Repräsentation einer Entdifferenzierung und Auslöschung von Distinktion. Denn für beide Beteiligten, den Kurfürsten wie seinen Stallmeister gleichermaßen, bedeutet dieses Verfehlen ein Sinken ins Graue: für den einen ins triviale, unheroische Davongekommen-Sein, für den anderen »[i]n Staub« (Vs. 676).

Folgt man diesem Zug zur Entdifferenzierung, so bewegt man sich auf der Spur der Gewalt, die Kleists Schauspiel vom Prinzen von Homburg durchzieht. Leitfarbe dieser Spur ist eben jenes Grau, Leitmotive sind Staub und Nebel.²⁰ Wurde mit dem Pferdewechsel die Opferstellvertretung durch den Stallmeister narrativ vorbereitet, so hält der eingebildete Fall des Kurfürsten (aus seinem ›dem Staub ent-rückt‹-Sein hinab in den Staub) vor aller Augen den Substitutionsvorgang im Gedächtnis und für eine Resubstitution in umgekehrter Leserichtung offen. Dadurch aber tritt auch Friedrich Wilhelm in die Linie der durch Goldfuchs und Opfer konstruierten Analogie Friedrich Arthurs mit Froben. Die Vernichtungsphantasie, die sich aus dessen Sturz »[i]n Staub« ergibt, greift in der Imagination des Prinzen sogar auf den Kurfürsten über und läßt nun Friedrich Wilhelm als Stellvertreter Friedrich Arthurs bei der Exekution im Staub verbluten:

²⁰ Dabei ist die Gegentendenz zu scharfen Schwarz-Weiß-Kontrasten nicht zu übersehen. Diese zeigen sich, z.T. versteckt, ebenfalls über den gesamten Text verteilt: der Schimmel gegenüber dem Rappen, die schwarze Bandage des Prinzen gegenüber dem Weiß von Natalies Handschuh, die Nachviole gegenüber den Nelken und Levkojen – vom griechischen *leukós*, d. h. »weiß«; vgl. Hamacher, Erläuterungen (wie Anm. 14), S. 68.

Pferdewechsel – Farbenwechsel

DER PRINZ VON HOMBURG [...]
Das Kriegsrecht mußte auf den Tod erkennen;
So lautet das Gesetz nach dem es richtet.
Doch eh' er solch ein Urteil läßt vollstrecken,
Eh' er dies Herz hier, das getreu ihn liebt,
Auf eines Tuches Wink, der Kugel preis gibt,
Eh' sieh, eh' öffnet er die eigne Brust sich,
Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub. (Vs. 870–876)

Der Augenblick vor der Exekution, ein durch die herrschende Nacht und die Augenbinde des Delinquenten gebrochener, blinder Blick, bestätigt schließlich die vollständige Auslöschung jedes weiteren Repräsentations- und Analogiedenkens mittels farbiger Verhältnisse. Dabei imaginiert sich Friedrich in der paradoxen Position einer Sonne, die glanzvoll und blendend in der Unsterblichkeit aufgeht, während die empirische Sonne und ihr distinguierendes Licht (und damit die Voraussetzung aller Repräsentation) untergehen:

DER PRINZ VON HOMBURG
Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu! [...]
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (Vs. 1830–1832, 1837–1839)

Entsprechend ist Friedrichs Rettung nur als Untergang und Fall der Darstellung darstellbar. Sie gehört nicht mehr zur Welt der unterscheidbaren Formen und Farben, die sich repräsentationslogisch anordnen lassen; ebensowenig aber läßt sie sich in der goldenen Sphäre der Erhabenheit des Unsterblichen ansiedeln. Sie gehört vielmehr dem Bereich des Grauen an: dem Nebel, dem Staub, in den die nächste Schlacht die Feinde Brandenburgs und überhaupt »Alle« – wieder und wieder, unterschiedslos und ununterscheidbar – hineinfallen läßt:

ALLE In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! (Vs. 1858)

Die zugehörigen Kriegsrufe »Ins Feld! Ins Feld!«, »Zur Schlacht!«, »Zum Sieg! Zum Sieg!« (Vs. 1857) klingen angesichts dieser totalen Entfärbung wie Echos jenes Wunsches, den der Kurfürst Friedrich im I. Akt äußert:

DER KURFÜRST
In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
In's Nichts, in's Nichts! (Vs. 74f.)

Es ist dies das Nichts, in dem das farbenprächtige Mittelalter-Phantasma adliger Distinktions- und Repräsentationstechniken insgesamt versinkt.

V. *Frobens Spur: Der Künstler im Zentrum der Repräsentationskrise*

In Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹ erscheint die Totalität des adligen Selbstbildes und seiner seit dem Mittelalter gültigen Symbolpraktiken entkernt: als Hohlform feudaler Repräsentation. Genealogische Ordnung und Treueverpflichtung, Analogiedenken und Substitutionslogik des Opfers lassen sich entlang der heraldischen Farbverhältnisse im Text zwar noch ablesen und nach den Basisregeln der Wappenkunst rekonstruieren. Doch wird der grundlegende heraldische Schematismus, der Gegensatz Tinktur versus Metall – wie er bei Kleist *erstens* in der konträren Beziehung Schwarz (Rappe/Prinz) versus Weiß (Schimmel/Kurfürst) realisiert und *zweitens* in der Beinahe-Äquivalenz Rot (Fuchs/Kurfürst) versus Rotgold (Goldfuchs/Prinz) wiederholt, chiastisch invertiert und intensiviert erscheint – einem Wertungsgefälle eingeschrieben, das den stabilen Rahmen analogischer Darstellbarkeit zum Einsturz bringt. Der Bogen führt dabei vom Extremwert ›Gold‹ hinab zum extremen Gegenwert ›Grau‹; er spannt sich somit von der einen Auslöschung der Farbigkeit in der Sphäre des Erhabenen, das sich blendend – dem »Glanz der tausendfachen Sonne« (Vs. 1832) gleich – jeder Repräsentation nur in deren Abbruch mitteilt, zur anderen Auslöschung der Farbigkeit im Bereich der Gewalt, für die alles Distinkte »gleichviel« wiegt²¹ und die ihre Entdifferenzierung bis zur Annihilation des Darzustellenden treibt. Anders formuliert: Kleists Farbenverhältnisse werden im Widerspruch zu denen mittelalterlicher Adelskultur mit Blick nicht auf das Latente (wie im ›Lanzelet‹), sondern auf das Unrepräsentierbare hin konstruiert. Friedrich, der Kurfürst, und Friedrich, der Prinz, müssen insofern gemeinsam aus dem Feld faktischer Ereignisse (*res gestae*) und folglich auch aus dem Feld der darstellbaren Geschichte (*historia*) verschwinden. Daß keiner ihrer Stürze zum repräsentablen Ereignis wird, besiegelt letztlich ihrer beider Sturz aus den geordneten Verhältnissen der Darstellbarkeit.²² Vor dem Hintergrund dieser in Staub und Nebel versinkenden feudalen Ordnung der Repräsentation drängt sich daher noch einmal verschärft die Frage auf, wie es um die vakante Position des Protagonisten im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ steht. Was bedeutet es, wenn die imaginäre Engführung und schrittweise Verabschiedung der beiden adligen Präkandidaten auf den obersten Rang im dramatisierten historischen Sinnbildungsprozeß über einen schlichten, gar nicht standesgemäßen Stallmeister erfolgt?

²¹ Zur Bedeutung dieser im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ immer wiederkehrenden gestischen Partikel siehe Mieszkowski, *Breaking the Laws of Language* (wie Anm. 13), S. 123 f.: »›Gleichviel!‹ – an exclamation that subsequently multiplies to the point that it virtually becomes the central word in the play.«

²² In diesen Zusammenhang ließe sich eine weitere sprachliche Beobachtung Jan Mieszkowskis einordnen, daß nämlich Friedrich, der Name des Prinzen, als Rollenbezeichnung zwar allgegenwärtig ist, in der gesprochenen Rede aber niemals genannt wird: »The Prince is referred to as ›Friedrich‹ only in the title of the play and in the list of the characters at the beginning of the text. To the other characters (and himself), he is always ›Arthur‹.« Mieszkowski, *Breaking the Laws of Language* (wie Anm. 13), S. 123, Anm. 18.

Es ist dies zugleich die Frage nach Kleists poetischer Transformation von Geschichte. Denn, wie die Kleist-Forschung seit langem weiß, steht jener entscheidende Schachzug, der Rückgriff auf die Froben-Anekdote, quer zu den zeitgenössischen Intentionen auf eine Entmythologisierung der preußischen Geschichtsschreibung. So habe, merkt Richard Samuel an, der preußische Hofhistoriograph Jean Pierre Erman im Jahre 1804 »die Insubordination Homburgs sowie den Opfertod Frobens [...] als Legende (>une tradition populaire<« bezeichnet²³ und aus dem offiziellen Geschichtsbild getilgt. Dem fügt die hier erprobte Lektüre den Aspekt hinzu, daß Kleists Schauspiel weit davon entfernt ist, die Anekdote wider bessere historische Einsicht und zur höheren Ehre des preußischen Herrscherhauses zu restaurieren. Vielmehr wird sie im Gegenteil benutzt, um die Träger des für Preußen schlechthin geschichtsträchtigen Namens »Friedrich« aus ihrer unbefragten Hegemonie über die Darstellung von Geschichte hinauszudrängen und auszuschließen, damit Geschichte gerade dadurch geschehen könne, daß sie als exemplarisches dynastisch-heroisches Geschehen von der Anekdote zwar gespiegelt, aber in der Spiegelung zugleich unterbrochen und ausgesetzt werde.

Mit dieser Formulierung greife ich Joel Finemans Annäherung an die »History of the Anecdote« auf. Er schreibt:

In formal terms, my thesis is the following: that the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event within and yet without the framing context of historical successivity, i. e., it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.²⁴

Jener »effect of the real«, den Fineman dort ansiedelt, wo das Zufällige trotz aller Filter des Historischen und seiner Darstellungsgesetze Ereignis wird, konzentriert sich in Kleists Geschichtsdrama um die Figur Frobens – besser gesagt: um die Spur, die seine stets abwesende Gestalt in der Dramenhandlung hinterläßt. Denn nicht nur umfaßt und bricht Frobens Heldentod die Heroisierung des Prinzen von Homburg. Auch das triumphalistische Historienbild, das Mörner vom fallenden Kurfürsten malt, zeigt – eigentlich und uneigentlich zugleich – ihn im Zentrum des Geschehens: »In Mitten [...] des Feuers«. Damit gewinnt der Stallmeister das Profil

²³ Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, nach der Heidelberger Handschrift hg. von Richard Samuel unter Mitwirkung von Dorothea Coverlid, Berlin 1964, S. 208.

²⁴ Joel Fineman, The History of the Anecdote: Fiction and Fiction. In: The New Historicism, ed. by H. Aram Veesser, New York und London 1989, S. 49–76, hier S. 61. Für den Hinweis auf diesen Essay danke ich Gerhard Neumann. Grundlegend für eine Diskussion der hier angeschnittenen Frage des Geschichtsdramas ist außerdem Werner Hamacher, Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 11, Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, hg. von Wilhelm Vosskamp und Eberhard Lämmert, Tübingen 1986, S. 5–15.

einer neuen und anderen Leitfigur des Schauspiels, die aus der dynastischen Sukzession von Friedrich (Vater) und Friedrich (Vetter, Sohn oder ›Bankert‹) herauspringt – nicht jedoch, um als Abziehbild des süßen und ehrenvollen Todes für's Vaterland die alte Ordnung wieder zu bestätigen.

Vielmehr sind es auf den ersten Blick marginale Charakteristika, die dem sonst Unsichtbaren eine politische und ästhetische Kontur verleihen. So erfahren wir bei-läufig, daß Froben verantwortlich ist für den Ankauf des Schimmels, den er im Auf-trag des Kurfürsten »jüngst in England ihm erstand« (Vs. 643). Als dem Pfleger der kurfürstlichen Pferde kommt ihm dabei eine besondere Kennerschaft ihrer Schön-heit, ihres nicht-menschlichen, Natur *und* Kunst verbindenden Adels zu. Deswe-gen gehört es auch zu seinen Aufgaben, die Tiere demgemäß auszubilden:

GRAF SPARREN [...]

»Hoheit, Dein Pferd ist scheu, Du mußt verstaten,
Daß ich's noch einmal in die Schule nehme!« (Vs. 662f.)

Daß es dabei um das Projekt einer ästhetischen Erziehung geht, unterstreicht voll-ends die Replik des Kurfürsten auf Frobens Versuch, den Schimmel vom Schlacht-feld zu entfernen: »Die Kunst, die Du ihn, Alter, lehren willst [...]« (Vs. 667). Kleists Amplifikation der Anekdote machen Froben so zur Antizipation einer neuen Erscheinung in der Geschichte: zum Gleichnis des Künstlers, der ins leere Zentrum der Krise adliger Repräsentation rückt. Daß im Moment seines ungeseh-enen Einreitens »plötzlich jetzt [...] Roß und Reiter [...] / In Staub vor unsern Augen« niedersinken (Vs. 545f.), schließt jede bloße Fortsetzung im Sinne einer Sub-stitution des Bestehenden durch Seinesgleichen aus. Die Plötzlichkeit des Setzungs-aktes läßt statt dessen einen Paradigmenwechsel geschehen, der politisch einem revolutionären Akt entsprechen, ästhetisch aber die Verwerfung einer topisch-dia-lektisch organisierten, kombinatorisch verfahrenen Poetik durch eine Kritik der Urteilskraft vollziehen müßte.²⁵ Nicht zufällig ist es nämlich Kant, der dem Pferd Exemplarität für die freie Schönheit (*pulchritudo vaga*) zugeschrieben hat.²⁶ Diese

²⁵ Daß Kleist einen solchen Paradigmenwechsel nicht nur hier, sondern auch in anderen Ge-
staltungen der Pferdemitik im Auge hatte, ließe sich mit Blick etwa auf den ›Michael Kohl-
haas‹ und die hoch bedeutsame ›Fabel ohne Moral‹ erhärten. Für den letztgenannten Text ist
dies bereits geleistet worden in einem brillanten Essay von Eric Baker, *Fables of the Sublime*:
Kant, Schiller, Kleist. In: *Modern Language Notes* 113 (1998), S. 524–536, besonders S. 534–
536. Meine abschließenden Überlegungen gehen auf seine Lektüre zurück.

²⁶ Die Differenz zwischen *pulchritudo vaga* und *pulchritudo adhaerens* wird in § 16 der
›Kritik der Urteilskraft‹ auseinandergesetzt. In § 47, einer Erläuterung zum vorangehenden Pa-
ragraphen über die »Schöne Kunst« als »Kunst des Genies«, findet sich zudem eine Ausführung
über das »Schulgerechte«, die Kleists Froben-Charakteristik genauer einzuordnen hilft:
»Obzwar mechanische oder schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlern-
ung, die zweite als die des Genies, sehr voneinander unterschieden sind, so gibt es doch keine
schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt
werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte.
Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner

aber steht im unversöhnlichen Widerspruch zu jener heteronomen, der Repräsentationsaufgabe bloß adhärierenden Schönheit, wie sie in den heraldischen Farbkonstruktionen des höfischen Romans angewandt wurde. Kleists »Mittelalter-Phantasma« im »Prinz Friedrich von Homburg« zeigt, wie eine solche Freisetzung und Autonomieerklärung des Schönen den spielerisch inszenierten Wechsel der Pferdefarben erfaßt, so daß ihr Spektrum aus dem Bezirk des Analogiedenkens verdrängt und unter den veränderten Bedingungen einer Wertschöpfung und Wertvernichtung eigenen Rechts umgeschrieben wird: Gold und Grau lassen sich in ihrer extremen Polarisierung zwischen dem Erhabenen und der Gewalt eben nicht mehr auf eine heraldische Darstellungsökonomie des Latenten und seiner farbigen Verhältnisse hin lesen.

Gleichwohl geht es in Kleists Schauspiel weder um das *ceterum censeo* eines Umsturz-Appells noch um Illustrationen zu einem Kant-Brevier. Denn von besagter Plötzlichkeit des Setzungsaktes nicht zu trennen bleibt der gleichzeitige Fall des Reiters, der Entzug seines Anblicks und die Vernichtung seiner Erkennbarkeit. Froben, betrachtet als Künstler im Zentrum der Repräsentationskrise, ist mithin weder eine Heilsbringergestalt noch läßt sich von ihm der Grundsatz einer allgemeinen Gesetzgebung ableiten. Sein »Dichtermuth« ist Folge der »Blödigkeit« seiner Position, der Unfestigkeit und Instabilität einer Existenz, von der fünf Jahre vor Kleists letztem Schauspiel Hölderlins Ode zu singen wußte.²⁷ Er steht (und fällt) für nicht mehr als für die Lücke, die er in den Gang der Geschichte reißt: sei es narrativ in Form der Anekdote, sei es real durch die *disiecti membra poetae*, die die abgeschossene Kugel, in ihr Ziel einschlagend, von ihm übriggelassen haben wird.

Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde.« Siehe Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Karl Vorländer, Nachdruck der 6. Auflage 1924, Hamburg 1974 (Philosophische Bibliothek; 39 a), S. 163 f. – Demnach trüge Froben als Ausbilder der »Schulpferde« die Züge des – nach Kant – rechtverstandenen Genies der schönen Kunst.

²⁷ Vgl. Hans Jürgen Scheuer, Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge »Muth des Dichters« – »Dichtermuth« – »Blödigkeit«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 250–277.