

CLAUDIA BENTHIEN

## GESICHTSVERLUST UND GEWALTSAMKEIT

### Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists ›Familie Schroffenstein‹

#### I

Versuche der Wiederherstellung verletzter Ehre mittels Fehde und Blutrache leiten den Handlungsgang der ›Familie Schroffenstein‹. Der Ehrbegriff bei Kleist ist, wie ich zeigen werde, psychodynamisch eng an die Problematik der Scham und des symbolischen Gesichtsverlusts geknüpft. Beschämung führt zu physischer Gewalt, Gewalt löst wiederum Reue und Scham aus. Die Wechselseitigkeit dieser Affekte läßt sich in bezug zur parallelen Architektonik des Stückes setzen, zur symmetrischen Regularität von Figurenkonstellation und Handlungschronologie dieses Familienduell. Denn ebenso wie die Affekte der Scham und der Schuld sich fortwährend ablösen, so wechseln die Schicksalsschläge zwischen den Schroffensteinern zu Rossitz und denen zu Warwand. In beiden verfeindeten Zweigen der titelgebenden Familie ist zu Beginn ein kleiner Sohn verstorben, ein weiteres Kind starb in beiden Häusern schon zuvor. Der Tod wird der jeweils anderen Seite angelastet, sei es als Mordanschlag mit Waffen, als versuchter Giftmord oder als heimliche Erdrösselung. In der einen wie der anderen Familie werden im Laufe des Stückes zudem Ritter beim Überbringen einer Nachricht der Gegenseite brutal vom Volk gelyncht, das Heroldsrecht und damit die Ehre der Grafen mißachtend. Beide Väter planen unabhängig voneinander schließlich den Mord an dem jeweils letzten Erben. Das Prinzip des ›Zahn um Zahn‹, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, ist in einem derart blind aufeinander bezogenen, polaren System endlos, sofern der mythische Anfang, die alles initiiierende Tat nicht definiert werden kann.

Äußere Ursache der Feindschaft der Häuser ist ein Erbvertrag, den der Kirchenvogt zu Rossitz mit dem Apfel des Paradieses analogisiert; er erst habe den »Sündenfall des Verdachts«<sup>1</sup> ausgelöst. Dem Volksmund zufolge ist es die Verführbarkeit durch die Erweiterung des Grundbesitzes, welche Zweifel, Mißgunst und konstante Verdächtigungen initiiert habe. In Anbetracht der gigantischen affektiven Energie jedoch, mit der die beiden Familien einander bekämpfen, erscheint das Mo-

---

<sup>1</sup> Hinrich Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists ›Familie Schroffenstein‹. In: DVjs 4 (1970), H. 1, S. 64–100.

tiv des Erbvertrags, welcher juristisch gesehen eigentlich »wenig Merkwürdiges«<sup>2</sup> aufweist, eher als Rationalisierungsversuch der irrationalen Triebkräfte. Dem Vertrag liegt lediglich die gesetzliche Erbfolge zugrunde: Rupert und Sylvester von Schroffenstein sind »Vettern«, beim Aussterben der einen Familie würde der Besitz der anderen ohnehin zufallen.<sup>3</sup> Es ist also nicht der Vertrag selbst, welcher Anlaß für Mord und Totschlag unter den Schroffensteinern bietet, sondern auf ihn wird die archaische Angst vor dem Ende der eigenen Genealogie projiziert – mit Georges Bataille gesprochen vor dem finalen Verbleiben in *Diskontinuität*.<sup>4</sup>

Das Drama wird mit einem blasphemischen Racheschwur der Rossitzer eröffnet, mit dem diese beim Abendmahl die Vernichtung des »Mörderhaus[es] Sylvesters« (Vs. 34) auf die Hostie schwören: Sylvester wird beschuldigt, Ruperts kleinen Sohn Peter ermordet zu haben, als er unbeaufsichtigt im Gebirge spielte. Rupert selbst traf die Warwander Ritter bei dem Leichnam an, tötete den einen sofort und schleifte den anderen auf die Folter. Im Getümmel des aufgebracht Volkes bleibt auf dem Rossitzer Marktplatz vom »Brüllen« (Vs. 230) des zu Tode Gemarterten nur ein Wort hängen: »Sylvester«. Dieses »eine Wort«<sup>5</sup> (Vs. 232) ist Rupert Anlaß genug, den Warwandern die Fehde antragen zu lassen, mit der Sylvester überbrachten Ankündigung, ihm »dürste / Nach sein und seines Kindes Blute« (Vs. 93f.). Joachim Bohnert hat zu Recht hervorgehoben, daß in Kleists Werk zwar die Inhalte des Rechts gegeben sind, ein Gesetzgeber aber oft absent bleibt.<sup>6</sup> In der »Familie Schroffenstein« fehlt zudem jede übergeordnete richtende Instanz, die in den Konflikt eingreift (wie Kleist sie in anderen Texten, etwa im »Käthchen von Heilbronn« oder im »Zweikampf« sehr wohl einsetzt). Der Kaiser wird zwar an einer Stelle erwähnt, tritt als Machttträger aber nicht auf. Rein strukturell entspricht die Forderung Ruperts an Sylvester daher – auch wenn dies der historischen Situierung des Stücks zufolge, wie oft bei Kleist, anachronistisch anmutet – dem säkularen Duell, als einem privat ausgetragenen, nicht sozial überwachten Ehrenhandel.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Joachim Bohnert, Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist. In: KJb 1985, S. 39–55, hier S. 43.

<sup>3</sup> Eben dieses natürliche Erbschema wird zum Beispiel in »Penthesilea« explizit benannt, wo es heißt: »[...] denn ohne Erben / War, wenn sie starb, der Thron und eines andern / Ehrgeizigen Nebenstammes Augenmerk →« (Vs. 2134–2136). Die Werke Kleists werden zitiert nach der Ausgabe SW<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Georges Bataille, Der heilige Eros, hg. und übersetzt von Max Hölzer, Neuwied und Berlin 1963, S. 13.

<sup>5</sup> Zur Problematik des »einen Wortes« bei Kleist vgl. Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln und Wien 1971, S. 58–61.

<sup>6</sup> Bohnert, Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist (wie Anm. 2), S. 45.

<sup>7</sup> Vgl. Dietrich Schwanitz, Das Duell als Drama. Zur Codierung der Ehre zwischen literarischer Verklärung der Noblesse und sozialer Selbststilisierung der Stände. In: Ehre. Archaische Momente in der Moderne, hg. von Ludgera Vogt und Arnold Zingerle. Frankfurt a.M. 1994, 270–290, hier S. 272. Zu den »Anachronismen und Schiefheiten« bei Kleist, was Fragen des Duells und des Zweikampfs, aber auch des Mittelalter-Bildes insgesamt angeht, vgl. Jan-Dirk Mül-

Im Stück werden verschiedenartigste Formen der Ehre und des Ehrverlustes thematisiert und dies auf allen Standesebenen. Das Bestehen eines kollektiven ritterlichen Ehrenkodex<sup>7</sup> wird etwa daran deutlich, daß Sylvester Rupert »jede / Genugtung« (Vs. 1777f.) für den Lynchmord an dem Rossitzer Herold bietet, die dieser dafür fordert. Hier wird eine Duellforderung explizit angenommen, der Fordernde aber setzt sich kurz darauf über den Code hinweg, indem er nicht zum Face-to-Face-Kampf antritt, sondern stattdessen den Überbringer der Nachricht hinterücks ermorden läßt. An anderer Stelle spricht Jeronimus davon, daß ihm seine »Ritterehre« (Vs. 124) mehr wert sei als seine Liebe zu Agnes, ja, daß ihm eher »die Henkershand das Wappen« (Vs. 380) zerbrechen solle, als daß er sich »je mit Mördern [...] verschwägre« (Vs. 379). Deutlich ist hier, inwieweit das, was die männlichen Protagonisten als ihre Ehre bezeichnen, ein zerbrechliches Gut ist, welches keine selbstverständliche, ständische Eigenschaft darzustellen scheint, sondern eher ein personales Attribut, und somit zum einen ständig thematisiert werden muß und zum anderen auch verloren gehen kann.<sup>8</sup> Auch dies ist natürlich ein Anachronismus Kleists, denn diese Form der personalen Ehre findet sich nicht in der Ständegesellschaft des Mittelalters, sondern eigentlich erst in den neuzeitlichen Gesellschaftstypen.

## II

Kleists Protagonisten berufen sich vielfach auf ein ihr Verhalten leitendes »Rechtgefühl« – und dies nicht nur im »Michael Kohlhaas«, über den es ja in einer berühmten Formulierung heißt: »Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder« (SW<sup>7</sup> II, 9). Bereits in der »Familie Schroffenstein« gibt es viele Verweise auf dieses intuitive Bewußtsein von Recht und Unrecht. Auf das »Rechtgefühl« – was von Kleist ohne »s« geschrieben wird, und somit nicht nur auf »das Recht«, sondern auch auf das Adjektiv »recht«, »richtig« verweist – berufen sich insbesondere jene Figuren, die im Verlauf des Stücks tatsächlich das richtige Gefühl für Schuld und Unschuld entwickeln, nämlich Jeronimus und Eustache.

Bevor er vom Kirchenvogt die Ereignisse im Detail erfährt, ist Jeronimus zunächst von Sylvesters Unschuld überzeugt: »Ich spreng auf alle Schlösser im Gebirg, / Empöre jedes Herz, bewaffne, wo / Ichs finde, das Gefühl des Rechts, den frech / Verleumdeten zu rächen« (Vs. 139–142). Beeinflußt durch die Rede des Kir-

---

ler, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf«. In: KJb 1998, S. 2–21, hier S. 5.

<sup>8</sup> Vgl. zur Umcodierung von Ehre im Übergang von der ständischen zur modernen Gesellschaft: Dietrich Schwanitz, Entwurf zu einem Kurs »Shakespeare und die Liebe«. Beispiel für die Applikation der Systemtheorie auf die Literatur, Hamburg 1992 (maschinenschriftliches Manuskript), S. 11. Siehe auch Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1991.

chenvogts und den Haß Ruperts zweifelt er kurzzeitig an Sylvesters Unschuld. Er reitet nach Warwand und wirft dem Grafen vor: »Schurke! / Ich will dich meiden [...] / Denn hier in deiner Nähe stinkt es, wie / Bei Mördern« (Vs. 680–683). Daraufhin fällt Sylvester in Ohnmacht. Als er wieder erwacht, sich langsam besinnt und Jeronimus noch vor ihm steht, will er, anstatt auf die Forderung adäquat zu reagieren, ihn lediglich wegschicken.<sup>9</sup> Jeronimus geht, nicht ohne aber vorher ein Bekenntnis seines erneuten Wandels zu geben (und damit die vorherige Forderung performativ zurückzuziehen):

[...] Ich gehe,  
Nur so viel sag ich dir, ich gehe nicht  
Nach Rossitz, hörst Du? Und noch eins. Wenn du  
Mich brauchen kannst, so sags, ich laß mein Leben  
Für dich, hörst du, mein Leben. (Vs. 981–985)

Deutlich wird hier, wie tief beeindruckt Jeronimus durch die Ohnmacht Sylvesters wurde. Er interpretiert die unwillkürliche Gebärde als Authentizitätsbeweis seiner Unschuld. Jeronimus reitet nach Rossitz und teilt Eustache mit, daß er nun die Sache der Warwander vertrete, »denn sehr würdig wies / Die Schuld er von sich, die man auf ihn bürdet« (Vs. 1608f.). Er bezieht sich auf die mittelalterliche Strafpraxis, wenn er fortfährt, »[h]aut mir / Die Hand ab, wenn ich sie meineidig hebe; / Unschuldig ist Sylvester!« (Vs. 1610ff.). Eustache aber läßt sich von dieser Rede nicht beeindrucken, denn sie verweist ebenfalls auf ein »innerstes Gefühl« (Vs. 1618), welches ihr Urteil lenke und auf welches sie mehr vertraue als auf »jedwedes Geständnis« (Vs. 1617). Dieses Gefühl sagt ihr, daß Sylvester schuldig sein muß.

Jeronimus trägt Rupert Sylvesters Wunsch nach einem Gespräch unter vier Augen vor, was dieser sich scheinbar freundlich anhört. Doch als er seinen Auftrag erfüllt sieht und nach Warwand zurückkehren will, wird er im Rossitzer Schloßhof vom Volk zu Tode geprügelt. Rupert läßt dies, obwohl Eustache ihn anfleht, die Tat zu verhindern, ruhig geschehen. Erst als der Ritter Santing auftritt und sich mit den Worten »'s ist abgetan, Herr« (Vs. 1805) an Rupert wendet, erkennt Eustache, daß die wie ein Lynchmord erscheinende Tötung in Wahrheit von ihrem Mann initiiert wurde:

[...] Abgetan? Wie sagst  
Du, Santing – Rupert, abgetan? O jetzt  
Ists klar. – Ich Törin, die ich dich zur Rettung  
Berief! – O pfui! Das ist kein schönes Werk,  
Das ist so häßlich, so verächtlich, daß

<sup>9</sup> Das Muster, wonach ein Protagonist einen anderen explizit fordert, dieser die Forderung aber nicht als solche versteht – geschweige denn, sie formgemäß akzeptiert –, kehrt mehrfach wieder und deutet an, daß das Ehrkonzept hier lediglich als Versatzstück der Sprache präsent ist, als soziales Interaktionsmuster hingegen nicht zu funktionieren scheint. So fordert Johann als Rivalen um Agnes seinen Halbbruder Ottokar (»Mein Leben / Und deines sind wie zwei Spinnen in der Schachtel. / Drum zieh!« (Vs. 853–855), worauf dieser ebenfalls nicht reagiert und Johann damit indirekt als infam diffamiert.

Selbst ich, dein unterdrücktes Weib, es kühn  
Und laut verachte. Pfui! O pfui! Wie du  
Jetzt vor mir sitztest und es leiden mußt,  
Daß ich in meiner Unschuld hoch mich brüste.  
Denn über alles siegt das Rechtgefühl,  
Auch über jede Furcht und jede Liebe,  
Und nicht der Herr, der Gatte nicht, der Vater  
Nicht meiner Kinder ist so heilig mir,  
Daß ich den Richterspruch verleugnen sollte,  
Du bist ein Mörder. (Vs. 1805–1819)

Diese Anklage und Beschämung durch die eigene Frau in Anwesenheit Santings kann Rupert nur abwehren, indem er aufsteht (wie es im Nebentext heißt), sich also zunächst symbolisch erhöht, und dann verkündet: »Wer zuerst ihn tödlich / Getroffen hat, der ist des Todes!« (Vs. 1819f.) Santing, der sich dadurch wiederum in seiner Ritterehre verletzt sieht, kommentiert: »s ist ein Faustschlag / Mir ins Gesicht« (Vs. 1821f.). Um Ruperts eigenes »Gesicht« vor Eustache zu wahren, soll der unschuldige Santing für zwei Wochen in den Kerker gehen, um anschließend, wie Rupert mit ihm heimlich aushandelt, ein großes Lehen als Entschädigung für die unverdiente Schmach zu erhalten. Doch diese komplexe Inszenierung von Schuld mißlingt, denn die Verlobte des willkürlich zu köpfenden Dieners, welcher »[z]uerst den Herold angetastet« (Vs. 1854), sagt Rupert auf den Kopf zu, daß sie und zwei weitere Zeugen deutlich gehört haben, wie er selbst, »blind vor Wut« (Vs. 1898) Santing angewiesen habe, das Volk gegen Jeronimus aufzuhetzen.

Kleist zeigt in dieser Szene einen hierarchischen Stufenaufbau von Beschämungen und Beschämungsabwehr durch Verschieben in Form der Schuld attribution an Niedrigerstehende. Erst als mit der Dienerschaft die unterste soziale Stufe erreicht ist, fällt die Tat schließlich auf den Herrscher zurück. Rupert bleibt unter dem Blick seiner Frau keine andere Wahl, als dem zu unrecht verurteilten Diener das Leben zu schenken. Eustache mißinterpretiert diesen Begnadigungsakt, welcher nur der Reetablierung seiner symbolischen Integrität dient, als Schamgefühl:

[...] O dies menschlich schöne  
Gefühl, das dich bewegt, löscht jeden Fleck,  
Denn Reue ist die Unschuld der Gefallnen.  
An ihrem Glanze weiden will ich mich,  
Denn herrlicher bist du mir nie erschienen,  
Als jetzt. (Vs. 1906–1911)

[...] Denn nie besser ist,  
Der Mensch, als wenn er es recht innig fühlt,  
Wie schlecht er ist.« (Vs. 1915ff.)

Der Mensch, welcher nie besser ist, als wenn er seine Schlechtigkeit fühlt, kann in der aufrichtigen Reue Gottes Gnade erfahren. Denn, so führt Eustache ihren protestantischen Gedanken der Introjektion göttlichen Richtens fort, den »soll / Kein Mensch verdammen, der sein Urteil selbst / Sich spricht« (Vs. 1918–1920). Rupert aber, der bereits zuvor Santing gegenüber von der »Reue ekelhaft Gefühl« (Vs.

1842) gesprochen hatte, bleibt dem alttestamentarischen Rachegeanken verhaftet, wenn er Eustache als Reaktion auf ihren Appell an das eigene Gewissen fragt: »Und wer hat mich so häßlich / Gemacht? O hassen will ich ihn« (Vs. 1922f.).

Ersichtlich wird an dieser Stelle der zentrale Konflikt zweier Mentalitäten: der Gegensatz zwischen dem archaischen Rachewunsch einerseits und dem christologischen Konzept der Gnade und des verinnerlichten Gewissens andererseits. Diese Opposition ist nicht nur innerhalb des Ehepaars Rossitz installiert, sondern zudem antagonistisch auf die Gegenspieler Rupert und Sylvester verteilt. Denn Sylvester deutet mehrfach an, daß er bereit wäre, Rupert sogar den Mord an seinem einzigen Sohn zu vergeben. Es liegt somit ein »komplexes und paradoxes Wechselspiel zwischen *Altem* und *Neuem Testament*«<sup>10</sup> vor. Die Unvereinbarkeit der archaisch-alttestamentarischen Auffassung von Scham und Rache auf der einen Seite, christologischem Denken von Schuld und Buße auf der anderen, sind hochgradig konfliktauslösend. Es wird ein problematischer Resonanzraum zwischen »Gesetzesreligion« und »Liebesreligion«<sup>11</sup> entworfen, in welchem die Protagonisten zerrissen erscheinen und Kommunikation nicht glücken kann.

Eustache bittet ihren Mann, Jeronimus zumindest als Toten die ihm gebührende Ehre zu erweisen, als jener Vermittler, dessen Gastrecht als »heilige Person / Des Herolds« (Vs. 1710f.) er mißachtet hatte. Doch Rupert ist mit seiner »ursprüngliche[n] Affektsicherheit«<sup>12</sup> ausschließlich vom Wunsch nach Vergeltung beherrscht. Als Eustache entsetzt fragt: »Rupert! / Du könntest noch an Rache denken?« (Vs. 1923f.), antwortet er bezeichnenderweise: »Ob / Ich an die Rache denke? – Frage doch, / Ob ich noch lebe?« (Vs. 1924ff.) Hier wird deutlich, inwiefern Rupert die erlittene Schmach als symbolischen Tod erlebt: Wenn die Replik zwar einerseits paraphrasierbar ist als »solange ich lebe, werde ich nur Rache fühlen«, so sagt sie gleichzeitig aus, daß jenseits der Aktivität des angekündigten Vergeltungsschlages nur das Gefühl der Inexistenz bestehen bliebe.

### III

Till Bastian und Micha Hilgers haben in einer psychoanalytischen Deutung der biblischen Geschichte von Kain und Abel gezeigt, inwieweit Kains Schuldigwerden durch die Tötung seines Bruders als Reaktion auf eine primäre Beschämung, näm-

---

<sup>10</sup> Ingeborg Harms, »Wie fliegender Sommer«. Eine Untersuchung der »Höhlenszene« in Heinrich von Kleists »Familie Schroffenstein«. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 1984, S. 270–314, hier S. 276.

<sup>11</sup> Schwanitz: Entwurf zu einem Kurs »Shakespeare und die Liebe« (wie Anm. 8), S. 15.

<sup>12</sup> Raimar Zons, Der Tod des Menschen. Von Kleists »Familie Schroffenstein« zu Grabbes »Gothland«. In: Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit, hg. von Detlev Kopp und Michael Vogt, Tübingen 1990, S. 75–102, hier S. 80.

lich das Nicht-Angeblicktwerden durch Gott, zu verstehen ist.<sup>13</sup> Beide Söhne Adams bringen Gott ein Opfer dar, aber Kains Opfer wird nicht beachtet, was er als Kontingenz erfährt. Als Reaktion auf dieses Übergangenwerden errötet er (»erflammt«, wie es in der Übertragung Martin Bubers heißt) und senkt seinen Blick zu Boden – die beiden typischen Gebärden der Scham, wie Kleist sie ja exzessiv einsetzt.<sup>14</sup> Der Psychoanalytiker Léon Wurmser bezeichnet Scham als den »narzißtische[n] Affekt par excellence«.<sup>15</sup> Denn während Schuld auf einen »Kodex idealer Handlungen« referiert, bezieht sich Scham auf das »Bild des idealen Selbst«.<sup>16</sup> Scham besitzt nach Wurmser einen primären Qualitätscharakter, wohingegen Schuld einen Handlungscharakter aufweist. Scham gilt daher als wesentlich »archaischerer« Affekt.<sup>17</sup> Er ist umfassender und zugleich weniger differenziert als Schuld. Der Anthropologin Ruth Benedict zufolge lassen sich ganze Gesellschaftstypen in Schamkulturen und Schuldkulturen unterteilen, je nachdem ob es die Möglichkeit gibt, den Affekt durch Konfession, Buße oder auferlegte Sanktionen zu verarbeiten: In Schuldkulturen ist dies möglich, in Schamkulturen nicht.<sup>18</sup> Kleists Gesellschaft der Schroffensteiner steht, wie bereits angedeutet, ambivalent zwischen beiden Kulturformen.

Schuld bezieht sich auf Handlungen, denen ein Konflikt, eine Entscheidung vorangeht. Scham hingegen, so Bastian und Hilgers, stehe vor dem Konflikt, welcher der Schamszene erst nachfolgt.<sup>19</sup> Im Falle des biblischen Mythems ist dies evident: Kain wählt den Ausweg aus der Passivierung der Scham (dem Übergangenwerden von Gott), indem er sie in Schuld verwandelt und den Zuschauer seiner Beschämung (der zudem sein Rivale ist) aktiv vernichtet: »Schuld verhüllt Scham«, wie Hartmut Böhme diesen Mechanismus treffend pointiert.<sup>20</sup> Gleichzeitig findet eine Verschiebung der Wut von Gott auf Abel statt. Eine derartige psychodynamische Abwehr in Form der Aggression gegenüber Dritten zeigt sich in der eben analysierten Szene der Beschämung Ruperts durch die eigene Frau nach der Ermordung Je-

<sup>13</sup> Till Bastian und Micha Hilgers, *Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis*. In: *Psyche* 44 (1990), S. 1100–1112.

<sup>14</sup> Nur zwei Beispiele aus der »*Marquise von O...*«: Der Graf F... »versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg« (SW<sup>7</sup> II, 116); »Der Graf hatte ein Knie vor ihr gesenkt; die rechte Hand lag auf seinem Herzen, das Haupt sanft auf seine Brust gebeugt, lag er da, und blickte hochglühend vor sich nieder, und schwieg« (SW<sup>7</sup> II, 140).

<sup>15</sup> Léon Wurmser, *Die Flucht vor dem Gewissen*, Berlin und Heidelberg 1987, S. 169.

<sup>16</sup> Léon Wurmser, *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, 2. Aufl., Berlin 1993, S. 135.

<sup>17</sup> Léon Wurmser, *Die Maske der Scham* (wie Anm. 16), S. 135.

<sup>18</sup> Vgl. Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, London 1947, S. 222 f. Siehe auch Erec Robertson Dodds, *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1970.

<sup>19</sup> Vgl. Bastian und Hilgers, *Kain* (wie Anm. 13), S. 1105.

<sup>20</sup> Hartmut Böhme, *Enthüllen und Verhüllen des Körpers. Biblische, mythische und künstlerische Deutungen des Nackten*. In: *Paragrana* 6 (1997), H. 1, S. 218–246, hier S. 224.

ronimus'. Bastian und Hilgers sprechen davon, daß Scham, insbesondere in Gruppensituationen, »ansteckenden Charakter« habe. Sie führen weiter aus: »Die Wendung ins Aktive entlastet alle, sie verwandelt die diffus ansteckende Scham in konkrete, individuell zurechenbare, persönliche Schuld.«<sup>21</sup> In Kleists Werk wird die derartige Auflösung einer unerträglichen, affektiv nicht zu bewältigenden Schamsituation einer Gruppe etwa in der ›Herrmannsschlacht‹ anhand der Tötung Hallys durch ihren eigenen Vater gezeigt: Seine zunächst unfaßliche Tat (als Schuld) löst die Schamsituation auf und initiiert weitergehende Handlungen, die ihren zunächst sinnlosen individuellen Tod in einen kollektiven Kontext einverleiben.

In der psychoanalytischen Theorie wird unter den Stichworten *Scham-Schuld-* und *Schuld-Scham-Zyklen* das Ineinanderübergreifen beider Affekte, die Abwehr des einen durch Verschiebung auf den anderen diskutiert. Es ist also keineswegs so, daß Scham immer in Schuld umgeleitet wird, wie es in den aufgeführten Beispielen bei Kleist zunächst den Anschein haben mag. Eine lineare Gerichtetheit liegt nicht notwendig vor, es geht vielmehr um kontinuierliche Wechselverhältnisse beider Affekte. Festzuhalten ist, daß Gesellschaften – und auch die von Kleist porträtierte fiktive Ritterwelt der Schroffensteiner – eher Umgangsweisen mit Schuld als mit Scham bereitstellen. Scham isoliert tendenziell, während Schuld in Handlungskontexte einbindet.

Ein besonderes Kennzeichen der Scham ist das Gefühl des Ausgesetztseins gegenüber dem Blick der Anderen, was als Passivierung und Schwäche erlebt wird. Der Analytiker Erik Erikson etwa spricht von dem Wunsch, »das Gesicht zu verstecken, am liebsten hier und jetzt in der Erde zu versinken«.<sup>22</sup> Beispiele hierfür bei Kleist finden sich zuhauf. Als Penthesilea etwa erfährt, daß sie Achill im Kampf unterlag, möchte sie sich in »ewge Finsternis [...] bergen« (Vs. 2351). Zuvor hatte sie den Moment bereits antizipiert, indem sie träumte, daß sie Gefangene Achills ist und unter »Hohngelächter« (Vs. 1571) abgeführt wird. Ihre anschließende Zerfleischung Achills ist eine Affekthandlung, ein Schuldigwerden als Folge dieser existentiellen Beschämung, die sie als Liebesverrat wahrnimmt.<sup>23</sup> Am Ende des Stückes rät die Oberpriesterin ihr dann, als direkte Wiederaufnahme ihres Wunsches, »[v]erberge dich! / Laß fürder ewge Mitternacht dich decken!« (Vs. 2979f.); sie bietet Penthesilea dies als letzten Lösungsversuch einer unausweichlichen Schamsituation an.

Der Philosoph Hermann Schmitz bezeichnet die Blicke der anderen in der Scham als »aggressive Vektoren, mit denen die ergreifende Macht den Beschämten

<sup>21</sup> Bastian und Hilgers, Kain (wie Anm. 13), S. 1110.

<sup>22</sup> Erik. E. Erikson, Kindheit und Gesellschaft, Stuttgart 1982, S. 246f.

<sup>23</sup> Vgl. Friedrich Ohly, Die Zerfleischung als Strafe für Liebesverrat in der Antike und im alten Testament. In: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters, hg. von Karl Hauck u.a., Berlin und New York 1986, S. 554–624, hier S. 613ff.

durchbohrt«. <sup>24</sup> Der Richtungsraum der Scham besitzt »zentripetalen Charakter«, d. h. er wirkt zusammenziehend, nach innen drängend. <sup>25</sup> Eben dies wird im anschließenden Tod Penthesileas verbildlicht, in ihrer Rede von einem finalen Hinabsteigen in ihr Inneres: »Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder, / Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, / Mir ein vernichtendes Gefühl hervor« (Vs. 3025 ff.). Schmitz zufolge läßt sich anhand der polaren Affekte Zorn und Scham die »Gefühlsbasis des Rechts« besonders deutlich ablesen. <sup>26</sup>

Ich möchte nun die These der »zentripetalen« Zusammenziehung in der Scham auf Kleists ›Familie Schroffenstein‹ übertragen. Hier gibt es – anders als in späteren Werken, etwa in der ›Marquise‹, im ›Käthchen‹, in der ›Penthesilea‹ oder im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ – noch nicht den exzessiven Einsatz der Gebärde des Errötens (bzw. des Erblässens) als körpersprachlichem Zeichen der Scham, aber auch der Wut und des Zorns. <sup>27</sup> An der physiologischen Reaktion des Errötens fällt, wie der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann betont, die »Akzentuierung der Körpergrenze« auf: Lehmann deutet Scham daher mit Bollnow als einen »Anti-Affekt«, als »Ausdruckshegung« und somit als »Entzug der Darstellung«. <sup>28</sup> Der Begriff Scham geht etymologisch auf die indogermanische Sprachwurzel ›kem‹ (bedecken, verhüllen) zurück. So betrachtet könnte, wie Lehmann vorschlägt, die Maske als »Synonym der Scham« gelten. <sup>29</sup> In dieser Deutung, die eng an die psychoanalytische Schamtheorie anknüpft (Wurmsers Studie trägt den Titel ›The Mask of Shame‹), wird die Verhüllungsfunktion der Scham betont.

In Kleists ›Familie Schroffenstein‹ kommt eine derartige Wirkung der errötenden Scham als Ausdruckshemmung, als Verhüllung, (noch) nicht zum Tragen. Keine einzige Bühnenanweisung benennt die Änderung der Gesichtstönung als unwillkürliche Gebärde der Protagonisten. Nur in der Figurenrede selbst wird thematisiert, daß jemand rot wird: Agnes Schroffenstein errötet möglicherweise, als die Rede im Kreis der Familie auf ihr nun heiratsfähiges Alter kommt (Vs. 428–436),

---

<sup>24</sup> Hermann Schmitz, *Der Rechtsraum. System der Philosophie*, Bd. 3.2, 2. Aufl., Bonn 1982, S. 40.

<sup>25</sup> Schmitz, *Der Rechtsraum* (wie Anm. 24), S. 42.

<sup>26</sup> Schmitz, *Der Rechtsraum* (wie Anm. 24), S. 24. Zur Darstellung der Wirkungsweise des Zorns, welcher – im exakten Gegensatz zur Scham – einen »zentrifugalen« Richtungsraum besitzt (also nach außen drängt), rekurriert Schmitz in seiner Studie über den Rechtsraum übrigens explizit auf Kleists ›Familie Schroffenstein‹.

<sup>27</sup> Vgl. zu diesen Ausdifferenzierungen im einzelnen Dietmar Skrotzi, *Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists*, München 1971, S. 12. Zur entstehenden Körpersprache im Drama des 18. Jahrhunderts allgemein vgl. auch Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995; darin insbesondere den Exkurs zu Kleist S. 284ff.

<sup>28</sup> Hans-Thies Lehmann, *Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung*. In: *Merkur* 45 (1991) H. 9/10, S. 824–838; hier S. 829. Vgl. zum Begriff der Scham als ›Hemmung‹ auch Otto Friedrich Bollnow, *Die Ehrfurcht*, Frankfurt a.M. 1947, S. 109.

<sup>29</sup> Lehmann, *Das Welttheater der Scham* (wie Anm. 28), S. 824.

und ein zweites Mal, als Ottokar in der Höhlenszene ihre gemeinsame Zukunft imaginiert. Bezeichnenderweise wird das Erröten in den beiden Szenen nicht visuell wahrgenommen, sondern im ersten Fall vom blinden Sylvius mit der Hand ertastet, im zweiten sagt Ottokar, »ich sehs / Mit meiner Wange, daß du glühst« (Vs. 2438 f.). Es geht daher nicht um Scham als Ausgesetztsein gegenüber den Blicken der anderen, wie ich es oben charakterisiert habe. Jeronimus antwortet, nach dem vermeintlichen Mordanschlag auf Agnes, auf Gertrudes Frage, ob der Täter nicht aus Rositz sei: »Frage nicht, du machst mich schamrot, – ja« (Vs. 1069). Hier wird diskursiv umschrieben, was später Kleists herausragendes Darstellungsmittel des Inneren werden wird und sich mehr und mehr direkt über die Bühnenanweisungen vermittelt. Denn der körpersprachliche Nebentext bei Kleist insistiert durch seinen expliziten, nicht-rhetorischen Charakter auf die immer mitzudenkende Gewalt der Affekte. In Kleists erster Tragödie findet sich statt dem später vorherrschenden Erröten noch eine andere Leitgebärde in den Bühnenanweisungen: das Bedecken oder Abwenden des eigenen Gesichts. Nach dem Vorbild antiker Statuen wurde diese Geste in Schauspieltraktaten des 18. Jahrhunderts als Bühnenzeichen der Scham vorgeschlagen.<sup>30</sup>

#### IV

Kleist setzt die Gebärde des Verhüllens des eigenen Gesichts immer in Situationen extremer Affekte ein. Signifikant ist, daß sie in der ›Familie Schroffenstein‹ nicht nur für Scham steht, sondern zugleich einen zweiten Emotionsbereich codiert: den der Trauer.<sup>31</sup> So heißt es etwa im Nebentext, als Jeronimus Agnes in Gegenwart ihrer Eltern berichtet, er habe ihren Schleier in Ottokars Händen gesehen: »*Agnes verbirgt ihr Haupt an der Brust ihrer Mutter*« (nach Vs. 1109). In einer anderen Situation, als die Rede auf Philipp, den verstorbenen kleinen Bruder kommt, heißt es ebenfalls »*Agnes verbirgt ihr Gesicht an die Brust ihrer Mutter*« (nach Vs. 512) – hier geht es weniger (wie hinsichtlich der Schleiers) um Schamhaftigkeit als vielmehr um Trauer. Oder: Gertrude tritt als Trauernde nach der Ermordung Jeronimus mit »*verdecktem Gesicht*« (vor Vs. 2015) auf; ebenso heißt es in der Bühnenanweisung über Rupert bereits im ersten Auftritt, nachdem er seinen Racheschwur am Sarg seines Sohne beendet hat: »*Er bedeckt sich das Gesicht; ab, mit Gefolge*«

<sup>30</sup> Vgl. Lehmann, *Das Welttheater der Scham* (wie Anm. 28), S. 829. So spricht etwa Johann Jakob Engel davon, daß der »Beschämte« Sorge dafür tragen muß, »Gesicht und Auge vor jedem Blick [sic] des Andren zu verwahren«. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*. Zwei Teile, Darmstadt 1968, S. 283.

<sup>31</sup> Bereits Ottokar Fischer geht kurz auf die Gebärde der Gesichtsverhüllung als Zeichen der Trauer, der Scham, aber auch der Verzweiflung ein. Er bezieht sich aber nur auf Szenen, in denen das Gesicht mit den Händen bedeckt wird und nicht auf solche, in denen es abgewendet wird. Ottokar Fischer, *Mimische Studien zu Heinrich von Kleist*. In: *Euphorion* 15 (1908), S. 488–510, S. 716–25 und *Euphorion* 16 (1909), S. 62–92, S. 412–425, S. 747–772, hier S. 86 f.

(nach Vs. 95). Es bleibt in diesen Situationen, die oft mit dem Beginn und dem Ende einer Szene korrelieren, uneindeutig, ob das Gesicht aus Scham oder Trauer verborgen wird oder ob es sich nicht vielmehr um Mischformen beider Affekte handelt.

In der Höhlenszene am Ende des Dramas, als Sylvester und Rupert erkennen müssen, daß sie selbst ihre eigenen Kinder erstochen haben, die ihre Identität durch den Tausch der Kleider unkenntlich gemacht hatten, kehrt die gemischte Gebärde wieder: über Sylvester heißt es zuerst, er »*bedeckt sich das Gesicht*« (nach Vs. 2665), als er realisiert, daß er Agnes erstach. Rupert muß nicht nur hinnehmen, daß er Ottokar von eigener Hand tötete, sondern auch, daß sein vermeintlich ermordeter Sohn Peter nicht umgebracht wurde, vielmehr durch einen Unglücksfall ertrank. Die vorschnelle Schuldzuweisung war also unbegründet. Sofort nach dieser Enthüllung heißt es: »*Rupert bedeckt sich das Gesicht*« (nach Vs. 2703). Mit verhülltem Antlitz wendet er sich an Sylvester und bittet ihn um Vergebung. Über den Leichen der Kinder reicht Sylvester Rupert schließlich der Szenenanweisung nach »*mit abgewandtem Gesicht die Hand*« (nach Vs. 2716). Das Tableau der verhüllten Väter (und der sich umarmenden Frauen) beendet das Trauerspiel.

Scham wird hier als Gesichtsverlust inszeniert. Daß es auch am Ende des Stückes um die Problematik maskuliner Ehre geht, wird deutlich, indem die beiden Männer die Gesichter verhüllen, nicht aber die Frauen. Es handelt sich daher nicht um jene konventionelle, auch bei Kleist bisweilen eingesetzte »Semiotik der Schamhaftigkeit«;<sup>32</sup> vielmehr geht es um eine andere, existentiellere Form der Scham, die nicht weibliche Empfindsamkeit codiert, sondern die symbolische Vernichtung sozialer Identität. In der Forschung wurde der versöhnende, die ›Romeo and Juliet‹-Thematik komplettierende Handschlag der nun kinderlosen Grafen mit abgewandtem Antlitz als letztlich erkannte Sinnlosigkeit der Fixierung auf das Spiegelbild des Gegenübers gedeutet – und das Stück somit als Tragödie des Verkennens.<sup>33</sup> Dies ist richtig, spielt doch die Figur der Blindheit eine zentrale Rolle und ist der Ort der Höhle als Gleichnis der Scheinhaftigkeit des Erkennens entsprechend gewählt. Doch wird die archaische Gewalt der Beschämung, wie Kleist sie intendiert, durch die Reduktion auf das Motiv des Verkennens meines Erachtens verharmlost.

Lehmann spricht, wie bereits erwähnt, von Scham als Entzug der Darstellung. Diese Nicht-Repräsentation des Schamgefühls ist mit einem Topos der klassischen Rhetorik kontextualisierbar: der Darstellbarkeit des Undarstellbaren. Ralf Konersmann zufolge wird diesbezüglich oft auf das Beispiel des griechischen Malers Timanthes von Kythnos verwiesen, der sich die Opferung der Iphigenie als Motiv ge-

---

<sup>32</sup> Sigrid Weigel, Der Körper am Kreuzungspunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. KJb 1991, S. 202–217, hier S. 212.

<sup>33</sup> Seeba, Der Sündenfall des Verdachts (wie Anm. 1), S. 75. – Anthony Stephens, Verzerrungen im Spiegel. Das Narziß-Motiv bei Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994 (Rombach Litterae; 20), S. 249–297; hier S. 273.

wählt hatte.<sup>34</sup> Der Legende nach stellt der Maler die intensiven Emotionen in den Gesichtern der umstehenden Personen dar, erkennt dann aber, daß ihm die Mittel versagen müßten, würde er versuchen, auch die Trauer des Vaters Agamemnon abzubilden. Denn neben dem Schmerz über den Verlust der Tochter hatte sich der Vater dem Mythos zufolge auch die Schuld an ihrem Tod zuzurechnen, da er sie auf der Fahrt nach Troja opferte, um den von Artemis gesandten Gegenwind zu stoppen. Timanthes setzt bei der Darstellung Agamemnons daher einen Kunstgriff ein: Er verhüllt das Gesicht des Vaters mit einem Schleier. Das Sichtbare wird so nicht abbildhaft, sondern als ein verweisendes Zeichen verstanden, als »uneigentliche Darstellung des eigentlich Undarstellbaren«.<sup>35</sup> Kleist greift diese Problematik der Undarstellbarkeit extremer, widersprüchlicher Affekte auf, indem er die Protagonisten der ›Familie Schrockenstein‹ ihr Gesicht verhüllen oder abwenden läßt. »Ein übermächtiges Ergriffensein soll vor der Außenwelt verborgen bleiben, aber mehr noch, das Subjekt selbst soll sich des gesamten Inhalts seines Inneren nicht bewußt werden«,<sup>36</sup> wie Ottokar Fischer in seinen ›Mimischen Studien zu Heinrich von Kleist‹ festgehalten hat. Die Verhüllung des Gesichts – nicht zuletzt als Form des Selbstschutzes –, steht im direkten Zusammenhang mit der These des zentripetalen Charakters der Scham. Ich möchte in diesem Kontext auf zwei entsprechende Szenen anderer Werke hinweisen: Zum einen auf ›Penthesilea‹, wo Prothoe der Amazonenkönigin nach der Zerreißung Achills mit den Schleiern aller Priesterinnen das Haupt vollständig verhüllt, bevor sie sich ihrer transgressiven Tat bewußt wird. Ihr potentiell angeblickt werden durch den Kreis der Amazonen wird so verhindert.<sup>37</sup> In der ›Herrmannsschlacht‹ zum anderen werfen die Cherusker, in einer ähnlichen kollektiven Gebärde, ein großes Tuch über das Mädchen Hally, nachdem es von einer Horde Römer sexuell mißbraucht und mißhandelt wurde, so daß das Volk (und insbesondere ihr Vater) nicht mit der Geschändeten konfrontiert wird (Vs. 1549f.). In beiden Fällen handelt es sich um gemeinschaftliche Akte, in denen das Kollektiv die beschämte Person den Blicken entzieht, sie aber gleichwohl verhüllt innerhalb der Gruppe beläßt.

Agnes' Schleier ist unter dieser Perspektive vielleicht nicht zufällig das wichtigste Requisit des Stückes: sowohl Tauschobjekt zwischen den jungen Männern als auch Fetisch der ersehnten Gunst – Johann, der »natürliche Sohn« Ruperts, redet von ihm als einer »heiligen Reliquie« (Vs. 259). Er dient nicht nur dem Indizienbeweis von Identität, sondern ist zentrales Emblem der Undarstellbarkeit. Hinsichtlich dieser Meta-Funktion des Schleiers ist auch hervorzuheben, daß Kleist jeden der fünf Akte mit der Anweisung »*Der Vorhang fällt*« beendet. In keinem seiner ande-

<sup>34</sup> Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a.M. 1994, S. 13.

<sup>35</sup> Konersmann, *Der Schleier des Timanthes* (wie Anm. 34).

<sup>36</sup> Fischer, *Mimische Studien zu Heinrich von Kleist* (wie Anm. 31), S. 87.

<sup>37</sup> Es heißt in der Figurenrede Prothoes: »Laßt uns ihr Haupt und Nacken ganz verhüllen!« Der anschließende Nebentext lautet explizit »*Sie verhüllt die Königin*« (Vs. 2840f.).

ren Bühnenwerke findet sich der Verweis auf diese Theaterkonvention; auch im zeitgenössischen Drama ist diese Regieanweisung unüblich. Vorhänge als »Sichtblenden und -grenzen«<sup>38</sup> umschließen den Raum des sinnlich Wahrnehmbaren, aber sie beschränken ihn zugleich. Auf einer paratextuellen Ebene wird so auf die zentralen Problematiken des Stückes verwiesen: Die des Verkennens zum einen und die des Gesichtsverlust der Scham (und der Trauer) zum anderen. Daß der Szenenwechsel oft mit dem Tableau einer Figur, die ihr Gesicht abwendet, einhergeht, steht also in direkter Korrelation zur Regieanweisung des Vorhangs. Beides zeigt an, daß etwas der Sichtbarkeit entzogen wird und zwar derart, daß es gleichwohl uneigentlich weiterhin präsent ist.

In dem einflußreichen Traktat ›Dissertatione de actione scenica‹, von Franciscus Lang 1727 verfaßt, wird unter Bezugnahme auf die antike Rhetorik für die Trauer folgende klassische Gebärde vorgeschlagen: »Oft faltet man dabei mit verschränkten Fingern die Hände, und sie werden gewöhnlich entweder in die Höhe erhoben oder unter die Hüften gesenkt«.<sup>39</sup> Ergänzend heißt es für besonders heftigen Schmerz oder Trauer,

[...] es verdient sogar Lob und erweckt Wohlgefallen, wenn man, entweder mit beiden vorgeschlagenen Händen oder indem der Kopf in den Armen verborgen wird, gelegentlich das ganze Gesicht eine Zeitlang völlig verdeckt und sich dabei an eine Kulisse lehnt [...].<sup>40</sup>

Lang bricht hier die Grundregel aller Schauspieltraktate – auch seines eigenen! –, wonach das Gesicht der Schauspieler immer sichtbar bleiben muß und den Zuschauern offen darzubieten ist. Die in Kleists ›Familie Schroffenstein‹ eingesetzte Mischgebärde der Gesichtsverhüllung als Scham- und Trauerzeichen entzieht dem Zuschauer mit dem Antlitz das primäre Darstellungsmedium der Affekte und weist so auf einen Zustand zentripetaler Innerlichkeit, der nicht theatralisierbar ist. In der Affektenlehre werden Scham und Trauer als gegensätzlich verstanden; so klassifiziert etwa Johann Jakob Engel sie in seinen ›Ideen zu einer Mimik‹ von 1785 zwar beide als »unangenehme Affekte des Anschauens«, Scham ist jedoch ein Affekt »über sich selbst«, Trauer hingegen »über andere«.<sup>41</sup> Diese Unvereinbarkeit der widersprüchlichen Gefühle der beiden Familienoberhäupter in Kleists tragischem Finale ist mimisch nicht darstellbar. Hinzu kommt, daß Trauerverkörperung überhaupt in der westlichen Kultur mehr und mehr auf Frauen verschoben wird und

<sup>38</sup> Konersmann, *Der Schleier des Timanthes* (wie Anm. 34), S. 12.

<sup>39</sup> Franciscus Lang, *Dissertatione de actione scenica*, hg. und übersetzt von Alexander Rudin, Bern und München 1975, S. 198; ein entsprechender Kupferstich findet sich auf S. 51.

<sup>40</sup> Lang, *Dissertatione de actione scenica* (wie Anm. 39), S. 199.

<sup>41</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: Vom ›künstlichen‹ zum ›natürlichen‹ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, 2. Aufl., Tübingen 1989, S. 165.

sich männliche Trauer somit wesentlich der Repräsentation entzieht.<sup>42</sup> Rupert und Sylvester werden im Verlust ihrer Kinder der weiblichen Trauer einer Niobe angeglichen, als deren Gebärde im 18. Jahrhundert (im Gegensatz zur Plastik der Antike) ebenfalls die Hand vor dem Gesicht figuriert.<sup>43</sup>

## V

Abschließend möchte ich auf die Beschämbarkeit Ruperts und Sylvesters zurückkommen – auf die Frage danach, warum ihnen überhaupt narzißtische Wunden zugefügt werden können, die dann in Form des Schuldigwerdens abgewehrt werden, bis dieser Mechanismus an eine finale Grenze gerät. Zu Beginn wurde konstatiert, daß die Väter zwar in einem spiegelbildlichen Zuschreibungsverhältnis aufeinander bezogen sind, ein Anfang dieser Konstellation aber schwer zu bestimmen ist. So ist einerseits die Rede davon, daß der Erbvertrag das Verhältnis bereits seit Generationen belaste. Andererseits wird gesagt, daß sich die zwei Frauen als Stiefschwestern bei der Geburt ihrer Kinder behilflich waren; sie standen also in einem freundschaftlichen Verhältnis. Rupert spricht in seiner Anfangsreplik davon, daß erst durch den Tod des kleinen Peter »das Band, / Das heilige, der Blutsverwandtschaft riß« (Vs. 47f.).

Seit der griechischen Tragödie – etwa im Mythos von Medea und Jason oder von Philomele, Prokne und Tereus – beruht der Akt der Kindestötung auf dem »Prinzip der Stellvertretung eines Menschen durch einen anderen [...] in seiner grausamsten Form«.<sup>44</sup> Der Tod des Kindes, welches dem Konflikt geopfert wird, ist ultimative Bestrafung und Beschämung der überlebenden Eltern, die zum einen in Form ihrer eigenen Zukunft mitgetötet werden, die zum anderen aber auch schuldig sind, insofern sie ihrer Schutz- und Sorgepflicht nicht angemessen nachgekommen sind. So ist im Hinblick auf Kleist etwa zu fragen, warum der neunjährige Peter überhaupt gänzlich unbeaufsichtigt im Gebirge spielen konnte und auch die vierzehnjährige Agnes trotz Gertrudes Vorsatz, sie vor allen Gefahren zu schützen, immer wieder unbeaufsichtigt entschwindet.

Im Vergleich Ruperts mit Sylvester fällt auf, daß erster von Kleist moralisch zweifach stigmatisiert wird: er hat mit Johann einen unehelichen Sohn in die Welt

---

<sup>42</sup> Vgl. Gisela Ecker, Trauer zeigen: Inszenierung und die Sorge um den Anderen. In: Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter, hg. von Gisela Ecker, München 1999, S. 9–25, hier S. 13.

<sup>43</sup> So die Niobe-Figur der Attitüden Lady Hamiltons, die als Kupferstiche überliefert wurden. Vgl. den Reprint bei Dagmar von Hoff, Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800, Opladen 1989, S. 196. Antike Plastiken der Niobe-Gruppe (etwa die in den Uffizien in Florenz) zeigen Niobe zwar mit einer erhobenen Hand, diese ist jedoch nach vorn gestreckt und nimmt somit eher einen abwehrenden als einen verhüllenden Gestus ein.

<sup>44</sup> René Girard, Das Heilige und die Gewalt, übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt a.M. 1992, S. 21f.

gesetzt und er hat, wie wir durch Eustache erfahren, mit ihr bereits – gegen ihren Willen – in der Nacht vor der Eheschließung sexuell verkehrt, was sie als Schulterfahrgang unverarbeitet mit sich trägt (Vs. 1980f.).<sup>45</sup> Möglicherweise versteht sie sogar die Totgeburt des ersten Sohnes als Strafe dieser außerehelichen Nacht. Ruperts eheliche Söhne Peter und Ottokar sind, wie an ihren Leichen deutlich wird, beide physisch stigmatisiert: Ottokar trägt die Narbe eines Skorpionbisses am Leib (Vs. 2649f.); dem geschändeten Peter fehlen sogar seine beiden kleinen Finger (Vs. 1479–1482).<sup>46</sup> Als einer der Finger ins Spiel kommt, wird er groteskerweise erst anhand einer »Blatternarbe« (Vs. 2688) als authentisch identifiziert, trug also bereits zu Lebzeiten des Jungen ein Zeichen. Auf dramaturgischer Ebene als Identitätsindiz eingesetzt (ähnlich wie Kleist bei weiblichen Figuren Muttermale funktionalisiert<sup>47</sup>), sind diese Stigmata gleichwohl als Manifestationen jener Brandmarkung zu verstehen, von der in diesem Stück oft die Rede ist.<sup>48</sup>

Über Sylvester heißt es in Rossitz: »Sooft / Ein Junker unserm Herrn geboren ward, / Soll er, spricht man, erblaßt sein« (Vs. 201ff.). Denn Sylvester hat, im Gegensatz zu Ruperts vier Söhnen, neben zwei Töchtern nur einen einzigen männlichen Nachkommen gezeugt. Daß dies als Manko zu verstehen ist, wird in der erneuten Thematisierung der Differenz deutlich. Gertrude erinnert sich, wie übereilig sich die Rossitzer bei der Krankheit ihrer Tochter erkundigt haben:

[...] Die Nachricht bloß  
Der Krankheit konnte kaum in Rossitz sein,  
Da flog ein Bote schon herüber, fragte  
Mit wild verstörter Hast im Hause, ob  
Der Junker krank sei? (Vs. 474–478)

Der hier antizipierte, dann aber tatsächlich eintretende Tod des kleinen Philipp von Schroffenstein versetzt Sylvester in die unglückliche Lage, mit Agnes nur noch eine Tochter zu haben, die den Familiennamen nicht fortführen wird – es sei denn, sie heiratet Jeronimus. Doch dieser wird ebenfalls getötet. Das unabwendbare Aussterben der genealogischen Linie ist Sylvesters Verwundbarkeit, seine symbolische Schwäche: daß er keinen Stammhalter aufzuweisen hat. Indem Kleist den Geschlechterunterschied der Nachkommen beider »Vettern« derart herausstellt, wird ihr Konkurrenzverhältnis direkt auf die Frage der Genealogie bezogen. Rupert bezeichnet sich und Sylvester zu Beginn sogar als »Kinder eines Vaters« (Vs. 49). Er

<sup>45</sup> Auf den Status jeglicher Liebe vor der Hochzeitsnacht als »Sünde« wird sogar direkt hingewiesen, so heißt es in Ottokars Vision ihrer gemeinsamen Zukunft: »Ach, Agnes! / Wenn erst das Wort gesprochen ist, das dein / Gefühl, jetzt eine Sünde, heiligt –« (Vs. 2439ff.).

<sup>46</sup> In der Bibel sind Skorpione ein Bild für die Strafe Gottes. Vgl. Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbole, Stuttgart 1991, S. 684. Rupert bezeichnet sein Spiegelbild, mit dem er über eine Quelle gebeugt konfrontiert wird, als »Skorpion von einem Menschen« (Vs. 2231) und als eines »Teufels Antlitz« (Vs. 2229).

<sup>47</sup> So in »Das Käthchen von Heilbronn« und »Michael Kohlhaas«.

<sup>48</sup> Rupert spricht davon, daß er »boshaft / im voraus« als Mörder »[g]ebrandmarkt« wurde (Vs. 2248f.). Gertrude bezeichnet den Erbvertrag als »bösen Flecken noch am Leibe« (Vs. 481).

überhöht ihr Verhältnis so zu einem realen Bruderkonflikt, einer Rivalitätskonstellation, deren Kainsmal Neid, Mißgunst und schließlich Schuld ist.

Die Frauen Eustache und Gertrude haben, so scheint es, das gebärfähige Alter bereits überschritten, daher werden beide Häuser nun ohne Nachkommen bleiben. Sylvester spricht am Ende des Stückes davon, daß er sich »von fremden Müttern / Ein fremdes Kind zum Almos [...] erleben« (Vs. 2593f.) müsse; Rupert bezeichnet sich ebenfalls beschämt als »Kinderloser« (Vs. 2714). Der Untergang der eigenen Familie wird als symbolische Impotenz erlebt. Im Unterschied zum Mythos des Agamemnon, der Trauer und *Schuld* zugleich empfindet (da er selbst den Befehl zur Opferung seiner Tochter gab), geht es bei Kleists Vätern um Trauer und *Scham*: Der Tod der Kinder ist kein aktives Schuldigwerden der Väter, sondern ein »Versehen« (Vs. 2705), ihm liegt keine bewußte Handlung, sondern kontingente Selbsttäuschung zugrunde. Insofern ist auch Anthony Stephens' Kontextualisierung dieser Morde mit der biblischen Mythe der Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham eher irreführend.<sup>49</sup> Es handelt sich bei Kleist nicht um bewußt durchgeführte Opferhandlungen, sondern um ein undurchschaubares Geschehen, bei dem die Täter selbst schließlich zu Opfern werden.

Die Rhetorik und Codierung ritterlicher Ehre, um die es in der »Familie Schrofenstein« nur vordergründig geht, erweist sich auf einer metatextuellen Ebene selbst als Verhüllung der Archaik der *Scham*. Doch Kleist, als jener Dichter, »der mit den Mitteln der Sprache in Gebärden dichtet«,<sup>50</sup> zeigt schon in seinem ersten Bühnenwerk, inwieweit der Figurenrede notwendig ein körpersprachlicher Subtext unterzulegen ist, der die diskursive Selbstermächtigung der Protagonisten fortwährend unterminiert.

---

<sup>49</sup> Vgl. Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (wie Anm. 33), S. 193–248.

<sup>50</sup> Max Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Kleist – Hölderlin, Frankfurt a.M. 1940, S. 243–317, hier S. 306.

# KLEIST-JAHRBUCH

## 1999

Im Auftrag des Vorstandes  
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Günter Blamberger  
(verantwortlich für  
Abhandlungen, Beiträge  
der Jahrestagung 1998, Miscellen)  
sowie  
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget  
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER  
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Ingo Breuer, Bernhard Dotzler, Regina Jorde  
Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,  
Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

*Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme*

**Kleist-Jahrbuch ...** / – Stuttgart: Metzler.  
Erscheint jährlich. – Früher im Verl. E. Schmidt, Berlin. –  
Aufnahme nach 1990 (1991)  
ISSN 0722-8899  
1990 (1991) –  
Verl.-Wechsel

ISBN 3-476-01709-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung  
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

© 2000 Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt  
Satz: Dörr + Schiller GmbH, Stuttgart  
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm  
Printed in Germany

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums des Innern, der  
Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung (Berlin) und des Ministeriums für  
Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg

## INHALT

### *Verleihung des Kleist-Preises 1998*

Günter Blamberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Dirk von Petersdorff im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg am 13. Juni 1998	3
Lars Gustafsson: Laudatio auf Dirk von Petersdorff. Anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises am 13. Juni 1998 .....	8
Dirk von Petersdorff: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises .....	14

### *Internationale Jahrestagung in Hamburg 1998: »Kleists Duelle« (Folge 2)*

Günter Blamberger: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik .....	25
Gesa von Essen: Römer und Germanen im Spiel der Masken. Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht« .....	41
Martin Dönike: »... durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt«. Zur Gedankenfigur der Notwehr bei Kleist .....	53
Sibylle Peters: Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den »Berliner Abendblättern« .....	67
Bianca Theisen: Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus ....	87
Gabriele Brandstetter: Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel in Kleists »Amphitryon« .....	109
Claudia Benthien: Gesichtsverlust und Gewalttätigkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists »Familie Schroffenstein« .....	128
Michael Ott: »... ich <i>will</i> keine andre Ehre mehr, als deine Schande ...«. Zu Ehre, Duell und Geschlechterdifferenz in Kleists Erzählungen .....	144

Peter Dettmering: Die Sprachduelle in den Dramen Kleists .....	166
Elisabeth Bronfen: Liebeszerstückelung: ›Penthesilea‹ mit Shakespeare gelesen .....	174
Marianne Schuller: Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung ›Der Zweikampf‹	194
Wolfgang Struck: Schwarz – Weiß – Rot, oder: »Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo«. ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zwischen Befreiungs- krieg und Kolonialismus .....	203
Ute Frevert: Die Sprache der Ehre. Heinrich von Kleist und die Duellpraxis seiner Zeit .....	215

### *Abhandlung*

Ulrich Fülleborn: Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller Berech- nungen. Die frühen Briefe Heinrichs von Kleist und ›Die Familie Schroffenstein‹ .....	225
---	-----

### *Realien*

Hermann F. Weiss: Eine neuentdeckte Fassung von Heinrich von Kleists ›Das letzte Lied‹ .....	251
---	-----

### *Rezensionen*

Peter Philipp Riedl: Die Geburt der Poesie aus dem Geist der Landschaftsbe- trachtung (über: Hilda Meldrum Brown, Heinrich von Kleist: The Am- biguity of Art and the Necessity of Form) .....	269
Joachim Rückert: Kohlhase statt Kohlhaas (über: Christoph Müller-Tragin, Die Fehde des Hans Kohlhase. Fehderecht und Fehdepraxis zu Beginn der frühen Neuzeit in den Kurfürstentümern Sachsen und Brandenburg)	276
Fritz Hackert: Die unendliche Dreiecksgeschichte (über: Justus Fetscher, Verzeichnungen. Kleists ›Amphitryon‹ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal) .....	279
Peter Horn: Bilder des Fremden (über: Gesa von Essen, Hermannsschlach- ten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahr- hunderts) .....	285

Eike Behrendt: Romantische Jugend? (über: Jugend. Ein romantisches Konzept? Hg. von Günter Oesterle) .....	293
Siglenverzeichnis .....	299
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	300
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft .....	302