LITTERATURKRITIK & ROMANTIKSTUDIER - SKRIFTRÆKKE 21

Michael Ott

Lorbeer im "märkschen Sand"

Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist

(Prinz Friedrich von Homburg,
Die Marquise von O....)

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i netværkets forskningsaktivitet. Manuskripter fra foredragsrækken, konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i netværksgruppen og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til netværkets sekretariat. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for netværkets område. Henvendelse til de faglige koordinatorer.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

"Litteraturkritik & Romantikstudier" er et 2-årigt forskningsnetværk dannet oktober 1994 under Statens Humanistiske Forskningsråd. Informationer om netværkets aktiviteter fås ved henvendelse til nedenstående:

Aarhus Universitet

Projektleder Lis Møller
Tlf.: 8942 1841
E-mail: litlm@hum.aau.dk

Sekretær Ole Bjarke Nielsen
E-mail: litobn@stud.hum.aau.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1832
Fax: 8942 1850

Københavns Universitet

Medkoordinator Marie-Louise Svane
Institut for Litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf.: 3532 8811
Fax: 3296 3092
E-mail: mlsvane@coco.ihi.ku.dk

Lorbeer im "märkschen Sand"

Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist

(*Prinz Friedrich von Homburg, Die Marquise von O....*)*

Michael Ott

Ehre ist die Mystik der Rechtlichkeit.
Friedrich Schlegel, Ideen

O über die wilden, unbeugsamen Männer,
die nur immer ihr stieres Auge
auf das Gespenst der Ehre heften!
Lessing, Minna von Barnhelm

I

Wenige Wochen nach Kleists Selbstmord stand im *Berliner Morgenblatt für die gebildeten Stände* folgendes zu lesen:

> *Heinrich von Kleist*, einer der berüchtigsten Jünger der berüchtigten romantisch-mystischen Schule, hat im vorigen Monat seine zu sterben entschlossene Freundin [...] und sich selbst durch einen Pistolenschuß ermordet.
> Man kannte diesen Heinrich von Kleist, der als Schriftsteller einen den Deutschen ewig heiligen Namen mit großer Unehre führte, als den

* Überarbeitete und mit Anmerkungen versehene Fassung eines Vortrags am 15.5. 1997 in München; die Vortragsform wurde beibehalten.

> Verfasser einiger poetischer Produkte [...], in welchen [...] vernünftige Leute [...] beinahe nichts als Symptome der entschiedendsten *Querköpfigkeit* wahrnahmen. Mit einem Worte, der Verfasser des Käthchens von Heilbronn war ein unheilbar Kranker [...][1]

Kleists Tod am Kleinen Wannsee im Winter des Jahres 1811 wurde nicht nur zur Geburtsstunde des Mythos vom tragischen Dichter, "dem auf Erden nicht zu helfen war": Er war auch Anlaß gifttriefender Polemik. Unschwer erkennt man in der Schmähschrift des Berliner Publizisten Friedrich Weisser die stereotypen Vorwürfe gegen die Vertreter der literarischen Romantik: die Kritik des Irrationalismus, der Verbindung mit der Mystik, und schließlich der Nähe zum Pathologischen, der Affinität zum Wahnsinn. Doch die Polemik hat noch eine weitere, ebenso wichtige Dimension: Nicht nur als literarischen Dilettanten und Geisteskranken stellte Weisser Kleist dar, sondern er maß ihn auch an Ruhm und Ehre einer der berühmtesten preußischen Offiziersfamilien – eben jener *von Kleist*, aus deren Reihe seit dem 13. Jahrhundert zwanzig Generäle hervorgegangen waren[2] – , und vor *jenem* Maßstab versagte *dieser* Kleist nun vollends[3]. Genau diese Schmähung erschien aber wiederum den Kritikern

[1] Zit. n. Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Frankfurt am Main 1987 (zuerst 1967), S. 32 (Nr. 24).

[2] Und zwei Dichter sowie ein naturwissenschaftlicher Dilettant, wäre hinzuzufügen; doch kam Kleist als "unheilbar Kranker" in Weissers Sicht für solche "Ehre" wohl noch weniger in Betracht: Wie kann ein *Querkopf* vernünftige oder gar ästhetisch bedeutsame - und mithin "ehrbare" - Diskurse produzieren?

[3] Vgl. zur Familiengeschichte Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1987 (= Rombach Litterae), bes. S. 17ff.; ferner Peter Baumgart, "Die preußische Armee zur Zeit Heinrichs von Kleist", in: *Kleist-Jb.* 1983, S. 43 - 70.

Weissers als besonders infam: "Ist es nicht eine *Versündigung* an diesem Toten, ihm nachzusagen, daß er 'einen den Deutschen heiligen Namen *mit großen Unehre'* geführt habe?" fragte August Gottlob Eberhard; und er nennt Weissers Äußerungen über Kleist "eine unverdiente Schändung seines Namens"[4].

Diese Auseinandersetzung um den *Namen* und die *Ehre* führt mitten ins Zentrum dessen, was ich Ihnen heute vorstellen will. Sie ist – Ironie der Geschichte – in einem Sammelband nachzulesen, der den Titel "Heinrich von Kleists Nachruhm" trägt. Doch "Nachruhm" und "Nachrede" sind eben nicht nur Kategorien der "Nachwelt", sondern auch der Lebenden selbst – Projektionen eigener Anerkennung oder Demütigung, und damit ein Wahrnehmungsmedium des Normensystems der Gesellschaft. In Kleists Fall war dies letztlich der rigide Ehrenkodex einer adligen preußischen militärischen Oberschicht[5], und vielleicht entstand die Verzweiflung seiner letzten Wochen auch aus dem Bewußtsein, deren Maßstäben aller Mühe zum Trotz niemals genügen zu können. So heißt es in Kleists vorletztem Brief an die Schwester Marie:

> Ich habe meine Geschwister immer [...] von Herzen lieb gehabt; so wenig ich davon gesprochen habe, so gewiß ist es, daß es einer meiner herzlichsten und innigsten Wünsche war, ihnen einmal, durch meine

[4] August Gottlob Eberhard, "Appellation an die Ankläger und Richter Heinrichs von Kleist", in: *Salina*, Halle, Februar 1812, zit. nach Sembnder, *Nachruhm* (wie Anm.1), S. 33 - 36, S. 35f. (Nr. 25). Hervorhebungen im Original.

[5] Plastisch demonstrierte diesen Ehrenkodex Kleists Vater, der, als ihm als Kommandant des in Frankfurt liegenden Infanterieregiments vom König eine ihm zustehende Beförderung versagt wurde, 1783 in einem (folgenlosen) Brief an den Monarchen schrieb: "Euer Majestät sind Herr über mein Leben, aber nicht über meine Ehre. Ersteres habe ich nicht verwirkt, letztere ist gekränkt. Ich ersuche daher E.M. allerunterthänigst um meinen Abschied, empfehle der Vorsehung mich und die Meinigen und ersterbe E.K.M. [...]." (Zit. n. Baumgart (wie Anm.3), S. 66).

> Arbeiten und Werke, recht viel Freude und Ehre zu machen. Nun ist es zwar wahr, es war in den letzten Zeiten, von mancher Seite her, gefährlich, sich mit mir einzulassen [...]; aber der Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, es sei nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehn, und mich von ihnen als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft [...] betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmerzhaft, wahrhaftig, es raubt mir nicht nur die Freuden, die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit.[6]

Es geht mir im folgenden aber nicht um eine "biographistische" Interpretation von Kleists Texten, sondern vielmehr um eine Analyse der Dimensionen von "Ehre" *in* einigen dieser Texte: Ich will zu zeigen versuchen, daß der Ehrdiskurs um 1800 in seiner ganzen Komplexität einen zentralen, wenn auch fast immer impliziten Bezugspunkt dieser Texte darstellt, und daß sie ihre Brisanz und kontroverse zeitgenössische Rezeption nicht zuletzt diesem Faktum verdanken. Gezeigt werden soll diese These an zwei Texten Kleists, *Prinz Friedrich von Homburg* und der *Marquise von O...*; zuvor aber möchte ich zu ihrem Verständnis einige Dimensionen des Themas "Ehre" skizzieren, das von der neueren germanistischen Forschung nur sehr selten untersucht wurde, dieses Desinteresse aber keineswegs verdient.

[6] Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1987, Bd. II, S. 823f. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden durchgängig *im Text* mit Band- und Seiten- bzw. Verszahl zitiert. Andere seither erschienene Ausgaben (im Klassiker-Verlag bzw. die *Marquise* in der Brandenburger Kleist-Ausgabe) sind vermutlich weniger zugänglich und ergeben für meine Argumentation nichts Neues.

II

Was ist Ehre?
"What's honour? - A word...", antwortete Shakespeares Falstaff ebenso lapidar wie unbestreitbar. Doch der Kontext dieser berühmten Stelle läßt schon einiges von der Gewalt der Vorstellung erahnen, die mit diesem bloßen "Wort" verbunden ist:

> Gut, es mag sein: Ehre beseelt mich vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entseelt? Wie dann? Kann Ehre ein Bein ansetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde stillen? Nein. Ehre versteht sich also nicht auf die Chirurgie? Nein. Was ist Ehre? Ein Wort. Was steckt in dem Wort Ehre? [...] Luft. Eine feine Rechnung! [...] Ehre ist nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und so endigt mein Katechismus.[7]

Aber dieser Katechismus ist bekanntlich der eines Ketzers – und eines der größten und großartigsten Feiglinge der Weltliteratur. Gerade der Redeschwall, mit dem Falstaff sich hier von der Ehre und ihren Pflichten lossprechen will, erweist ihre soziale Macht; eine Macht, von der noch einige hundert Jahre später der Baron Innstetten in Fontanes "Effi Briest" weiß:

> [...] im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen

[7] William Shakespeare, *Heinrich IV, 1. Teil*, übersetzt von A.W. Schlegel, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hg. von Anselm Schlösser, Berlin und Weimar 1994, Bd. 3, S. 179 - 275, S. 263 (V/1).

geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt tun wir es selbst und können es nicht aushalten und jagen uns die Kugel durch den Kopf.[8]

Bezeichnend ist, daß beide literarische Figuren die Ehre mit dem Tod in Verbindung bringen. "Ehre" benennt ein Moment sozialer Achtung (oder Verachtung), mit Schopenhauers berühmter Formel: "objektiv, die Meinung Anderer von unserm Werth, und subjektiv, unsere Furcht vor dieser Meinung"[9], das im Extremfall mit dem Leben zu bezahlen ist: "Ja, übers Leben geht noch die Ehr!", heißt es bei Schiller in *Wallensteins Lager*[10]. Ehre ist eine Art "Höchstwert", eine zentrale Norm in der ständischen Welt des *ancien régime* und noch weit ins 19. Jahrhundert hinein.

Die historische und soziologische Forschung *dieses* Jahrhunderts nun hat sich oft und intensiv mit dieser Norm befaßt[11]. Ich will aus der Fülle dieser Untersuchungen nur einige Aspekte herausgreifen, die für meine Beschäftigung mit der Ordnung der Ehre besonders wichtig sind.

(1) Zunächst: Schon Max Weber analysierte Ehre als konstitutives Element der *ständischen* Gesellschaft[12]. Seit dem Mittelalter prägen sich ständisch differente

---

[8] Theodor Fontane, *Effi Briest*, hg. von Helmuth Nürnberger, München 1995, S. 236.

[9] Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena I*, Zweiter Teilband, in: *Zürcher Ausgabe*, Werke in 10 Bänden, Bd. VIII, Zürich 1977, S. 395.

[10] Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager*, in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, Bd. 2, S. 275 - 311, S. 305.

[11] Grundlegend ist der Aufsatz von Friedrich Zunkel, "Ehre, Reputation". In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd.2, Stuttgart 1975, S. 1 - 64.

[12] Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5. rev. Auflage Tübingen 1976, bes. S. 531ff.; zur soziologischen Ehrenforschung zuletzt: Ludgera Vogt/Arnold Zingerle (Hg.): *Ehre: Archaische Momente in der Moderne*,

Ehrenvorstellungen aus, zunächst im Rittertum und später in Adel und Militär; aber ebenso im Handwerk, den Zünften, dem städtischen Bürgertum. Diese Ehrencodices regelten den gesamten sozialen Verkehr: die Heirats- und Berufsmöglichkeiten, die "standesgemäßen" Lebensweisen und Chancen sozialen Aufstiegs; doch ebenso alltägliche Praktiken wie das Tragen bestimmter Kleidung oder den ganzen Bereich der "Sitten". Die Dominanz der Ehre in der sozialen Ordnung der Frühneuzeit zeigt sich auch daran, daß es bis ins späte 18. Jahrhundert eigene Strafen an der Ehre (wie den berühmten Pranger) und das eigene Rechtsinstitut der Ehrlosigkeit (der Infamie) gab, das einer Art sozialem Tod gleichkam; selbst die Hinrichtungsarten wurden nach dem Grad ihrer Schändlichkeit unterschieden: das Rädern oder Hängen beispielsweise vom (vergleichsweise ehrenhaften) Enthaupten. Diese alle Bereiche der Kultur durchdringende Ordnung der Ehre leistete in soziologischer Perspektive zweierlei: einerseits eine Integration der Stände durch die Verpflichtung ihrer Mitglieder auf gemeinsame Lebensweisen und Werte; und andererseits die Distinktion der Stände untereinander, die Schaffung sozialer Privilegien und Monopole[13]. Neben der unmittelbaren soziokulturellen besitzt die Ordnung der Ehre damit auch eine *ökonomische* und *politisch-rechtliche* Dimension[14].

Frankfurt am Main 1994; Ludgera Vogt, *Zur Logik der Ehre in der Gegenwartsgesellschaft*, Frankfurt am Main 1997.

[13] Als Norm steht die Ehre (wie schon Simmel beschrieb) sozusagen zwischen dem Recht (welches (mindestens theoretisch) die gesamte Gesellschaft umfaßt) und der Sittlichkeit (als individueller Norm): Ehre ist die Norm der sozialen Gruppe und bildet gesamtgesellschaftlich so ein normatives Integrations- und Distinktionsmedium. Vgl. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 598ff.

[14] Vgl. zur historischen Forschung zuletzt: Klaus Schreiner/Gerd Schwerhoff (Hg.), *Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 1995 (= Norm und Struktur, Bd. 5). Der

(2) Mit den ökonomischen, sozialen und intellektuellen Umbruchsprozessen seit dem 18. Jahrhundert treten aber die teils schon vorher bestehenden Konfliktlinien in dieser Ordnung offen zutage. So wird der "Höchstwert" der Ehre seit der frühen Aufklärung als unvernünftig, unchristlich und fortschrittsfeindlich kritisiert; gerät das zentrale Ehrenritual des Duells mit seiner Infragestellung des absolutistischen Gewaltmonopols immer mehr zum Konfliktfall zwischen Adel und souveränem Monarch, und kollidiert schließlich der ökonomische Auschwung des Bürgertums mit den durch die Ehre errichteten Beschränkungen der familialen, beruflichen und politischen Ordnung. Gerade die Jahrzehnte vor und nach der Französischen Revolution, als auch in den anderen Europäischen Staaten eine Zeit großer Neukodifikationen des Rechts und grundlegender Reformen der sozialen und ökonomischen Strukturen einsetzt, sind damit für die Ordnung der Ehre eine fundamentale Umbruchszeit. Hinzu kommt die politische Transformation der absolutistischen Ständestaaten in der Herausbildung der Nationalstaaten: Erst seit dem frühen 19. Jahrhundert, genauer der Zeit der Befreiungskriege, entsteht das Konzept "nationaler Ehre", das später zu einem zentralen Ideologem des Nationalismus werden wird[15].

Während sich – und in dem Maße in dem sich – die soziale Basis der Ehrenordnung verschiebt, verändert sich aber auch ihre individuelle Bedeutung; mit dem Prozeß der Emphatisierung von Subjektivität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der "empfindsamen" Neubewertung von Körperlichkeit, Sexualität und Liebe und der Erfahrung von Kontingenz wird "Ehre" zu einem kritischen Bezugspunkt der sozialen, kulturellen und juristischen

Aufsatz "Die Ehre als Thema der historischen Anthropologie. Bemerkungen zur Wissenschaftsgeschichte und zur Konzeptualisierung" von Martin Dinges in diesem Band (S. 29 - 62) ist der momentan umfassendste Forschungsüberblick.

[15] Vgl. Andreas Dörner, "Die symbolische Politik der Ehre", in: Vogt/Zingerle, *Ehre*, (wie Anm. 12), S. 78 - 95.

Subjektivierungsweisen; ein Erfahrungsmedium von Subjektivität gerade im Konflikt mit dem sozialen Normensystem bzw. im Moment von dessen Umbruch. Zum Verständnis diese Prozesses sind aber zwei weitere Aspekte der Ehrenordnung unerläßlich.

(3) Der erste betrifft eine bislang nicht erwähnte, aber für die Ehre fundamentale Kategorie: Denn schon seit der Frühneuzeit ist Ehre nicht nur eine Frage des Standes, sondern auch des *Geschlechts*. Gerade die Rituale der Ehre (wie das Duell) sind geschlechterdifferent; ebenso die Möglichkeiten der Erringung von Ehre in Militär, Wissenschaft oder Kunst, die (Ausnahmen bestätigen die Regel) Männern vorbehalten sind. Entscheidend ist aber die zentrale Codierung "weiblicher Ehre" über die Sexualität: Die beiden, wenn man so will, einzigen Zustände weiblicher "Ehrbarkeit" sind Jungfräulichkeit oder eheliche Treue; damit aber Zustände männlicher Dominanz: väterlicher oder familialer Kontrolle der Jungfräulichkeit oder ehelicher Überwachung. Die männliche Dominanz transformiert sich somit in einen Ehrencode weiblicher "Reinheit", dessen Konflikte dann wiederum in männlichen Ehrenhändeln ausgefochten werden, während die Frauen zur Passivität verdammt bleiben.[16]

Doch auch in dieser Hinsicht findet um 1800 ein Umbruch statt. Denn in der frühen Neuzeit ist die primär sexuelle Codierung weiblicher Ehre keineswegs so ausschließlich, wie es zunächst den Anschein hat; sie wird jedenfalls von der ständischen Codierung überlagert, und auch Tugend, Fleiß etc. gingen in das Bild und Selbstbild ein – von den realen Praktiken beispielsweise an den Höfen gar nicht zu reden. Eine wirklich dominant sexuelle Codierung von Ehre findet sich dann aber in der bürgerlichen Diskursivierung von Geschlechtlichkeit im

[16] Vgl. zu diesem Komplex für die bürgerliche Gesellschaft insbesondere die Arbeiten von Ute Frevert, v.a.: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München 1991, sowie: "Weibliche Ehre, männliche Ehre. Das kulturelle Kapital der Geschlechter in der Morderne", in: dies., *"Mann und Weib, und Weib und Mann". Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995, S. 166 - 222.

späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, z.B. in Fichtes Familienrecht. Und auch der mosaische Gesetzgeber bürgerlicher Sitten, Adolph Freiherr von Knigge, schreibt beispielsweise einen seitenlangen Traktat, in dem alle Arten männlicher Ehrenzweikämpfe als barbarische Sitten aus finsteren Zeiten verworfen werden; mit *einer* charakteristischen Ausnahme allerdings: wenn es um die Verführung von Schwester, Ehefrau oder Tochter gehe[17]. Das Entscheidende wird aber vielleicht am besten am Bedeutungswandel des Wortes "Geschlecht" selbst erkennbar[18]. Bis weit ins 18. Jahrhundert dominiert nämlich, ablesbar an Lexika und Wörterbüchern, die Bedeutung familialer Herkunft, die "Geschlechterkette" der Genealogie, den Gebrauch dieses Worts: Die "Ehre des Geschlechts" ist die Ehre der Vorfahren, der man gerecht werden muß; erst später und dominant erst im 19. Jahrhundert bezeichnet "Geschlecht" die biologische Besonderheit von Mann oder Frau, und die "Ehre des Geschlechts" damit die soziale Pflicht und eine Fundamentalgröße sozialer Identität, die sich daraus scheinbar ganz "natürlich" ergibt.

(4) Der letzte Aspekt der Ehrenordnung, auf den es mir besonders ankommt, ist nun aber genau die Entstehung dieser "Natürlichkeit": Die Frage, wie eigentlich die Evidenz der Vorstellungen von Ehre zustandekommt, wie der Zwang funktioniert, dem sich so viele Menschen sehr real unterworfen haben, und warum sie sich ihm offenbar so bereitwillig unterwarfen: dem Zwang, sich zu duellieren, dem Zwang, sich lieber umzubringen, als ehrlos zu leben, eben jener Gewalt, der sich Falstaff entziehen will und der Baron Innstetten beugt. Woher bezieht die Ordnung der Ehre ihre Macht, wie funktioniert diese Macht?

---

[17] Vgl. Adolph Freiherr von Knigge, "Über den Zweykampf", in: ders., *Journal aus Urfstädt*, Frankfurt 1785 (Sämtliche Werke, Bd. 17; ND Nendeln 1978), S. 108 - 123.

[18] Vgl. zum folgenden Ute Frevert, "Geschlecht - männlich/weiblich. Zur Geschichte der Begriffe (1730 - 1990)", in: dies., *Mann und Weib...* (wie Anm. 16), S. 13 - 60.

Im Gegensatz zur deutschen soziologischen Tradition (besonders Webers und Simmels), die "Ehre" eher unter der modernisierungstheoretischen Prämisse ihres "Verschwindens" in der Moderne analysierte, verspricht für diese Frage der kultursoziologische Ansatz Pierre Bourdieus aufschlußreicher zu sein, der gerade auch am Beispiel der Ehre eine Theorie sozialer Praxis entwickelt hat, welche die Aporien geschichtstheoretischer Grundannahmen und die Antinomie "objektivistischer" und "subjektivistischer" sozialphilosophischer Ansätze zu überwinden sucht[19]. In seiner Perspektive einer allgemeinen symbolischen Ökonomie und der Analyse sozialer Tauschpraktiken ist Ehre ein zentrales Moment der symbolischen Herrschaft, die sich gerade in ihrer "Somatisierung", in ihrer Prägung der Habitus, der Perzeptionsweisen und körperlichen Praxisformen der Infragestellung ihrer Legitimität entzieht, und sich vielmehr als "natürliche" Evidenz maskiert. Ehre erscheint in dieser Sicht eine Art *symbolischen Kapitals*, dessen "Sicherheit", ökonomisch gesprochen, der Einsatz des Körpers ist: Eben jenes Körpers, dessen Haltung und "Habitus" eine Art sozialisierter Subjektivität darstellt, in die nun gerade die Normen geschlechtlicher Identität als konstitutive eingehen[20]. Für die Untersuchung der

---

[19] Vgl. Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1976; ders., *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1987.

[20] Vgl. zu letzterem vor allem Pierre Bourdieu, "Die männliche Herrschaft", in: Irene Dölling/Beate Krais (Hg.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt am Main 1997, S. 153 - 217. In *gender*-theoretischer Hinsicht liegt der Versuch nahe, diesen kultursoziologischen Ansatz mit der dekonstruktivistischen Perspektive auf die performative Konstruktion von Geschlechtsidentität zu verbinden, wie sie vor allem Judith Butler entwickelt hat; vgl. dazu meinen Aufsatz: "Das Denken des Körpers. Inkorporation und symbolische Ordnung in Bourdieus 'gender-Konzept'", in: Christine Kanz (Hg.), *Gegenwelten. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Bamberg 1997, S. 124 - 135.

III

Denn Kleists letztes und berühmtestes Drama beginnt mit einer doppelten Krönungsphantasie. Die eine davon sieht jeder Zuschauer auf der Bühne, wenn der Vorhang sich öffnet: *"Der Prinz von Homburg"*, befiehlt die Regieanweisung, *"sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz."* (I, 631) Doch um diesen Traum vom Lorbeer des Siegers geht es nicht nur *in* dem Stück – "Im Traum erringt man solche Dinge nicht!", wird der Kurfürst dem Prinzen noch zurufen, bevor die Tür zum Schloß – zum Paradies? – rasselnd zufällt –, von einem solchen Traum handelt auch seine Dedikation: die zweite Krönungsphantasie. Kleist widmete das Stück der Prinzessin Amalie, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Preußen, einer geborenen von Hessen-Homburg, und stelltedem Text ein Gedicht voran:

Gen Himmel schauend greift, im Volkgedränge,
Der Barde fromm in seine Saiten ein.
Jetzt trösten, jetzt verletzen seine Klänge,
Und solcher Antwort kann er sich nicht freun.
Doch eine denkt er in dem Kreis der Menge,
Der die Gefühle seiner Brust sich weihn:
Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle,
Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle.

(I, 629)

Diese Phantasie der Dichterkrönung, vom Lorbeer des *poeta laureatus*, ist aber nicht minder problematisch als die eines schlafwandelnden Reitergenerals, und allein die Druckgeschichte des Gedichts ist Beleg dafür. Es stand auf der für Prinzessin Wilhelmine bestimmten Schreiberkopie, doch schon Marie von

Kleist, die diese dem Prinzen Wilhelm übersandte, bemerkte im begleitenden Brief:

> Ich wage [...], Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin ein Stück zu Füßen zu legen, welches der Verfasser ihr gewidmet hat und das sicher große Schönheiten enthält, auf das man jedoch, wenn ich nach der Wirkung urteile, die es auf mich gemacht hat, die Frau Prinzessin vorbereiten müßte [...] Aber ich verspreche der Frau Prinzessin viel Befriedigung, wenn sie das Stück bis zuende liest ...[22]

Ob diese das tat oder nicht, ist nicht überliefert; Tatsache ist aber, daß das Stück mit allerhöchstem Stillschweigen aufgenommen und das Widmungsgedicht sogar in Tiecks erster Ausgabe von Kleists Schriften unterdrückt wurde – es erschien erst 1867 im Druck. Kleists Versuch – sein letzter Versuch –, als "vaterländischer Dichter" Ehre und Anerkennung zu erringen, scheiterte; das Stück wurde erst 10 Jahre nach seinem Tod uraufgeführt, und es blieb durch das ganze 19. Jahrhundert eines der umstrittensten Dramen der deutschen Klassik[23]. Meine These ist nun, daß dies gerade mit der prekären Ehrenphantasie zu tun hat, die in diesem Stück selbst entwickelt wird. Denn prekär ist schon die Eingangsszene, zeigt sie doch in einer wahrhaft voyeuristischen Situation eine

---

[22] Zit. nach *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, hg. von Helmut Sembdner, erweiterte Neuausgabe, Frankfurt am Main und Leipzig 1992, S. 399 (Nr. 506).

[23] Ich zitiere im folgenden nur noch nach Verszahlen im Text. Auf die überaus umfangreiche Forschung zum "Prinz von Homburg" kann ich hier nicht eingehen; ich verweise nur auf die Aufsätze von Helmut Arntzen, "'Prinz Friedrich von Homburg'- Drama der Bewußtseinsstufen", in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 213 - 237 sowie von Peter Horn, "'...Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich ...'. Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem postumen Ruhm", in: *KleistJb.* 1992, S. 126 - 139.

Hofgesellschaft, der sich im Zustand des Traums ein Begehren des Subjekts offenbart, das sonst den Tabuisierungen der Etikette und den Ausgrenzungen des vornehmen Diskurses unterliegt. Desto eifriger betätigt sich aber hier Hohenzollern als Beleuchter –

Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht – und aufgefunden, wo?
Er nimmt einem Pagen die Fackel aus der Hand.
Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftiget,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächtgen Kranz des Ruhmes einzuwinden (V. 22 - 28)

– wobei der "Held" hier mindestens eine dreifache Bedeutung hat; und desto interessierter wendet sich der Kurfürst diesem zu:

Sie steigen von der Rampe herab.
DER KURFÜRST *über ihn gebeugt.*
Was für ein Laub denn flicht er? Laub der Weide?
HOHENZOLLERN.
Was! Laub der Weid, o Herr! Der Lorbeer ists,
Wie ers gesehn hat, an der Helden Bildern,
Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt.
DER KURFÜRST. – Wo fand er den in meinem märkschen Sand? (V. 46 - 50)

Diese Frage wird man wohl nicht nur als botanische verstehen dürfen: Die Antwort darauf ist das ganze Stück, und es gehört zu seinen metaphorischen

Assoziationsmöglichkeiten, daß dieser karge Sand nicht weit entfernt liegt vom Staub, in den am Ende alle Feinde Brandenburgs gewünscht werden. Der Lorbeerkranz der Eingangsszene wird zwar in der, in allen Elementen parallelen, Schlußszene dem Prinzen von Natalie tatsächlich aufgesetzt werden: Die Phantasie von Ehre und die Phantasie der Erotik finden ihre scheinbare Erfüllung. Doch zwischen diesen beiden Szenen wird die Problematik in allen Einzelheiten entwickelt, die schon in diesem Beginn nistet.

Drei Aspekte sind hierbei zu unterscheiden. Erstens ist die Ruhmesphantasie des Prinzen schon als solche merkwürdig: "Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich" (V. 28), würde sich der Prinz ja Ruhm und Ehre erträumen, die er erst als Toter und also gerade nicht mehr er*leben* kann. "Nachruhm! Was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist?" (II, 683) hatte Kleist schon 1801 an Wilhelmine von Zenge geschrieben. Erträumt der Prinz sich aber die Ehrung seiner *Mit*welt, so ist gerade die Öffentlichkeit dieser Phantasie "ehrenrührig"; ihr fehlt nämlich, in der Logik der Ehrenordnung, allererst der Beweis ihrer Berechtigung – noch einmal: "Im Traum erringt man solche Dinge nicht!" Doch ist, zweitens, auch das Verhalten des Kurfürsten in dieser Situation merkwürdig, nutzt er doch das schlafwandlerische Träumen des Prinzen aus, um herauszufinden, "[w]as dieses jungen Toren Brust bewegt" (V. 55); er ist der heimliche Regisseur des Traumspiels, und das wird ihm am Schluß von Hohenzollern auch vorgehalten werden[24]. Drittens aber zeigt die Eingangsszene jene Überlagerung von Ruhmesphantasie und Liebesbegehren, die den eigentlich kritischen Punkt des Dramas bildet: Der Handschuh der Prinzessin wird dem Prinzen unentzifferbares Zeichen der "Realität" des Traums und Beglaubigung seiner Verheißungen[25]; er wird aber in Szene I/5 auch zum Störfaktor in jener strategischen Kommunikation, die den "Schlachtentwurf" (V. 229) des

[24] Vgl. V. 1706 - 1713.

[25] Vgl. V. 172ff., 291ff. und 355ff.

Kurfürsten auf die Schreibtafeln seiner Offiziere projizieren soll; konventionelles Symbol des ritterlicher Ehren- und Liebescodes[26], wird er so zum Stolperstein auf des Prinzen Weg zum lorbeergekrönten Ruhm.

Neben dem Lorbeer und dem Handschuh ist es ferner ein drittes Symbol, das nun insbesondere den militärischen Ehrenkodex ins Spiel bringt: der Degen. In der entscheidenden Szene auf dem Schlachtfeld bei Fehrbellin kommt es darüber zum offenen Streit, und Homburg reißt einem Offizier den Degen herab, worauf dieser *"taumelnd"* stammelt: "Mein Prinz, die Tat, bei Gott –!" (V. 488). Doch kurz darauf läßt der Kurfürst Homburg, und zwar ausgerechnet bei der Übergabe der Siegestrophäen, selbst den Degen abnehmen, statt ihn mit dem fälligen Siegeslorbeer auszuzeichnen. Damit ist das Feld bereitet für den Ehrkonflikt, in den dieser nunmehr gerät: Die folgenden Szenen sind nichts anderes als die Probe auf das ungeschriebene Gesetz, daß die Ehre mehr zähle als das Leben[27]. Als der Prinz erkennen muß, daß es dem Kurfürsten mit der Todesstrafe wegen Insubordination tatsächlich Ernst ist, bringt ihn die Todesfurcht dazu, fundamentale Regeln des Ehrenkodex zu brechen: zuerst sein (Ehren-)Wort, die Gefangenschaft nicht zu verlassen[28], dann das Gebot, sich

[26] Vgl. nur Schillers Ballade vom "Handschuh" (*Sämrliche Werke* (wie Anm.10), Bd. 1, S. 376f.).

[27] Dramaturgisch vorbereitet wird diese Probe durch die unmittelbar vorhergehende Szene, als Homburg auf Sparrens Botenbericht vom "Opfertod" des Stallmeisters Froben so reagiert: "Er ist bezahlt! - Wenn ich zehn Leben hätte, / Könnt ich sie besser brauchen nicht, als so!" (V. 678f.) Man kann das "Er ist bezahlt" zwar auch im Sinn eines "Er ist gerächt" interpretieren, der folgende Satz legt indessen nahe, daß diese Stelle exakt die Hybris bezeichnet, die vergißt, daß der "süße und ehrenvolle" Tod auf dem Schlachtfeld doch allemal ein Tod ist. Das Wort "bezahlt" in diesem Zusammenhang verweist aber auch auf genau jene symbolische Ökonomie der Ehre, deren größter Einsatz eben der Körper selbst ist.

[28] Vgl. V. 946ff. und 962.

nicht von Todesangst bestimmen zu lassen, und schließlich das Gesetz, nicht um Gnade zu flehen.

Genau diese Szene – der fünfte Auftritt des 3. Akts – ist es nun aber, die vielen Zeitgenossen Kleists – und wohl auch dem preußischen Hof – als skandalös, ja ungeheuerlich erschien: Vorgeführt wird ein anerkannter preußischer Kriegsheld, ein Prinz gar, der geradezu winselnd die Kurfürstin um sein Leben bittet.

> O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
> Laß mich nicht, fleh ich, eh die Stunde schlägt,
> Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!
> Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,
> Warum die Kugel muß es eben sein?
> Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,
> Mit Kassation [also unehrenhaft!], wenns das Gesetz so will,
> Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels!
> Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
> Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei! (V. 995 - 1004)

Doch nicht nur Homburgs Worte erzeugen die skandalisierende Wirkung dieser Stelle: Es ist vielmehr erstens das Faktum, daß er eine Frau um diese Gnade anfleht; zweitens, daß er sogar noch seine Liebe zu Natalie opfert, die er als heimliche Ursache für die Haltung des Kurfürsten ansieht; und drittens schließlich, daß er selbst in dieser Szene alle "Haltung" verliert: Er fleht auf Knien. "Steh auf, mein Sohn; steh auf! Was sprichst du da? / Du bist zu sehr erschüttert. Fasse dich!" (V. 1005f.) lautet die Antwort der Kurfürstin auf die eben zitierte Stelle. Genau diese "Fassung" – "Wenns so des Himmels Wille ist, / Wirst du mit Mut dich und mit Fassung rüsten!" (V. 994f.) – ist aber die *conditio sine qua non* jeden männlichen Heldentums: Der Held muß aufrecht,

unerschütterlich, gefaßt dem Tod ins Auge sehen. Genau diese sozusagen "körperliche" Bedingung der Ehre aber erfüllt dieser Held so ganz und gar nicht; und so bestimmt die als weiblich konnotierte Metaphorik des "Gekrümmten", Gebogenen, des Unten[29] auch sein weiteres Bild. "Ach, welch ein Heldenherz hast du *geknickt!*", (V. 1155) wird Natalie dem Kurfürsten angesichts dieser Selbstentehrung klagen, und sie fährt fort:

> Zu solchem Elend, glaubt ich, *sänke* keiner,
> Den die Geschicht als ihren Helden preist.
> Schau her, ein Weib bin ich, und schaudere
> Dem Wurm zurück, der meiner Ferse naht:
> Doch so *zermalmt*, so *fassungslos*, so ganz
> Unheldenmütig träfe mich der Tod,
> In eines scheußlichen Leun Gestalt nicht an!
> - Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm! (V. 1167 - 1174, Herv. von mir)

Deutlicher kann die geschlechtliche Codierung der Haltung - hier die der Angst – nicht ausgesprochen werden. Erst nach dieser Klage ist der Kurfürst bereit, dem Prinzen nun doch die Begnadigung gewissermaßen "anzubieten". Genau dies jedoch leitet die "Wendung" (V. 1352) ein, als Homburg ihm die Antwort schreibt – und nun über der Abfassung dieser Antwort seine "Fassung" wiederfindet.

> DER PRINZ VON HOMBURG *indem er den Brief, den er angefangen hat, zerreißt und unter den Tisch wirft.*
> Ein dummer Anfang. (...)

[29] Vgl. Bourdieu, Die männliche Herrschaft (wie Anm. 20), S. 186f.

> NATALIE *hebt den Brief auf.* Wie? Was sagtet Ihr?
> Mein Gott, das ist ja gut; das ist vortrefflich!
> DER PRINZ VON HOMBURG *in den Bart.*
> Pah! – Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen. –
> Ich denk mir eine andre Wendung aus.
> (...)
> Ich will nur sehn, wie ich mich fassen soll.
> *Er entfaltet und überliest [den Brief des Kurfürsten erneut].*(...)
> Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!
> NATALIE. Nun, ja!
> DER PRINZ VON HOMBURG.
> Recht wacker, in der Tat, recht würdig!
> Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß! (V. 1332ff.)

Dieses Spiel von "Fassungslosigkeit" und "eines Prinzen Fassung", von fassungsloser Angst und gefaßtem Mut, und schließlich von körperlicher "Gefaßtheit" und schriftlicher Fassung ist es, in dem die verlorene und wiedergewonnene Ehre des Prinzen von Homburg vorgeführt, in dem die Logik von deren Ordnung aber damit durchschaubar gemacht wird. Dadurch nistet sich in dieses Spiel freilich eine fundamentale Ambivalenz ein: Auch das abschließende Pathos von Selbstopferung und Begnadigung, die Krönung mit Lorbeer und Prinzessin und der finale Schlachtendonner sind keineswegs frei von jenem inszenatorischen Charakter, der das Stück von der ersten Szene an bestimmt; mindestens unterschwellig bleibt die Frage, ob die Läuterung des Prinzen vom Träumer über den Draufgänger und den jämmerlichen Feigling zum schließlich gefaßten Helden nicht Resultat eines weit größer angelegten strategischen Spiels des Kurfürsten mit den Gesetzen der Ehrenordnung ist. Anlaß genug hätte er: Immerhin geht es um nichts anderes als um seine fürstliche, "väterliche" und auch männliche Macht; denn immerhin phantasiert

sich Homburg zwischenzeitlich als seinen Nachfolger, und immerhin gibt es eine Regieanweisung in der Szene zwischen Kurfürst und Natalie, die lautet: *"Er legt einen Arm um ihren Leib"* (V. 1194). Deutlich wird so aber in jedem Fall eines: Daß die "Ehre" neben dem Recht – und insbesondere dem Kriegsrecht – ein Medium der *Disziplinierung* ist, das, anders als dieses, eine freiwillige Unterwerfung erzwingen kann: weil es, anders als "die märkschen Kriegsartikel" (V. 781), auf einem scheinbar natürlichen Gesetz beruht, nämlich an das Geschlecht der Körper gebunden ist[30].

Gerade durch die Kategorie des Geschlechts erhält schließlich auch das Drama von "Befehl und Gehorsam", von "Individualität und Staatsraison" – als solches wurde ja der *Homburg* oft genug gelesen – seinen entscheidendsten Widerspruch: Denn Nataliens Intrige zur Rettung ihres Prinzen ist ja eine weitaus größere Insubordination als dessen "unberufner Sieg" selbst; sie ist "Rebellion!" (V. 1428), wie der Feldmarschall sehr richtig bemerkt, nämlich ein Staatsstreich – und damit bei weitem todeswürdiger als alles Vorherige. Doch sie fällt wie alles Vorherige in der finalen Apotheose des Krieges unter den Tisch: Der Kanonendonner darf den Prinzen von Homburg wecken, und der Kurfürst kann die Inszenierung des Anfangs zuende führen. Doch möglicherweise bleibt somit auch dies, die Wiedereingliederung des Träumers in die Ordnung der Ehre, "Ein Traum, was sonst?" (V. 1856)

Ein Traum blieb in jedem Fall Kleists Wunsch, mit diesem Schauspiel die Gunst des Hofs zu erringen. Und dies lag sehr wahrscheinlich an der Haltung von Militär und Adel, die Ludwig Robert 1822 in einem fiktiven Kommentar wie folgt zusammenfaßte:

[30] Denn nicht zufällig bittet Homburg ja im komplementären Dialog zur Skandalszene mit der Kurfürstin am Schluß den Kurfürst nur um *eine* Gnade, die dieser ihm auf "Ritterehre" auch zu gewähren verspricht: "Erkauf, o Herr, mit deiner Nichte Hand,/ Von Gustav Karl den Frieden nicht! Hinweg / Mit diesem Unterhändler aus dem Lager, / Der solchen Antrag ehrlos dir gemacht! / Mit Kettenkugeln schreib die Antwort ihm!" (V. 1779)

> Sehen Sie mal! In einem militärischen Staate, wie Preußen, ist es erstlich ganz unmöglich, einen Offizier auf das Theater zu bringen, der so wenig point d'honneur im Leibe hat, daß er um sein bißchen Leben bettelt, das würde unseren ganzen Stand ridikülisieren und das geht nicht. Zweitens aber ist die ganze Sache nicht wahr; der Prinz von Homburg war ein sehr tapferer Herr und ist dafür berühmt in der Geschichte...[31]

Wie sehr aber die Ablehnung des *Homburg* gerade mit der "Ehre des Geschlechts" zu tun hat, davon zeugt eine andere, und diesmal ernstgemeinte, Kritik. Elise von Hohenhausen schrieb nämlich im Morgenblatt am 22. März 1822:

> Möglich ist, daß der Mensch in seiner Schwäche unwürdige und strafbare Entschlüsse und Wünsche faßt, aber der Mensch in seiner tiefsten Erniedrigung hört auf ein Gegenstand für die dramatische Kunst zu sein [...] Daß der Prinz später von seiner Heldenkraft wieder Besitz nimmt und die ihm gebotene Begnadigung ausschlägt, versöhnt das Publikum so wenig mit ihm, als eine gefallene Jungfrau je durch den tugendhaften Wandel ihre Schmach gänzlich löschen kann.[32]

[31] Zit. in *Nachruhm*, a.a.O. S. 449f. (Nr. 554b.)

[32] Zit. ebd. S. 440 (Nr. 548).

Berufung und Mißachtung der Normen des bürgerlichen Ehrenkodex die Brisanz jener Exposition aus, zu der der Erzähler nach der Beschreibung ihrer Vorgeschichte zurückkehren wird: Das Zentrum der Novelle, die "unerhörte Begebenheit", ist ein Problem sexueller und familialer Ehre.

Bevor man aber die Entwicklung dieses "Skandalons" im Handlungsverlauf verfolgen kann, gilt es, den spezifischen erzählerischen Diskurs der Novelle zu analysieren; denn nur auf dieser Ebene wird deutlich, auf welch besondere Weise in diesem Text die Ehrproblematik inszeniert wird: Nämlich schon in der Namensgebung und ferner der Inszenierung der Kommunikation überhaupt. In Hinblick auf die Namen will ich nur drei Aspekte schlicht nennen. Erstens heben die Abkürzungen der Geschlechternamen gerade das soziale Faktum der Adelszugehörigkeit hervor, wie auch die Bezeichnungen "Kommandant", "Forstmeister", "Obrist" und "Obristin" den sozialen Status gegenüber der personalen Identität betonen. Zweitens lassen sich die Namen "von O...." und "von F..." durchaus als bewußte sexuelle Konnotierung verstehen, nämlich als assoziative Verbindung "der Buchstaben- und der Leibesform der schwangeren Maria"[36] einerseits und als Täterkürzel (*fecit*), das in der älteren Rechtsgeschichte gebräuchlich war[37], andererseits: Hinter den Namen verbirgt

des Grafen" - hier durch Briefe beglaubigt. Deren ironischer Kontrapunkt aber ist eine "zierliche Handzeichnung", die am Ende ein "Deutscher, der eine große genealogische Kenntnis seines Vaterlandes hatte" (II, 274), dem jungen Grafen zuschickt: Sie zeigt sein Wappen, "welches die Ecke einer Bank darstellte, unter welcher ein Kind lag" (ebd.). Dieses Bild zur Bezeichnung des "Bankerts" hat Kleist, wie Sembdner anmerkt (II, 915), übrigens auch im *Homburg* gebraucht (I, 697, Vs. 1566f.).

[36] Grathoff (wie Anm.33), 210. Eine solche Assoziation liegt umso näher, als ja im Text immer wieder auf christlichen Mythos von Auferstehung (hier: des Grafen) und jungfräulicher Empfängnis angespielt wird; dazu zuletzt Vinken/Haverkamp (wie Anm.33), bes. 136ff.

[37] Vgl. wiederum Grathoff, S. 210, Anm. 16.

sich ein wohlkalkuliertes Spiel mit der Leserlust, eben hinter den Namen Anzügliches zu entdecken. Und wie genau dieses Spiel kalkuliert ist, zeigt sich besonders am einzigen tatsächlichen *nom parlant* des Textes, dem Jäger "Leopardo" nämlich, mit dessen Namen Heinz Politzer prompt die Assoziation "eines sprungbereiten und lendenstarken Raubtiers"[38] verbunden hat. Doch wird in diesem Namen vor allem die sexuelle mit der sozialen Konnotation verbunden; die "dezente" Welt der Adligen, deren Namen verschwiegen werden, wird gegen die Domestikenwelt abgegrenzt, die eher zum Tierreich zu gehören scheinen. Drittens schließlich ist für die Ordnung der Namen vor allem eine Stelle der Erzählung aufschlußreich. Als der russische General vom "frevelhaften Anschlag" auf die Marquise und ihrer "Rettung" durch den Graf erfährt, ruft er

> den Grafen F.... beim Namen vor. Nachdem er ihm zuvörderst wegen seines eignen edelmütigen Verhaltens eine kurze Lobrede gehalten hatte: wobei der Graf über das ganze Gesicht rot ward; schloß er, daß er die Schandkerle, die den Namen des Kaisers brandmarkten, niederschießen lassen wolle; und befahl ihm, zu sagen, wer sie seien? Der Graf F... antwortete, in einer verwirrten Rede, daß er nicht im Stande sei, ihre Namen anzugeben [...]. (II, 107)

Mit aller Deutlichkeit werden hier die Namen des Kaisers[39], des Grafen und der Täter gewissermaßen kurzgeschlossen und auf das Feld von Ehre und Schande bezogen; wobei die "Lobrede" auf den Grafen und die Bestrafung der "Schandkerle" mit doppelbödiger Ironie gegeneinandergesetzt sind. Und daß diese "den Namen des Kaisers brandmarkten", ist eine sehr bemerkenswerte

[38] Politzer (wie Anm. 33), S. 100.

[39] Der hier allerdings der Zar sein müßte.

Formulierung: Ist doch die Brandmarkung gerade eine Ehrenstrafe am Körper, für den hier nun symbolisch der Name zu stehen hat.

Gegeneinandergesetzt sind hier aber auch das Erröten als Körperzeichen des Grafen und seine "verwirrte Rede" als heimliches Geständnis der eigenen Täterschaft. Damit verweist diese Szene auf das weitere Feld der Kommunikation der Protagonisten, die immer im komplexen Zusammenhang von Schweigen und Rede, von Rede und Körpersprache und schließlich von Sprache und Schrift inszeniert wird[40]. Auffällig häufig sind in der Erzählung die Beschreibungen des Schweigens als Ausdruck der sozialen Tabuisierung besonders von Sexualität; und bemerkenswert ist, daß sowohl der äußerste Punkt des Skandals am Anfang des Textes als auch seine "Beilegung" am Ende gerade durch Schriften markiert und bewerkstelligt werden, durch die Annonce einerseits und, in genauer Opposition, den Heiratsvertrag, die Schenkungsurkunde und das Testament des Grafen als juristische und ökonomische Garantien andererseits. Neben diesen Kommunikationsformen ist für unseren Zusammenhang besonders wichtig, daß – wieder am Anfang und am Ende des Textes – zwei *Rituale* mit entsprechender zeremonieller Kommunikation in Opposition gesetzt sind: die Hinrichtung der "Schandkerle" und die Heirat des Grafen. Beide Rituale stehen im Zeichen der Ehrenordnung, als symbolische Akte ihrer Wiederherstellung im sozialen Tausch[41]. Damit markiert ihre Opposition jedoch nur die doppelte Differenz, von der der Text als Ganzer spricht: die *soziale* Differenz - der Graf wird eben nicht hingerichtet,

[40] Vgl. Grathoff (wie Anm. 33) bes. S. 221ff. Vgl. zu dieser Problematik in der Prosa Kleists im allgemeinen auch den Aufsatz von Anthony Stephens, "'Eine Träne auf den Brief'. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen", in: *JDSG* 28 (1984), 315 - 348.

[41] Und beiden gehen "militärische" Unterwerfungsrituale voran: Die Degenübergabe des Kommandanten in der Festung; und andererseits die Unterwerfungsgeste des Grafen am Schluß.

sondern verheiratet – und die *sexuelle* Differenz – denn es sind Männer, die die Wiederherstellung der Ehre der Frau unter sich ausmachen. Genau in der Mitte zwischen diesen beiden Ritualen steht dann aber mit der skandalösen Annonce der Marquise auch ein Kommunikationsakt, welcher diese sexuelle und rituelle Ordnung der Ehre - "die alte Ordnung der Dinge" - aufsprengt, und der als "Skandalon" die "glückliche" Beilegung des Skandals am Ende überdauert: Die Empörung von Kleists Zeitgenossen beweist es.

Doch es kommt noch ein weiterer Punkt hinzu. Denn das Gesetz der Kommunikation in diesem Text will es, daß man in ihrer Beschreibung (und selbst noch in der Beschreibung des Schweigens) gerade das ausgedrückt oder angedeutet, also kommuniziert findet, was der vornehme Diskurs der Protagonisten mit peinlichster Sorgfalt zu unterdrücken sich abmüht. Die Doppeldeutigkeiten, "unfreiwilligen" Anzüglichkeiten und vorausdeutenden Anspielungen der Protagonisten- und Erzähler-Rede sind unübersehbar[42]; die Kontrastierung von Körpersprache und Rede zeigt und überschreitet im selben

[42] Um nur wenige zu nennen: Die Beschreibung der Großtaten des Grafen nach seiner "Tat" sind gespickt mit sexuellen Konnotaten: er "bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts [...], gab Befehl, der Flamme [...] Einhalt zu tun, und leistete selbst hierbei Wunder der Anstrengung [...]. Bald kletterte er, den Schlauch in der Hand, mitten unter brennenden Giebeln umher, und regierte den Wasserstrahl; bald steckte er [...] in den Arsenalen, und wälzte Pulverfässer und gefüllte Bomben heraus [...]" (II, 106). Nach den ersten Anzeichen der Schwangerschaft der Marquise heißt es: "Frau von G... sagte, sie würde vielleicht den Phantasus gebären, und lachte. Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge werde der Vater sein; und scherzte gleichfalls" (II, 109). Beim ersten Antrag des Grafen spricht der Kommandant von der "große[n] Verbindlichkeit", die der Graf der Marquise "auferlegt" habe (II, 111), der Graf selbst von "anderen Umständen" (ebd.); die Hebamme schließlich meint in frivoler Anspielung, "daß sich der muntere Korsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde. Bei diesen Worten fiel die Marquise in Ohnmacht." (II, 124)

Moment die Grenzen der Wahrheitsfähigkeit familialer Kommunikation; und Kleist parodiert noch die Ausgrenzungen des Diskurses, indem der Text an den entscheidenden Stellen selbst gewissermaßen besonders ostentativ schweigt – der berühmte "schwangere Gedankenstrich" ist nur das prominenteste Beispiel[43]. Sprechen und Schweigen, deren soziale Kontrolle auch dem ungeschriebenen Gesetz der Ehre untersteht, werden auf eine Weise beschrieben, die dieses Gesetz noch in seiner scheinbaren Akzeptanz unterläuft.

Erst vor dem Hintergrund dieser komplexen Textstruktur wird nun sichtbar, welche Codierungen und welche erzählstrategische Funktion die verschiedenen Ehrkonflikte aufweisen, von denen der Text spricht. Nach dem expositorischen Vorgriff der Zeitungsanzeige beginnt eine Kette von Ehrkonflikten, die parallel zum zentralen Ehrproblem – der "Ehre" der Marquise – die verschiedenen Codierungen von Ehre sozusagen durchspielt. Den Anfang macht die militärische Ehre; zunächst des Kommandanten, dann des Grafen, dessen Ehre als "Ritter eines Verdienst- und mehrerer anderen Orden" (II, 106/7) über allem Zweifel erhaben scheint. Die prekäre Ehre des Vaters drückt sich wenig später aus, als es vom Grafen heißt, daß er "Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt scheine" (II, 114); und direkt auf dies wie auf die Eingangsszene bezogen ist das Erscheinen des Grafen am Schluß: "in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte" (II, 140). Dieses Spiel männlicher militärischer Ehre ist also, wie schon gezeigt, immer auf die sexuelle Macht über die Frau bezogen,

[43] Gedankenstriche werden überhaupt als Zeichen dieses Verschweigens, der Zensur der vornehmen Rede wie des Bewußtseins der Figuren, permanent eingestreut, und sie ballen sich regelrecht in den besonders prekären Kommunikationssituationen: beim zweiten Antrag des Grafen, im Garten der Marquise, finden sich gleich dreizehn davon (II, 129), und bei seinem Auftauchen am "Morgen des Dritten" auf einer knappen Seite neun (II, 140/41).

und in diesem Sinn läßt sich auch die Übergabe des Degens vom Kommandant an den Grafen in der Zitadelle lesen: Die Waffe als Zeichen militärischer Ehre ist zugleich phallisches Zeichen, und ihre Übergabe Zeichen der Niederlage im Kampf um sexuelle Macht, wie es ja auch im *Prinz von Homburg* vorkommt[44]. Diese "militärische" Ehre kommt nun auch beim Heiratsantrag[45] des Grafen ins Spiel, und zwar dadurch, daß er die eigene Befehlsverweigerung als Druckmittel einsetzt, um die Familie zur Einwilligung zu erpressen:

> [...]da er die Hoffnungen, sprach er, mit denen er in dies Haus getreten sei, als übereilt erkennen müsse [...]: so werde er seine Depeschen [...] in das Hauptquartier, zurückschicken, und das gütige Anerbieten, der Gast dieses Hauses zu sein, auf einige Wochen annehmen. Worauf er noch, den Stuhl in der Hand [!], einen Augenblick verharrte und den Kommandanten ansah. (II, 113)

Da der Kommandant, so wird man das wohl lesen müssen, auch hier nach der "Aufforderung" mit der "Übergabe zauderte" (II, 105), setzt der Graf zur Eroberung der familialen Festung seine eigene Ehre aufs Spiel. Als der Graf aus dem Zimmer ist, meint der Forstmeister,

> daß eine so leichtsinnige Tat ja mit nichts Geringerem, als Festungsarrest [!] bestraft werden würde! Und Kassation obenein, setzte der Kommandant hinzu. Es habe aber damit keine Gefahr, fuhr er fort. Es sei ein bloßer Schreckschuß beim Sturm [...]. (II, 114)

[44] I, 664ff.; I, 518, Regieanweisung nach Vs. 2390. Hinweis bei Grathoff (wie Anm. 33), 218.

[45] Und der Text dürfte nicht von Kleist sein, hätte er diesen "Antrag" des Grafen nicht mit einer wahrhaft abgründigen Paradoxie versehen: er sagt, "daß er, mit einem Wort, ein ehrlicher Mann sei, und die Versicherung anzunehmen bitte, daß diese Versicherung wahrhaftig sei" (II, 112)...

Doch der vermeintliche Schreckschuß erweist sich als kampfentscheidend: Der Graf schickt die Depeschen tatsächlich zurück. Der verstörte Kommandant meint daraufhin: "Er rechne wahrscheinlich auf seine Verwandten bei diesem Schritte. Infame Kassation stünde sonst darauf." (II, 117) Die drohenden unehrenhafte Entlassung des Ehrenretters der Marquise wird entscheidend für die Zustimmung zur Heirat, wobei bezeichnenderweise die "Mutter, die eine zweite Vermählung ihrer Tochter immer gewünscht hatte" (ebd.) "mit lebhafter Freude" (II, 118) erfüllt wird – ganz im Gegensatz zu Herrn von G...:

> Nun so macht! macht! macht! rief der Vater, indem er sich umkehrte: ich muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben! (II, 118)

Die Szene ist ein ungemein subtiles Tauschspiel mit dem "symbolischen Kapital" der Ehre: Der Graf setzt nicht nur die "Schulden" des Vaters, sondern seine eigene militärische Ehre als Kapitalien ein, um "in einer fünf Minuten langen Unterredung, von einer ihm ganz unbekannten Dame ein Jawort zu erhalten" (II, 114), wie die Mutter konsterniert feststellt. Bezogen auf den zentralen Ehrkonflikt ist dies aber nichts als der Versuch des Grafen, qua militärischer Ehre seine (noch geheimen) sexuellen Ehrenschulden der Marquise gegenüber abzutragen.

Vorerst bricht der Krieg nun jedoch in der Familie aus: Die Marquise wird, den Gesetzen familialer Ehre gehorchend, verstoßen[46]. Ihrerseits wird sie aber durch diese Verstoßung zur Handelnden, indem sie ihre eigenen Kinder, "diese ihre

[46] Unmittelbar vorher kommt kurz noch eine andere Ehre ins Spiel: die Berufsehre des Arztes, der ja keineswegs zufällig einen "Handschuh" fallen läßt, bevor er der entgeisterten schwangeren Marquise erwidert, "daß er ihr die letzten Gründe der Dinge nicht werde zu erklären brauchen" (II, 120).

liebe Beute" (II, 126), aus dem familialen Krieg rettet; und vor allem, indem sie "mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet" (ebd.) nun dem Kollaps der familialen Kommunikation ihre paradoxe Anzeige entgegensetzt: "Ein sonderbares Mittel war ihr eingefallen, den Vater zu entdecken: ein Mittel, bei dem sie, als sie es zuerst dachte, das Strickzeug selbst vor Schrecken aus der Hand fallen ließ" (II, 127), heißt es in schöner Opposition von Mutterrolle und skandalprovozierender *femme fatale*. Die Motivation wird klar ausgesprochen:

> [...] der Gedanke war ihr unerträglich, daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil der geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte. (II, 126f.)

Die Erzählung zeigt an dieser Stelle einen außergewöhnlichen, aber eben möglichen Extremfall dessen, was man mit einem Begriff Foucaults als "Selbstverhältnis" unter den Bedingungen sozialer Machtpraktiken und Normen bezeichnet könnte[47]: Die soziale Macht des Vaters und die Normen familialer Ehre werden durch den Schritt der Marquise keineswegs außer Kraft gesetzt, sucht sie doch gerade einen Vater für das Kind, und gerade um es vor sozialer Schande zu bewahren; und doch setzt der Konflikt sie in ein neues Verhältnis zu ihrer Rolle, wird sie, wie es nach ihrem Auszug aus dem Kommandantenhaus heißt, durch "diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht" (II, 126), und wird sie schließlich selbst aktiv, gedeckt durch die Normen der Ehrenordnung, die ihr solche – gerade solche – Aktivität eigentlich verbieten. Diese zentrale Transgression des sozialen Normensystems, die Inszenierung seiner Aporie, wenn man so will, wird im zweiten Teil der Erzählung nun

[47] Vgl. Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit Bd. 2*, Frankfurt 1989, bes. 12f.

scheinbar wieder aufgefangen, indem nicht mehr die militärische, sondern die soziale Codierung von Ehre durchgespielt wird: in der Intrige der Mutter nämlich, in der ein sozial akzeptabler Grund für die prekäre Schwangerschaft sozusagen im Spiel erprobt wird – eben die Vergewaltigung "im Schlaf" durch einen Bediensteten. Wie das hätte vonstatten gehen sollen, darüber schweigt sich der Text bezeichnenderweise wieder einmal aus; entscheidend ist, daß das schändliche Faktum aus der vornehmen Welt verbannt und dem "Tierreich" der Domestiken überantwortet ist, die, man hat es am Anfang gesehen, ja zu "den schändlichsten Mißhandlungen" (II, 105) aufgelegt sind. Erst diese Fiktion ist Bedingung der Möglichkeit jenes paradoxen Satzes der Mutter, der da heißt: "[...] ich *will* keine andre Ehre mehr, als deine Schande" (II, 136). Katalysiert durch den ständischen Code der Ehre kommt so die familiale Kommunikation wieder in Gang, wenn auch in der wahren Travestie einer Versöhnung; nur die drohende "unstandesgemäße" Verbindung bereitet noch Kopfzerbrechen: ein neues Ehrproblem, versteht sich. Die Eltern lehnen sie ab, die "Marquise hingegen schien willens, in jedem Falle, wenn die Person nur nicht ruchlos wäre, ihr gegebenes Wort in Erfüllung zu bringen" (II, 139).

Noch einmal, als am "Morgen des Dritten" *Leopardo* vor dem Grafen das Zimmer betritt, wird der soziale Code ausgespielt: Aus dem Spiel scheint Ernst zu werden, die "Weiber erblaßten bei diesem Anblick" (II, 140). Doch das folgende Erscheinen des Grafen übertrifft und unterbietet alle Erwartungen gleichermaßen. Mehr als standesgemäß, akzeptiert ihn die Mutter sogleich: "stehn Sie auf, Herr Graf, stehn Sie auf! Trösten Sie jene; so sind wir alle versöhnt, so ist alles vergeben und vergessen." (II, 141) Der Vater findet, endlich, einen besiegten Gegner vor – dem nunmehr *er* Pardon geben kann: "Der Graf stand wie vernichtet. Der Kommandant legte seine Hand auf ihn; seine Augenwimpern zuckten, seine Lippen waren weiß, wie Kreide. Möge der Fluch des Himmels von diesen Scheiteln weichen! rief er: wann gedenken Sie zu heiraten?" (ebd.) Wiederum ist es die im körperlichen Habitus symbolisierte

sexuelle Depotenzierung des früheren "Siegers", welche die schließliche "Versöhnung" erst ermöglicht. Einzig die Marquise kann erst mit Verzögerung zustimmen, scheint der Graf doch genau ihr Auschlußkriterium der Ruchlosigkeit zu erfüllen: "Diesem Mann, Vater, sprach sie [...], kann ich mich nicht vermählen!" (ebd.) Dank des Heiratskontrakts und einiger Zeit "völlig musterhaften Betragen[s]" (II, 143) des Grafen kann sie es schließlich doch.

Am Schluß der Novelle steht damit wieder ein Tauschspiel mit dem Kapital der Ehre: Der Kommandant kann sich die Ehre gnädiger Verzeihung geben, die Mutter die Ehre einer reputablen Verbindung verbuchen, und der Graf selbst sein ökonomisches Kapital konvertieren, um die Ehrenschulden abzuzahlen. Als Objekte in diesem Spiel bleiben allerdings einige zurück, und mit ihnen ein Überhang kritischer Bedeutung: die Marquise zunächst, die wieder auf die passive Rolle verwiesen ist und gleich eine "ganze Reihe von jungen Russen" (II, 143) gebären darf; und jene Angehörigen anderer sozialer Klassen, die keine Kapitalien zu investieren haben und folglich hingerichtet werden, statt zu heiraten.

Diese kritische Dimension wird freilich nie Rede der Protagonisten oder des Erzählers; sie bleibt subkutan. Sie ist ein impliziter, aber dadurch desto wirksamerer Effekt der Tatsache, daß *Die Marquise von O...* die sexuelle, soziale und militärische Codierung von Ehre erzählstrategisch gegeneinander ausspielt, ihre Zeichen, die Namen und Symbole, als Falschmünzen im sozialen Wertespiel kenntlich macht, und ihre Beglaubigungsrituale als höchst ambivalente Machtspiele ausstellt. Die Gesetze des Sprechens über Ehre werden in der ironischen Imitation des vornehmen Diskurses subvertiert und damit das Dispositiv der Ehre als System von Sprachregeln unterminiert. Gerade deshalb kann der Text aber auch die Frage nach der familialen und sozialen Ordnung und der männlichen und väterlichen Gewalt auf unerhört neue und moderne Art stellen.