



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Körper und Sprache in Kleists *Marquise von O...*“

Verfasserin

Petra Salzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Körper	7
1.1. Zeichen des Körpers	8
1.2. Vergewaltigung.....	18
1.2.1. Täter	21
1.2.2. Opfer	25
1.3. Ohnmacht.....	28
1.4. Schwangerschaft	32
1.5. Weiblicher und männlicher Körper	35
1.5.1. Männlicher Körper	35
1.5.2. Weiblicher Körper	37
2. Sprache	43
2.1. Sprachform und Satzzeichen.....	43
2.2. Unaussprechliches.....	60
2.2.1. Die Marquise	62
2.2.2. Der Graf.....	65
2.2.3. Der Vater	68
2.2.4. Die Mutter.....	70
2.3. Namenlos.....	71
2.3.1. Die Marquise von O.....	72
2.3.2. Der Graf F... ..	75
2.3.3. Vornamen.....	76
2.4. Weibliche und männliche Sprache	83
2.4.1. Weibliche Sprache.....	83
2.4.2. Männliche Sprache.....	84
3. Exkurs: Körper und Sprache in Eric Rohmers <i>Marquise von O...</i>	87
4. Zusammenfassung	93
Literaturverzeichnis.....	99
Abbildungsverzeichnis.....	105
Anhang	106

0. Einleitung

Die Marquise von O... handelt von einem Verbrechen: Vergewaltigung. Gegen Ende der Erzählung sind sowohl das Opfer und seine Familie als auch der letzte unwissende Leser über den Täter informiert, und dieser hat sich selbst als Schuldiger präsentiert. Dass Opfer und Täter später eine glückliche, kinderreiche Ehe führen, ist ein fragwürdiger Ausgang der Geschichte. Noch bemerkenswerter und erster Ausgangspunkt dieser Arbeit ist aber die Tatsache, dass die Tat an keiner Stelle der Erzählung Erwähnung findet. Wir (und die Figuren der Erzählung, mit Ausnahme des Grafen) wissen nur davon, weil es sich am Körper der Marquise einwandfrei abzeichnet, er dient als einziges Indiz dafür, dass ihr *etwas* widerfahren ist. Kleist billigt also offensichtlich der Sprache kein uneingeschränktes Recht zu, was auch am Sprachverhalten der Figuren erkennbar ist: Immer wieder brechen sie Sätze ab, es vergeht ihnen die Sprache oder sie fordern andere Figuren zum Schweigen auf. Nicht zuletzt das Erscheinungsbild des Textes zeigt den ungewöhnlichen, fast gewaltgeladenen Umgang mit der Sprache: Der Text ist von Strichen durchsetzt und wird von Semikolons und Doppelpunkten abgebremst. Die Körper der Figuren haben aber im Gegensatz dazu ein scheinbar endloses Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten: Sie fallen in Ohnmacht oder jemandem zu Füßen, sie erröten oder erblassen und zeigen mit „convulsivischen Bewegung[en]“¹ ihre Befindlichkeiten an. Warum erlaubt Kleist dem Körper eine Zeichenhaftigkeit, die er der Sprache untersagt bzw. in der er sie beschneidet?

Andrea Bartl untersucht Kleists Sprachskepsis als Teil einer allgemeinen Sprachkrise der deutschen Literatur um 1800 und bemerkt (ebenso wie z. B. Dieter Heimböckel²

¹ *Die Marquise von O....* In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, S. 48. (wird im Folgenden mit MvO abgekürzt)

² Vgl. Dieter Heimböckel: *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

und Anthony Stephens³), dass es vor allem seine Briefe sind, in denen er offen von der Unmöglichkeit spricht, sein Innerstes mit Worten auszudrücken⁴:

Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, u. wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u. was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke.⁵

So schreibt er in einem Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist im Jahr 1801 – das Jahr, in dem die Forschungsliteratur auch den Beginn seiner Sprachkrise ansetzt.⁶ Während er in den Briefen seine Skepsis an den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache anmeldet, finden sich hier schon Hinweise darauf, worauf er sich anstatt der Sprache verlassen will: An mehreren Stellen greift er zur Verbildlichung seiner Sprachskepsis auf Metaphern zurück, die den Körper (oder Körperteile) in den Mittelpunkt stellen und ihn somit – anstelle der Sprache – zum Sinnträger machen: „Ich weiß nicht, was ich dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken“⁷, schreibt er 1803, wieder an seine Schwester, und einige Jahre später (1811) im fiktiven *Brief eines Dichters an einen anderen*:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zuthat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.⁸

Der Körper als Ursprung ist für ihn also auch das ideale Medium, um Gedanken zu transportieren. Als Konsequenz aus dieser Denkweise entsteht ein Autor, der von

³ Vgl. Anthony Stephens: *Kleist. Sprache und Gewalt*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1999.

⁴ Vgl. Andrea Bartl: *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. Tübingen: Francke 2005, S. 313 ff.

⁵ *Briefe 1. März 1793 – April 1801*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. VI/1. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1996, S. 485.

⁶ Vgl. Bartl 2005, S. 319.

⁷ *Briefe 2. Mai 1801 – August 1807*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. VI/2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1999, S. 244.

⁸ *Berliner Abendblätter 2*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/8. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1997, S. 24.

Max Kommerell als „Dichter, der mit den Mitteln der Sprache in Gebärden dichtet“⁹ beschrieben wird. Anstatt über Gefühle zu berichten, macht er sie angeblich lieber am Körper und in den Körperbewegungen sichtbar, jedoch auch dies selten auf eindeutige Weise oder in einer Art, die das Innere der Figuren vollständig vor uns ausbreitet – Kommerell bescheinigt Kleist deshalb eine „Lust am Geheimnis“¹⁰. Aus seiner Aussage über Kleists Umgang mit den Mitteln der Sprache geht ein weiteres Faktum hervor, das zwar an sich selbstverständlich ist, aber dennoch an dieser Stelle Betonung finden soll: Der Sprache als Werkzeug des Dichters kann sich Kleist nicht entledigen – als Mittel zur Darstellung muss er sie naturgemäß gebrauchen. Hans Heinz Holz beschreibt die widersprüchliche Situation, in der sich Kleist befinden musste:

Das versagende Sprechen muß durch sprachliche Mittel selbst sein Scheitern kundtun, wenn es Dichtung bleiben will. Kleist stand also vor der paradoxen Aufgabe, das Versagen der Sprache und ihre Aufhebung in der Sprache selbst und *als Sprache* darzustellen, das heißt den Ausdruck für die Selbstentfaltung der Sprache zu finden.¹¹

Er selbst kann sich also in diesem Prosatext auf der Ebene der Darstellung nur mit der Sprache ausdrücken, nicht aber mit dem Körper, diese Möglichkeit bleibt dem Theater – oder in unserer Zeit dem Film – vorbehalten. Er kann allerdings wählen, was dargestellt wird und was nicht, er hat also das Mittel des Nichtsagens. Auf der Ebene des Dargestellten hingegen sind die Möglichkeiten vielfältiger: Er kann seine Figuren durch Sprache kommunizieren lassen, durch Bewegungen des Körpers, aber auch hier durch das Schweigen.

Auf der Ebene der Darstellung wird der Vorgang der Vergewaltigung fast völlig ausgespart – einzig der berühmte Gedankenstrich deutet darauf hin, kann aber auch erst später in der Erzählung, wenn der Körper der Marquise auf das Geschehene hinweist, als einzig möglicher Zeitpunkt der Vergewaltigung identifiziert

⁹ Max Kommerell: *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. 6. Aufl. mit editor. Anh. Frankfurt am Main: Klostermann 1991, S. 306.

¹⁰ Kommerell 1991, S. 303.

¹¹ Hans Heinz Holz: *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag 1962, S. 94.

werden. Ebenso wird das Ereignis in der erzählten Welt für fast alle Figuren ausgeblendet – nur der Graf hat es bewusst erlebt, aber er spricht nicht darüber und die anderen fragen ihn auch nicht explizit danach. Nur der Körper der Marquise spricht darüber.

Laut Dirk Oschmann hat Kleist ein „Modell der Körpersprache als Universal-sprache“¹² entwickelt, inspiriert von den zahlreichen im 18. Jahrhundert populären Theorien zur Gebärdensprache, wie z. B. Johann Caspar Lavaters Physiognomik, die im Gesicht Charakterzüge erkennen will. In Analogie zu diesen Theorien wird also bei Kleist „dem Körper selbst Sprachvermögen bescheinigt“¹³. Laut Oschmann werden in Kleists Dichtung die „Entäußerungen des Körpers bewußt als konkurrierendes Zeichensystem gegen die Wörter ausgespielt“¹⁴. In diesem Konkurrenzkampf kann der Körper entscheidende Vorteile aufweisen:

Was die Gebärdensprache als Körpersprache in all diesen Stellungnahmen vor der verbalen Sprache auszeichnet, ist folglich nicht nur ihre Unwillkürlichkeit und Allgemeinverständlichkeit, sondern ihre außerordentliche Nähe zur Natur und damit zur Wahrheit; [...].¹⁵

Die Körpersprache kann also Wahrheit garantieren, weil sie nicht bewusst gesteuert wird und somit keinen Filter durchläuft. Diese zumindest teilweise auftretende Verlegung der Ausdruckskraft von der Sprache in den Körper bildet laut Dieter Heimböckels Einschätzung „gleichsam die Rückseite seiner Sprachskepsis“¹⁶. In Bezug auf Georg Braungart bemerkt er, „[d]ass sich Sprachskepsis und die Hinwendung zur Körpersprache komplementär zueinander verhalten“¹⁷ – ein Merkmal, das fast 100 Jahre nach Kleist auch die Literatur seiner sprachskeptischen Kollegen auszeichnete. Braungart entdeckt in der Kultur um die Jahrhundertwende

¹² Dirk Oschmann: „How to Do Words with Things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept.“ In: *Colloquia Germanica* 36 (2003), S. 14.

¹³ Ebd., S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 15.

¹⁶ Heimböckel 2003, S. 72.

¹⁷ Ebd., S. 72, Fußnote 104.

ein Fülle von Erscheinungen, die – in jeweils ganz unterschiedlicher Weise – von einem großen Vertrauen in die Authentizität körperlichen Ausdrucks [...] zeugen: Ausdruckstanz, Freikörperkultur, Graphologie, Hysterie, Gebärdensprache, Charakterologie, Physiognomik in neuen Varianten.¹⁸

Es handelt sich also um eine nicht ungewöhnliche Reaktion, die Kleist von der untauglichen Sprache hin zur Unwillkürlichkeit des Körpers treibt. Diese Hinwendung zum Körperlichen trägt bei Kleist, wie schon erwähnt, dennoch nicht „[z]u einer substantiellen Korrektur der Rede“¹⁹ bei, denn: „Ihre Eindeutigkeit ist [...] ebenso wie die des sprachlichen Zeichens erschüttert.“²⁰ Auch die weiteren Einzelheiten zu Kleists Sprachskepsis wurden von Dieter Heimböckel detailliert ausgearbeitet und werden an dieser Stelle nicht wiederholt.

Stattdessen soll in dieser Arbeit das beschriebene Spannungsfeld zwischen Körper und Sprache untersucht werden. Wie machen sich Kleists Sprachskepsis und dieses Konkurrenzverhältnis zwischen Körper und Sprache in der *Marquise von O...* bemerkbar? Und sind sie tatsächlich beide, wie Heimböckel meint, in ihrer Eindeutigkeit erschüttert? Sind in dieser Hinsicht Unterschiede im Verhalten der verschiedenen Figuren zu erkennen? Diese Fragen sollen beantwortet werden, indem zuerst der Körper mit seinen verschiedenen Facetten und den zahlreichen Zeichen, die er aussendet, einer genauen Beobachtung unterzogen wird. Danach soll die Sprache, einerseits auf Ebene der Darstellung, also zum Beispiel in Form von Satzzeichen und Sprachform, andererseits auch das Verhältnis der Figuren zur Sprache und ihr Umgang mit den Möglichkeiten der Sprache untersucht werden.

¹⁸ Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 223 f.

¹⁹ Heimböckel 2003, S. 72.

²⁰ Ebd., S. 72.

1. Körper

Zu Beginn dieses Kapitels soll mithilfe einer kurzen Betrachtung ergründet werden, in welcher Form die Übermittlung von verborgenen Informationen über die Darstellung des Körpers erfolgen kann. Einerseits kann der Körper in diesem und auch in anderen Werken Kleists höheren Mächten – sei es Gott oder der Zufall – als Medium dienen, um Wahrheit zu sprechen oder um den Figuren ihr Schicksal vorauszusagen. So kann ein unbedeutender Schnitt in die Hand zum Tode führen, während eine eigentlich tödliche Verletzung auf wundersame Weise wieder heilt, wenn es in einem *Zweikampf* um die Wahrheit über eine behauptete Liebesbeziehung geht. So kann in der *Verlobung in St. Domingo* eine äußere Ähnlichkeit zwischen einer Mestize und einer bereits verstorbenen französischen Dame ein Hinweis auf das gleiche drohende Schicksal sein, da beide ihr Leben für denselben Mann opfern werden. In diesen Fällen dient also der Körper als Zeichen, die Botschaft kommt jedoch nicht aus der Person oder ihrem Unterbewusstsein, sondern wird von einer überirdischen Macht gesendet.

Der Körper kann aber auch als Medium der Wahrheit über innere Zustände dienen, indem er Dinge offenbart, die der Verstand nicht wahrhaben will oder kann und die mit Worten nicht ausgedrückt werden können. Es handelt sich also hierbei um Körperzeichen, die noch sprechen, „wenn die Worte schon fehlen und die verbale Sprache versiegt“²¹, wie eine Ohnmacht oder die erlassende Gesichtsfarbe im Moment der schrecklichsten Erkenntnis. Hier muss angenommen werden, dass die Information aus dem Innersten der Person durch den Körper an die Oberfläche transportiert wird, weil sie nur durch den Körper ausgedrückt werden kann. In diesen Fällen, in denen nach Anne Fleig der Körper als Bote dient, kann relativ klar eingegrenzt werden, dass die Person selbst der Sender ist – auch wenn sich die betreffende Information in ihrem Unterbewusstsein verborgen hält. Im anderen Fall,

²¹ Anne Fleig: „Körper und Körpersprache.“ In: Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009, S. 341.

wenn der Körper also nach Fleig „in seiner Materialität selbst zum Zeichen“ bzw. zur „Botschaft“²² wird, bleibt offen, wer der Absender dieser Botschaft ist.

1.1. Zeichen des Körpers

Zur sukzessiven Annäherung an den Text soll nun die gesamte Erzählung analysierend durchschritten werden, um erste Erkenntnisse über die Darstellung und die Zeichen der Körper zu sammeln. Da wir im einführenden Teil der Erzählung, der die Zeitungsannonce und die Vergangenheit der Marquise behandelt, nichts Näheres über ihren Körper erfahren, steigen wir mit der Szene der Eroberung der Zitadelle und der Vergewaltigung ein. Eine tatsächliche körperliche Beschreibung der Marquise oder anderer Figuren bleibt aus – wir erfahren lediglich von ihrem „schlanken Leib“, der noch von einem „viehischen Mordknecht“ (MvO 11) umfasst gehalten wird. Diese Beschreibung und die Tatsache, dass sich die russischen Soldaten und ihr Offizier, der Graf F..., offensichtlich von ihr angezogen fühlen, sollten ausreichend sein, um im Leser das Bild einer attraktiven, begehrenswerten Frau zu erzeugen. Nachdem sie vom Grafen aus dieser prekären Lage gerettet und in einen sicheren Teil des Palastes gebracht wurde, sinkt sie bewusstlos nieder – diese Ohnmacht und ihre Funktion werden in einem späteren Kapitel genauer behandelt. An dieser Stelle müssen wir die Marquise schon verlassen und uns dem Grafen zuwenden, denn was genau in diesem entscheidenden Moment mit dem Körper der Marquise passiert, wird dem Blick des Lesers nicht offenbart. Für den Grafen folgt „Hier – “ (MvO 11) ein sehr aktiver Abschnitt: Die Anstrengung, die er in der Zwischenzeit, im Text nur durch den Gedankenstrich angedeutet, zu leisten hat, offenbart sich erst in den folgenden Sätzen. Wie Heinz Politzer erkennt, „entfaltet der Graf eine Betriebsamkeit, die in ihrem hektischen Fieber nicht ohne sexualsymbolischen Tiefsinn ist“²³, was sich an seinem erhitzten Gesicht und seiner übermäßigen Anstrengung, den Brand unter Kontrolle zu bringen, zeigt. In diesem Zusammenhang bekommt auch das Löschen des Feuers mit dem „Schlauch in der

²² Fleig 2009, S. 341.

²³ Heinz Politzer: „Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), S. 109.

Hand“ (MvO 13) eine neue Bedeutung und kann als Symbol für den soeben erfolgten Geschlechtsverkehr gesehen werden. Die Marquise, die nach diesen Vorfällen „das Bett hütete“ (MvO 13), verharrt vollends in der passiven, weiblichen Haltung.

Anschließend erfolgt eine zeitliche Raffung – „mehrere Monden vergingen“ (MvO 18) – und ein neuer Abschnitt beginnt. Im Folgenden haben wir für kurze Zeit die Möglichkeit, die Marquise und ihr Befinden unter besonderer Betonung ihrer Körperlichkeit kennenzulernen, jetzt aber ohne den Körper des Grafen als vorrangig Handelndem, sie ist mit ihren Sinnen ganz bei sich und mit sich selbst beschäftigt. Zu dieser Beschäftigung hat sie auch allen Grund, denn es ereignet sich Sonderbares: „Sie litt an Übelkeiten, Schwindeln und Ohnmachten, und wußte nicht, was sie aus diesem sonderbaren Zustand machen sollte.“ (MvO 19) Während aber die Marquise die negativen Folgen der Geschehnisse (vorerst nur körperlich) in Form dieser „Unpäßlichkeiten“ (MvO 19) zu erleiden hat, ist der Graf nach seinem vermeintlichen Tod am Schlachtfeld wie Phönix aus der Asche aufgestiegen und erscheint im Haus des Kommandanten, hier erstmals mit Kommentar zu seinem äußeren Erscheinungsbild, „schön, wie ein junger Gott“ (MvO 21). Auch in dieser Szene zeichnen sich die Marquise und der Graf durch gegensätzliche Merkmale aus: Während er „ein wenig bleich im Gesicht“ (MvO 21) eintritt – wohl einerseits aufgrund der erlittenen Verwundung am Schlachtfeld, aber auch hervorgerufen durch die Nervosität und das Schuldbewusstsein im Angesicht der von ihm Geschändeten –, wird die Marquise nach seinem für sie sehr überraschenden Heiratsantrag „über und über roth“ (MvO 22). Es lässt sich also feststellen, dass die Marquise und der Graf im Verlauf dieser Szenen mit kontrastierenden Merkmalen ausgestattet werden, sozusagen als Gegenspieler angelegt sind: In der oben besprochenen Szene war es der Gegensatz aktiv und passiv, hier ist es die bleiche im Gegensatz zur roten Gesichtsfarbe. Die Marquise verschwindet an dieser Stelle wieder aus unserem Blickfeld, die Verhandlungen bezüglich der möglichen Vermählungszusage übernimmt ausschließlich der Vater. Während diese Vorgehensweise im zeitlichen Kontext gesehen nichts Außergewöhnliches ist, fällt auf, dass sogar die Reaktion der Marquise auf die geführte Unterhaltung völlig ausgespart

wird, während der Leser in der restlichen Erzählung sehr genau über Mimik und Gestik der Marquise informiert wird. An dieser Szene darf sie aber weder aktiv noch passiv teilhaben, sodass man meinen könnte, sie hätte inzwischen den Raum verlassen oder sich in der Beschäftigung mit ihrer Arbeit geistig völlig von den Ereignissen im Raum abgewandt. Erst nachdem die vorläufig wichtigsten Entscheidungen gefällt wurden, nimmt sie am Geschehen wieder teil. Jetzt erst findet sich, wie Klaus Müller-Salget²⁴ bemerkt, ein erster – mimischer – Hinweis über die eventuell nicht abgeneigten Gefühle der Marquise für den Grafen im Glänzen ihrer Augen:

In diesem Fall, versetzte die Marquise würd' ich – da in der That seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wünsche – sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte – um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen. (MvO 39)

Die Freude über die gegenseitige Zuneigung soll der Marquise aber nicht lange gewährt sein, denn im Laufe der folgenden Seiten ist allein an der Haltung ihres Körpers zu beobachten, wie sie an der Entdeckung der furchtbaren Situation, in die sie unwissend geraten ist, einen Zusammenbruch erleidet. Dies geschieht in mehreren, klar voneinander abgrenzbaren Stationen: Als Ausgangspunkt kann der Besuch und die Werbung des Grafen genommen werden. Hier ist sie noch im vollkommenen Besitz ihrer Würde – sowohl vor sich selbst als auch vor ihrer Familie – und wird durch die Zuneigung, die sie von diesem vornehmen Offizier erhält, in ihrem Wert sogar noch erhöht. Denn wenn er „zu den Füßen der Marquise, in der allerlebhaftesten Rührung“ (MvO 42) niedersinkt, „seine Hand in die ihrige“ (MvO 43) legt und diese mit einem Kuss würdigt, kann das der Verehrungswürdigkeit und der aufrechten Haltung der Marquise nur zuträglich sein. Nach der Abreise des Grafen beginnt sich aber „eine unbegreifliche Veränderung ihrer Gestalt“ (MvO 44 f.) sichtbar zu machen und der herbeigerufene Arzt konfrontiert die Marquise mit einer Diagnose, die sie selbst bereits geahnt, aber nicht für möglich gehalten hat. Den ersten Schock verkräftet sie stehend, wenngleich „wie vom Donner gerührt“ (MvO 47). Danach will sie sich noch aufraffen, um ihrem Vater

²⁴ Vgl. Klaus Müller-Salget: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 180.

vom angeblich so unverschämten Verhalten des Doktors zu berichten. Hier bricht allerdings ihre Kraft: Sie muss sich der Lähmung ihrer Glieder hingeben und wirft sich „in der größten Bewegung auf den Divan nieder“ (MvO 47). Hiermit ist sie aber noch lange nicht am Tiefpunkt angelangt, es geht weiter bergab: Mit steigender Entrüstung der Mutter sinkt die Marquise vor ihr auf die Knie und fällt, als diese das Zimmer verlassen will, plötzlich „ganz auf das Gesicht nieder“ (MvO 51), indem sie die Knie der Mutter umfasst. Während also zuvor noch der Graf vor ihr kniete, ist sie es jetzt, die sich in diese devote Haltung bringen muss. Im Folgenden hat die Marquise mehrmals Bedarf nach einer weiblichen Brust – also der mütterlichen Geborgenheit, die damit einhergeht –, an die sie sich in ihrer Verzweiflung drücken kann. Während ihr zuerst noch die Mutter diese Geborgenheit gibt, ist es später die Hebamme, die ihr kurzzeitig als Mutterersatz dienen muss. Das Zittern und die krampfhaften „convulsivischen Bewegung[en]“ (MvO 48) steigern sich indes weiter, während ihr beim Lesen des Briefes, in welchem ihre Eltern sie des Hauses verweisen, „der Schmerz aus den Augen“ (MvO 57) stürzt. Sie kann den Bruder überwinden und ins Zimmer gelangen, und auch den Vater kann sie daran hindern, die Tür vor ihr zu verschließen. Eben noch hat sie sich auch dem Vater in der gleichen Bewegung wie zuvor der Mutter vor die Füße geworfen und „umfaßte zitternd seine Kniee“ (MvO 58), als der unbeabsichtigte Schuss aus der Pistole mit einem Schlag eine Veränderung ihrer Verfassung zulässt. Die Betonung der genauen körperlichen Vorgänge dieser Szene war notwendig, um die Wirkung des Folgenden sich vollständig entfalten zu lassen: Die Marquise erhebt sich nun ohne fremde Hilfe und verlässt „mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet“ (MvO 59) mitsamt ihrer Kinder das Haus des Vaters. Erst wenn man sich diese Abläufe bewusst macht, diese kontinuierliche Bewegung nach unten, die die Marquise erleiden muss, und das Ankommen am vollkommenen Tiefpunkt, als der Vater die vor ihm am Boden liegende Tochter mit der Pistole zu bedrohen scheint, entfaltet der nun folgende (und gern zitierte) Satz seine ganze Wirkung:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. (MvO 59 f.)

An dieser Stelle setzt die Forschungsliteratur (u. a. Michael Moering²⁵) einstimmig eine Zäsur und somit den Wendepunkt der Novelle an: Die „Rasanz der Ereignisse“²⁶, wie Walter Müller-Seidel sie beschreibt, kommt hier zu einem Stillstand:

Und wenn sich dem Leser zuvor ein atemlos erzähltes Geschehen enthüllte, so scheint sich nun eine Lösung anzubahnen, die einen ruhigeren Verlauf der Erzählung gestattet. Die Überlegungen der Marquise muten wie retardierende Momente echt epischer Gestaltung an [...].²⁷

Es kehrt eine allgemeine Ruhe ein und im Folgenden stehen eher Überlegungen als Taten im Vordergrund. Während die Marquise also am Landsitz mit ihren Überlegungen und Plänen beschäftigt zu neuem Mut findet und „das Gefühl ihrer Selbstständigkeit immer lebhafter in ihr ward“ (MvO 62), setzt der Graf zu einem erneuten Angriff an, der wie die Erstürmung der Zitadelle sexualsymbolische Hintergründe hat: Wieder schleicht er sich bei ihr ein, wieder ist sie ohnmächtig, es zu verhindern. Auch Laura Martin sieht in diesem Eindringen eine symbolische Wiederholung der Vergewaltigung:

Again, thinking that for him the lack of an express ‚no‘ means a ‚yes‘, the Count blithely takes advantage of the opportunity offered. He invades her garden, enacting another penetration, and counts on his ability to win her forgiveness for his failure to observe her clearly expressed wishes.²⁸

Bezeichnenderweise gelangt er allerdings durch eine offene Pforte in den Garten ihres Landsitzes, was zunächst an der Ernsthaftigkeit ihrer Abwehr zweifeln lässt. Wieder legt er „seinen Arm sanft um ihren lieben Leib“ (MvO 66) und „drückte sie ganz leise an sich“ (MvO 67). Wie eine nachträglich versuchte Legitimation der Vergewaltigung wirkt seine Erklärung „Ich glaubte auf Ihre Verzeihung rechnen zu dürfen, und trat ein.“ (MvO 67) Dieses Mal erwacht die Marquise allerdings aus

²⁵ Vgl. Michael Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink 1972, S. 284.

²⁶ Walter Müller-Seidel: „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ‚Marquise von O...‘.“ In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1967, S. 249.

²⁷ Ebd., S. 251.

²⁸ Laura Martin: *A feminist-phenomenological approach to some of the shorter fiction of Goethe, Kleist, Hawthorne and Henry James*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press 2000, S. 76.

ihrer Erstarrung und setzt sich, durch die letzten Ereignisse gestärkt und von der Unmöglichkeit dieser Verbindung überzeugt, gegen den Grafen zur Wehr. Nicht nur kann sie sich erfolgreich aus seinem Griff befreien, in diesem Vorgehen schimmert außerdem eine bisher nicht gekannte Kraft durch, die die sonst so schwächlich und zierlich anmutende Marquise fast brutal wirken lässt. Sie „riß sich gewaltsam aus seinen Armen“ (MvO 68), heißt es da, und nachdem er abermals nach ihrem Arm greift, stößt sie ihn sogar „heftig vor die Brust zurück“ (MvO 68). Ihren Widerwillen, ihm Einlass zu gewähren, bekräftigt sie durch das geräuschvolle Schließen und Verriegeln der Tür. Während dieses Ereignis den Eindruck der Familie nur bestätigen kann, der Graf wäre wohl gewohnt, „Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern“ (MvO 32), erinnert das Hin und Her von Angriff und Verteidigung tatsächlich an die Eroberung der Zitadelle, die zu Beginn der Erzählung geschildert wurde. Für die auffällig hervorstechende Dynamik und Kraft dieser Szene findet sich bei Franz Eybl eine passende Erklärung: „Hier – und nur hier – ist die Gestik in völligem Gleichklang mit dem Inhalt der Unterredung, hier unterstreichen die Zeichen der Körper die gesprochene Sprache.“²⁹ Tatsächlich gibt die Marquise hier unmissverständliche Zeichen der Abwehr, die dem Gesagten nicht widersprechen, sie lässt sich auf keine Diskussion ein und flieht auch nicht vor schwer zu treffenden Entscheidungen.

An dieser Stelle möchte ich aber nochmals zurückkehren zum Beginn der Szene – zu dem Moment, in dem der Graf „in einer Laube, die zur Seite lag, die Marquise, in ihrer lieblichen und geheimnißvollen Gestalt, an einem kleinen Tischchen emsig arbeiten sah“ (MvO 66). Wie wir bereits zuvor erfahren haben, beschäftigt sich die Marquise in ihrem Landsitz damit, „kleine Mützen, und Strümpfe für kleine Beine“ (MvO 61) zu stricken. Und schon damals, als der Graf sich im Zuge seiner ersten stürmischen Werbung im Haus des Kommandanten einquartiert hatte, klinkte sich die Marquise aus dem Geschehen und den zu treffenden Entscheidungen aus, indem sie „mit vieler Emsigkeit, an einem Tisch arbeitete“ (MvO 35). Heinz Politzer erkennt in diesem wiederkehrenden Element eine Art Leitmotiv, das die Abwehrhaltung der Marquise unterstreichen soll: „Es ist, als

²⁹ Franz M. Eybl: *Kleist-Lektüren*. Wien: WUV Facultas 2007, S. 127.

deute die Entsprechung dieser Leitbilder untereinander auf die Unlust der Marquise, die Hand, die so eifrig mit Arbeit beschäftigt ist, einem Mann zu reichen.³⁰ Während sie sich im Haus der Eltern noch eher vage gibt und zu keiner Entscheidung fähig ist, kann sie jetzt klare Worte und Taten sprechen lassen: Jetzt ist es diese Hand, die von ihrer Arbeit ablässt, um den Grafen heftig und entschlossen von sich wegzustoßen.

Bevor wir in der Chronologie der Erzählung fortfahren, soll noch ein weiterer Einschub Platz finden: In diesem Abschnitt der Erzählung und schon zuvor, als der Graf um die Hand der Marquise anhält, fällt auf, dass die Gesichtsfarbe der Figuren – vor allem die des Grafen – immer wieder besondere Betonung findet. Da ist von „einer flüchtigen Blässe“ (MvO 64) die Rede, bevor der Graf von der Schwangerschaft der Marquise erfährt, und während das Gesicht der Marquise beim Eintreten des Grafen in die Gartenlaube von einer „Röthe der Überraschung“ (MvO 66) überflogen wird, schießt ihm im Gegensatz dazu „das Blut ins Gesicht“ (MvO 70), als er die an ihn gerichtete Zeitungsannonce liest. Bei der Brautwerbung im Haus des Kommandanten tritt er „ein wenig bleich im Gesicht“ (MvO 21) ein, später steigt ihm „eine Röthe ins Gesicht“ (MvO 26) und auf die sehr bestimmte Antwort des Kommandanten hin sieht man ihn „sich entfärben“ (MvO 30). Besonders der Graf ist also im Laufe der Erzählung einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt, was seiner bipolaren Ausrichtung als edler Graf einerseits und hinterlistiger Vergewaltiger andererseits entspricht. Auch Gesa Danes Argument, der oftmalige Wechsel der Gesichtsfarbe des Grafen liege im Bewusstsein über die Schwere seines Verbrechens begründet, ist durchaus nicht von der Hand zu weisen: „Sein immer wiederkehrendes Erröten und Blasswerden, seine Verlegenheit und seine Ausflüchte vor der Erschießung der Soldaten, sprechen eine eigene Sprache.“³¹ Weit interessanter ist aber die Konsequenz, die sich aus diesem häufigen Wechsel der Gesichtsfarbe, die im Grunde einen Wechsel der Emotionen beinhaltet, für den Leser der *Marquise von O...* und aller anderen Werke Kleists ergibt:

³⁰ Politzer 1977, S. 124.

³¹ Gesa Dane: *„Zeter und Mordio“. Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen: Wallstein 2005, S. 246.

Die Häufigkeit jäh wechselnder Situationen, in der sich die Person durch die Geste des Errötens oder Erbleichens zu erkennen gibt, läßt eine ‚ganzheitliche‘, substantielle Vorstellung von ihr nicht zu.³²

Diese Erkenntnis gibt einen ersten Hinweis darauf, wie schwer bis unmöglich die Figuren bei Kleist (und besonders in dieser Erzählung), sowie ihre Beweggründe und ihr Bewusstsein zu charakterisieren bzw. zu analysieren sind.

Um nun wieder in den Ablauf der Ereignisse einzusteigen, soll im Folgenden eine Szene untersucht werden, die nicht durch das Zusammenspiel von weiblichem und männlichem Körper auffällt, sondern in der sich zwei Frauen in Unterwürfigkeit zueinander üben. Zunächst ist es die Marquise, die bei der Ankunft ihrer Mutter vor deren Wagen auf die Knie niederstürzt und kaum aufzubringen ist (vgl. MvO 78). Die Obristin fasst die Tochter zwar (scheinbar) vertraulich an, die noch immer in ihr vorhandenen Zweifel an deren Unschuld zeigen sich aber in einer unbeabsichtigten Geste: Den Handkuss der Marquise und somit ihre Verzeihungsbitten möchte sie nicht akzeptieren. Franz Eybl entdeckt vor allem in diesen Berührungen bzw. nicht erfolgten Berührungen ein eindeutiges Zeichen: „Die Regie der Berührungen und deren Vermeidung drückt den Grad der Distanz zwischen den Figuren aus.“³³ Die spontane Körpersprache offenbart hier also umso mehr eine Befindlichkeit, als sie im Widerspruch zu den Aussagen und zum sonstigen Verhalten der Figur steht. Nachdem die Marquise ihre Unschuld bewiesen hat, ist es die Mutter, die sich der Tochter in eben derselben Art und Weise zu Füßen wirft und „das Antlitz in ihren Schooß“ (MvO 82) verbirgt. Da die Tochter sie nicht zum Aufstehen bewegen kann, legt sie sich in unendlicher Erhöhung der Dramatik „gleichfalls auf Knieen vor ihr nieder“ (MvO 83). In dieser Position, ganz unten angelangt, finden die beiden Frauen also wieder zueinander, können wieder Vertrauen ineinander fassen. Diese Szene zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie Kleist über die Haltungen und Regungen ihres Körpers die Gedanken seiner Figuren entlarvt und ihre Positionierung zueinander sichtbar macht.

³² Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (Edition Suhrkamp, 1058 = N.F., 58), S. 170.

³³ Eybl 2007, S. 127.

Auch der Kommandant kann nicht verhindern, dass sein Körper seine Gefühle nach außen transportiert: Bei der Rückkehr der Marquise ins elterliche Heim weint er „[w]ie ein Kind“ (MvO 86). Wie ein reuevoller Lausbub wirkt er dann auch, als er weinend vor der Marquise steht, „das Gesicht tief zur Erde gebeugt“ (MvO 88). Die Mutter hat inzwischen die Rolle der unerbittlichen Rächerin eingenommen. Wie der Vater zuvor der Tochter, kehrt sie nun ihm den Rücken zu. Die Mittel, derer sie sich in der Auseinandersetzung mit ihm bedient, sind aber nicht übernommene männliche Verhaltensweisen, wie das Bedrohen mit einer Pistole. Vielmehr verfügt sie als Frau und vor allem als Ehefrau über eigene Mittel, mithilfe derer sie ihren Mann verängstigen kann: „Hier sucht er dich auf, wenn er mich, so lange ich lebe, wiederfinden will.“ (MvO 86) Wie Vater und Tochter die nun erfolgte Versöhnung feiern, sehen wir durch die Augen der Mutter:

Drauf endlich öffnete sie die Thür, und sah nun [...]: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Thränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! (MvO 90)

Wieder verfällt die Marquise also in eine Art Ohnmacht, gleicht einer leblosen Puppe, wenn ihr der Vater „den Mund zurecht“ (MvO 90) legt, um sie zu küssen. Der Unterschied zur Vergewaltigung durch den Grafen besteht einerseits darin, dass sie die Zärtlichkeit des Vaters ganz bewusst zulässt, sogar ihrerseits mit den „unendlichen Liebkosungen“ (MvO 89) begonnen hat. Außerdem wird das Geschehen in diesem Fall nicht wie durch einen Vorhang verschleiert, sondern überdeutlich, fast unerträglich detailliert ausformuliert:

Was ‚Hier –,‘ im Gedanken-Strich nicht Text wurde und als Markierung ohne Ausdehnung blieb, wird in dieser Versöhnung ausführlich bis zur Widerlichkeit, wie unter einem Vergrößerungsglas ans Licht gebracht [...].³⁴

³⁴ Barbara Vinken und Anselm Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*“ In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994, S. 137.

Die Versöhnungsszene stellt also in vielerlei Hinsicht das Gegenstück zur nicht gezeigten Vergewaltigungsszene dar. Ebenso werden später noch einige Hinweise auftauchen, die den Vater als Nebenbuhler des Grafen kennzeichnen.

Wenn die Marquise nun an jenem Dritten um elf Uhr mit dem Grafen (und somit mit seiner schändlichen Tat) konfrontiert wird, ist wieder das Spiel mit der Gesichtsfarbe zu erkennen: „Die Weiber erblaßten“ (MvO 94) schon beim Eintreten des Jägers Leopardo, als sie für kurze Zeit ihn als Vater des Kindes ansehen. Als die Marquise nun durch das Auftauchen des Grafen und durch sein Verhalten vollends verwirrt ist, schlägt sie „mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz“ (MvO 95) überfliegt. Er aber, wie zuvor als Gegenpart angelegt, blickt „hochglühend vor sich nieder“ (MvO 95). Anscheinend noch immer nicht vollständig im Klaren über die Bedeutung der letzten Ereignisse, muss der Marquise von der Mutter flüsternd die Wahrheit über ihre unwissende Empfängnis mitgeteilt werden. Hier fällt auf, dass es dem Leser selbst im Zuge der Gegenüberstellung mit dem Täter nicht erlaubt ist, ein ausdrückliches Wort über die Vergewaltigung zu lesen. Auch hier wird nur hinter einem Vorhang (des Flüsterns) darüber gesprochen. Den Graf F... bringt nun – wie zuvor den Vater – die Reue über das der Marquise angetane Leid zum Weinen, auch er wirkt wie ein Schulknabe, wenn er sich in seinem Kummer nicht mehr zu rühren vermag und „wie vernichtet“ (MvO 97) dasteht. Nun ist er es, der erblasst, dessen Lippen „weiß, wie Kreide“ (MvO 97) werden, nachdem ihn die Marquise mit loderndem Antlitz wie eine Furie angeblitzt hat. Im Besprengen der Familie mit Weihwasser, das sie „in einem großen Wurf“ (MvO 97) vollführt, ist die Marquise hier in der aktiven Rolle der Exorzistin und Beschützerin der Familie.

Die darauf folgende Hochzeit absolviert die Marquise hingegen wie eine Automate, sie beteiligt sich daran, wie es scheint, nur mit ihrer puren körperlichen Anwesenheit: „Die Marquise sah, während der Feierlichkeit, starr auf das Altarbild; nicht ein flüchtiger Blick ward dem Manne zu Theil, mit welchem sie die Ringe wechselte.“ (MvO 100) Danach erfolgt wieder eine zeitliche Raffung, in der wir von den letzten Schwangerschaftswochen, der Geburt und der Zeit danach unterrichtet werden. Die

so einschneidende körperliche Erfahrung des Gebärens wird wie die Vergewaltigung nicht näher besprochen. Am Ende der Erzählung dürfen wir allerdings nochmals an einer körperlichen Begegnung des nunmehrigen Ehepaares teilhaben: Die berühmte Frage des Grafen, warum die Marquise an jenem Dritten so vor ihm erschrocken sei, beantwortet sie, „indem sie ihm um den Hals fiel“ (MvO 102). Die inzwischen erfolgte Versöhnung und das dadurch entstandene Eheglück finden also wie zum Beweis auch auf körperlicher Ebene ihren Ausdruck.

1.2. Vergewaltigung

Ein großes Rätsel, das diese Erzählung eröffnet, stellt zweifellos der Vorgang der Vergewaltigung dar. Das Geschehnis selbst wird mit keinem Wort erwähnt und einzig durch den Gedankenstrich nach dem „Hier – “ (MvO 11) angedeutet. Der Graf, der zuerst seine Soldaten von einer derartigen Tat abhält, begeht sie schließlich selbst. Die Soldaten werden alleine für den Versuch der Vergewaltigung der Reihe nach hingerichtet und er, der die Tat zu Ende führen konnte, erhält schlussendlich die Hand der Geschändeten. Dass Soldaten – selbst zu Kleists Zeiten – tatsächlich eine so harte Strafe bekommen hätten, hält Christine Künzel für unwahrscheinlich:

Trotzdem scheint die Todesstrafe – auch vor dem Hintergrund des Kriegsrechts – als Sanktion eines Militäroberhauptes gegen Mitglieder der eigenen Truppen für einen Vergewaltigungs*versuch* nicht besonders glaubwürdig, da ein Verbot sexueller Gewalt zwar z. T. Bestandteil kriegsrechtlicher Bestimmungen war, Verstöße jedoch in den wenigsten Fällen ernsthaft geahndet wurden.³⁵

Man kann also annehmen, dass diese übertrieben harte Bestrafung die Position des Grafen und die der Soldaten deutlich voneinander entfernen, die soziale Ungleichheit betonen und das Mysterium um die Vergewaltigung und den Grafen als Täter verstärken soll.

³⁵ Christine Künzel: *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2003a, S. 40.

Worum es sich rechtlich gesehen bei dieser Tat handelt, wird unterschiedlich bewertet: Nach Sabine Smiths Verständnis fällt das Vergehen des Grafen nicht unter das üblicherweise als Notzucht bezeichnete Verbrechen, da dieses per definitionem gegen den Willen der Frau passiert. „Since the Marquise in Kleist’s novella is presumably unconscious during her rape, she is not raped against her will or resistance.“³⁶ Gesa Dane hingegen behauptet, das *Allgemeine Landrecht für die Preußischen Staaten* (ALR), das seit 1794 geltende Recht, „subsumierte auch den Beischlaf an einer bewußtlosen Frau unter dem Tatbestand der Notzucht“³⁷. Der betreffende § 1048 aus dem ALR lautet folgendermaßen:

Wer eine unschuldige Frauensperson durch Getränke oder andre Mittel ihrer Sinne beraubt, um sie zur Wollust zu mißbrauchen, soll, wenn er auch seinen Zweck nicht erreicht, mit drey- bis sechsmonatlicher, wenn aber die Schandthat wirklich verübt worden, mit vier- bis sechsjähriger Zuchthausstrafe belegt werden.³⁸

Ein Schwerpunkt liegt hier aber eindeutig auf der Absicht, die Frau durch wie auch immer geartete Mittel bewusstlos zu machen und sie dann zu missbrauchen – denn auch alleine diese *Absicht* und der Versuch einer Vergewaltigung werden besprochen und mit einer Haftstrafe von drei bis sechs Monaten belegt. Der Fall liegt also nicht so klar, wie ihn Gesa Dane sieht, denn es wird in diesem Paragraphen nicht allgemein „[d]er erzwungene Beischlaf an einer bewußtlosen Frau [...] erstmalig zu einem besonderen Straftatbestand“³⁹, sondern vielmehr das absichtliche Berauben ihrer Sinne und der darauf folgende erzwungene Beischlaf. Diese spitzfindige Unterscheidung soll natürlich das Verbrechen des Grafen nicht verharmlosen, nachdem er aber die Marquise keineswegs absichtlich ihrer Sinne beraubt hat, dürfte der § 1048 des ALR in einem solchen Fall nicht unbedingt zur Anwendung kommen. Auch Christine Künzel thematisiert die Unterscheidung, „ob der Täter sein Opfer in den willenlosen Zustand versetzt oder einen solchen ‚bloß aus-

³⁶ Sabine H. Smith: *Sexual violence in German culture. Rereading and rewriting the tradition*. Frankfurt am Main; New York: P. Lang 1998, S. 134.

³⁷ Dane 2005, S. 249, Fußnote 164.

³⁸ Hans Hattenhauer (Hrsg.): *Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794. Textausgabe*. Frankfurt am Main; Berlin: Metzner 1970, S. 708.

³⁹ Dane 2005, S. 77.

genutzt' hatte"⁴⁰. Auf eine rechtliche Einordnung lässt sie sich aber nicht ein, denn der Fall der Marquise ist für sie ein „Grenzfall“, „für den es keine rechtliche Lösung geben kann, da dieser nach den populären Lehren juristisch nicht lösbar ist“⁴¹. Einige Jahre zuvor stützte sich Gesa Dane⁴² in ihrer Argumentation noch vor allem auf den § 1052 des ALR, welcher besagt: „Wer mit unwiderstehlicher Gewalt eine Person, die über zwölf Jahre alt ist, nothzüchtigt, soll sechs- bis achtjährige Festungstrafe leiden.“⁴³ Im Zustand der Bewusstlosigkeit ist die Marquise tatsächlich nicht fähig, gegen die Tat des Grafen Widerstand zu leisten. Dass der beschriebene (oder eigentlich nicht beschriebene) Fall der Vergewaltigung der Marquise aber tatsächlich ein Grenzfall und somit ein kaum eindeutig zu klärender Rechtsfall ist, dürfte dem Rechtsexperten Kleist wohl sehr bewusst gewesen sein. Dass es bis in die heutige Kleist-Forschung – überspitzt gesagt – zwei Fronten gibt, von denen die eine den Grafen als Vergewaltiger und die Marquise als Opfer, die andere in den beiden ein Liebespaar sieht, ist die bis heute wirkende Konsequenz aus der Tatsache, dass Kleist seine Erzählung auf dieser nicht eindeutigen Rechtslage aufgebaut hat. So unterschiedlich die zitierten Paragraphen zu deuten sind, so unmöglich ist es, in die Köpfe bzw. das Unterbewusstsein der Figuren einzudringen. Dem Unterbewusstsein der Marquise wird im Abschnitt 1.2.2. nähere Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Aussparung der Darstellung des Geschlechtsaktes in der Literatur und bei Kleist insbesondere ist im Übrigen keine Seltenheit. In der *Verlobung in St. Domingo* wird das Ereignis fast unverschämt, auf die diesbezüglichen Erfahrungen des Lesers anspielend, umgangen: „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es

⁴⁰ Künzel 2003a, S. 33, mit Bezugnahme auf Brigitte Sick: *Sexuelles Selbstbestimmungsrecht und Vergewaltigungsbegriff*. Berlin 1993, S. 45.

⁴¹ Ebd., S. 32.

⁴² Gesa Dane: „Die ‚einzige nichtswürdige Handlung‘ des Grafen F. –. Ein Verbrechen nach § 1052 ALR (II. Teil, Titel 20, 12. Abschnitt).“ In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. II. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 17.–18.10.1997*. Stuttgart: Akademischer Verlag 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 404), S. 141.

⁴³ Hattenhauer 1970, S. 708.

jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't.“⁴⁴ In *Das Erdbeben in Chili* hingegen findet der Geschlechtsakt eine sehr galante Umschreibung:

Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo hier die Verbindung von neuem anzuknüpfen gewußt, und in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatze seines vollen Glückes gemacht.⁴⁵

Jedoch handelt es sich bei diesen beiden Texten weder um eine Vergewaltigung, noch stellt der Geschlechtsverkehr den Ausgangspunkt der Erzählung dar oder soll dem Leser verschwiegen werden. Anstelle einer ähnlich raffinierten Umschreibung wird der Geschlechtsakt in der *Marquise von O...* durch das völlige Ausblenden desselben umso mehr ins Zentrum der Neugierde des Lesers gestellt.

1.2.1. Täter

Der Graf, der das Gute und das Böse in sich vereint, ist zweifellos die geheimnisvollste Figur der Novelle, da wir über sein Innenleben vor allem im ersten Teil der Novelle nur sehr wenige Hinweise bekommen. In seinem Fall fehlt die Vertrautensrede, durch die sich die Marquise und ihre Mutter immer wieder austauschen und die den Leser über die Gefühlszustände der beiden (zumindest angeblich) informiert. Darüber hinaus versucht der Graf nie, seine Tat zu verteidigen oder zu erklären, was ihn an diesem Tag dazu brachte, von einem sonst ehrenhaften Mann zum Vergewaltiger zu werden. Das nicht geschilderte Ereignis versucht Eberhard Schmidhäuser zu rekonstruieren:

[E]r stützt sie bei diesem Niedersinken, umfaßt sie, um sie nicht fallen zu lassen, sie klammert sich noch fester an ihn, und er sinkt mit ihr nieder. Wie anders sollte es gewesen sein?⁴⁶

⁴⁴ *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/4. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1988, S. 43.

⁴⁵ *Das Erdbeben in Chili*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/3. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1993, S. 8.

Freilich ist dies keine unwahrscheinliche Version des Ausgesparten, dennoch kann es hier nur bei Spekulationen bleiben. Und eben diese wollte Kleist wohl auch mit dem im Phöbus abgedruckten Epigramm anregen: „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schaamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.“⁴⁷ Jegliche versuchte Rekonstruktion der Vergewaltigung, die das Erleben derselben durch den Grafen und die Marquise behandelt, kann also, wie das Epigramm, nur Spekulation bleiben und darf keinen Anspruch auf Wahrheit erheben.

Dass der Graf die Abscheulichkeit seines Verbrechens relativ rasch erkennt, ist allerdings gesichert, denn als er am Schlachtfeld von einer Kugel schwer verletzt wird, ist sein letzter Ausruf: „Julietta! Diese Kugel rächt dich!“ (MvO 18). In gewisser Weise akzeptiert er also den drohenden Tod als ausgleichende Gerechtigkeit für das, was er der Marquise angetan hat. Doch obwohl der aufmerksame Leser relativ früh den Grafen als Täter entlarven kann, bleibt er ein Sympathieträger und man wünscht sich insgeheim, sein Werben um die Hand der Marquise möge Erfolg zeitigen. Auch Peter Horn bemerkt, es setze sich „dann doch das durchweg positive Bild des Grafen durch, das die Erzählung dem Leser bietet“⁴⁸. Schließlich verhält er sich – abgesehen von der Vergewaltigung – in jeder Hinsicht absolut ehrenhaft. „So vorbereitet kann der Leser schließlich das Schuldgeständnis des Grafen F. entgegennehmen, ohne ihn so hart verdammen zu müssen, wie die Soldaten.“⁴⁹ Eberhard Schmidhäuser spricht in diesem Zusammenhang von einem „Kunstgriff ersten Ranges“, mit dem Kleist „das Verhalten des Grafen in seiner verbrecherischen Natur gar nicht voll in das Bewußtsein des Lesers rückt“⁵⁰. Aufgabe einer literaturwissenschaftlichen Analyse muss es allerdings sein, sich nicht von Kunstgriffen dieser Art blenden zu lassen, auch deshalb ist Schmidhäuser oben zitierte Rekonstruktion als Verharmlosung eines Verbrechens anzusehen. Es bleibt offen, ob Schmidhäuser aus

⁴⁶ Eberhard Schmidhäuser: „Das Verbrechen in Kleists ‚Marquise von O...‘. Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung.“ In: Hans Joachim Kreutzer (Hrsg.): *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin: E. Schmidt 1986, S. 163.

⁴⁷ *Sämtliche Gedichte*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. III. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1993, S. 49.

⁴⁸ Peter Horn: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor-Verlag 1978, S. 102.

⁴⁹ Ebd., S. 103.

⁵⁰ Schmidhäuser 1986, S. 160.

dem Blickwinkel des Lesers oder aus der Sicht des Wissenschaftlers spricht, wenn er vom Grafen erzählt:

Er glaubt, er habe – bei aller Würdelosigkeit seines eigenen Verhaltens – doch eben das Liebeserlebnis mit der Marquise geteilt; [...] er mag sich weiter vorstellen, daß auch sie nachträglich unter der Würdelosigkeit des gemeinsamen Erlebnisses leide. Entscheidend bleibt, daß er an die Gemeinsamkeit des Erlebnisses von Liebe glaubt.⁵¹

Auf das beschriebene Empfinden des Grafen gibt der Text keine Hinweise. Wie bereits erwähnt, empfängt er die Kugel am Schlachtfeld als ausgleichende Gerechtigkeit für die Marquise. Wie könnte er dann an ihre Mitschuld glauben?

Der Graf nutzt durch seine Tat nicht nur die körperliche Bewegungs- und Hilflosigkeit der Marquise im Moment ihrer Ohnmacht aus, sondern positioniert sich auch für den weiteren Verlauf der Erzählung als Überlegener, als einzig Wissender. Christine Künzel weist darauf hin, dass der Aspekt der Gewalt im Falle des Grafen weniger „in der Anwendung bzw. Erfahrung *körperlicher* Gewalt“ liege, sondern

vielmehr in der *Macht* eines absoluten Wissens über einen Moment im Leben dieser [schlafenden] Person, von dem diese kein Bewußtsein hat und damit auch keine eigene Erinnerung bilden kann, im Endeffekt also dem Wissen und der Erzählung des Täters ausgeliefert ist.⁵²

Auch Andrea Gnam bespricht die – für die Situation einer Schwangerschaft sehr ungewöhnliche – Aufteilung des Wissens zwischen dem Graf und der Marquise:

Im Besitz des (wenn auch anfechtbaren) Wissens um die Herkunft befindet sich hier – und das ist die eigentlich unglaubliche ‚Umwälzung der Weltordnung‘ – der Mann, nicht die Frau.⁵³

⁵¹ Schmidhäuser 1986, S. 165.

⁵² Christine Künzel: „Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu‘. Vergewaltigung im Schlaf vor dem Hintergrund literarischer und juristischer Traditionen der Bagatellisierung.“ In: Antje Hilbig (Hrsg.): *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003b, S. 177.

⁵³ Andrea Gnam: „Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten ‚Die Marquise von O...‘ und ‚Über das Marionettentheater‘.“ In: *Text + Kritik*, Sonderbd. 23 (1993), S. 175.

Aus dieser Unwissenheit der Marquise resultiert zum Großteil ihre Verzweiflung und sie ist es auch, die sie zum Veröffentlichen der Zeitungsannonce zwingt. In doppelter Hinsicht hat der Graf also Macht über die Marquise, einerseits physisch im Moment der Vergewaltigung und daraus resultierend eine Macht des Wissens. Indem er sich an jenem Dritten im Haus des Kommandanten der Marquise als Vater ihres Kindes zu erkennen gibt, gibt er diese zweite Machtposition auf und kann später – wie es das Happy End suggeriert – Verzeihung für seine physische Gewalttat erlangen.

Auf eine Besonderheit der – männlichen – Gesellschaft im Umgang mit Gewalt hat Laura Martin hingewiesen. Der Gesellschaft liege eine Lüge zugrunde, nämlich „our denial of the violence hidden beneath everything from social politeness and rules of etiquette to the basis of morality“⁵⁴. Auf das Verhalten des Grafen bezogen, eröffnet sich unter diesem Aspekt einmal mehr die Ambivalenz seines Charakters, einmal als rettender Engel, dann als vergewaltigender Teufel. Während nämlich für das Verständnis der Marquise eine heile Welt einzuteilen ist in einen männlichen Teil, in dem Krieg und Gewalt herrscht, und eine davon unberührt bleibende weibliche Welt, in der russische Offiziere einer Dame ihres Ranges – ungeachtet des soeben stattfindenden Krieges – mit Respekt und Höflichkeit begegnen, muss sie im Laufe der Erzählung die niederschmetternde Erfahrung machen, dass diese Trennung in einem unbemerkten Augenblick aufgehoben wurde: „The woman and her sphere *have* been penetrated, the violence cannot be kept under control through polite formulae and commonplace wisdom.“⁵⁵ Diese Überschreitung der Grenzen und das kriegerische Verhalten des Grafen finden weiteren Ausdruck durch „[h]is continued infatuation with the accoutrements of war and the power they give him“⁵⁶, indem er am Tag seines Geständnisses vor der Marquise und ihrer Familie „in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte“ (MvO 94) erscheint. Anstatt also die Vergewaltigung mit den Mitteln der Sprache aufzuarbeiten oder auch nur einzugestehen, zitiert der

⁵⁴ Martin 2000, S. 68 f.

⁵⁵ Ebd., S. 71.

⁵⁶ Ebd., S. 80.

Graf jene verhängnisvolle Tat durch seinen Kampf um die Hand der Marquise und seinen dazu passenden Kriegsrock.

1.2.2. Opfer

Doch auch das Gewissen der Marquise kann man nicht ohne nähere Prüfung als ein lupenreines akzeptieren. Klaus Müller-Salget beschreibt das große Fragezeichen, das wohl über jedem Leser schwebt: „Wie kann die Marquise – immerhin bereits Mutter von zwei Kindern – sich und anderen erklären, dass sie ohne ihr Wissen schwanger geworden ist?“⁵⁷ Auch das oben bereits zitierte Epigramm spielt mit der Möglichkeit, dass die Marquise die Vergewaltigung nicht ganz so ohnmächtig erlebt haben könnte. Anstatt aber das Epigramm als Beweis für diese Anschuldigung zu sehen, scheint Thomas Fries' Erklärung weit passender: „But since this epigram caricatures more the bad faith of the mother than the Marquise herself, we do not expect this reading to be reliable.“⁵⁸ Auch Thomas Kircher (und andere) sehen dieses Epigramm nicht als glaubwürdig an:

Hier spricht nicht der Autor (der Novelle und des Epigramms), sondern er zitiert gleichsam mit scharfer Ironie jene plump-lüsternen Kritiker(innen), die nicht glauben wollen, daß die Marquise ohne bewußte Teilnahme in ein solch paradoxes Mißgeschick geraten sein könnte.⁵⁹

Warum auch sollte Kleist, der die Vergewaltigung erst so konsequent dem Blick des Lesers entzieht und somit ein Mysterium erschafft, ihn nachträglich mithilfe des Epigramms so eindeutig über das Geschehene aufklären? Die Marquise selbst teilt aber zumindest für einige Momente das Misstrauen, das manche Leser ihr entgegenbringen mögen: „Sie durchlief, gegen sich selbst mißtrauisch, alle Momente des verflossenen Jahres, und hielt sich für verrückt, wenn sie an den letzten dachte.“ (MvO 47). Peter Horn erklärt dieses Misstrauen aus psychoanalytischer Sicht:

⁵⁷ Müller-Salget 2002, S. 178.

⁵⁸ Thomas Fries: „The Impossible Object: The feminine, the narrative (Laclos' *Liaisons dangereuses* and Kleist's *Marquise von O...*).“ In: *MLN* 91 (1976), S. 1317.

⁵⁹ Hartmut Kircher: *Heinrich von Kleist. Das Erdbeben in Chili. Die Marquise von O.... Interpretation*. 1. Aufl., unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg 1992, S. 108.

Das Mißtrauen erweist sich – in Freudscher Terminologie – als das Mißtrauen eines Über-Ichs gegen ein ihm nicht zugängliches Es, als Mißtrauen einer die gesellschaftliche Autorität verkörpernden Instanz der Seele gegen einen Bereich der Seele, der ihm verschlossen ist, der aber eine verschlagene Art hat, die ihm von der Autorität verbotene Befriedigung seiner Triebe unter Ausschluß des Bewußtseins doch noch zu erreichen.⁶⁰

Dies würde auch erklären, warum die Marquise im Laufe der Novelle in regelmäßigen Abständen immer wieder in Ohnmacht fällt, denn „[d]er Verlust des Bewußtseins ist eine Methode der Ausschaltung dieses Über-Ichs“⁶¹. Man kann ihr also bestimmt nicht vorwerfen, sie würde ihre Schwangerschaft zuerst bewusst leugnen und später lügen, wenn sie behauptet, dass sie nicht wisse, wie sie in andere Umstände gekommen sei. Fraglich bleibt jedoch, was sich in ihrem Unterbewusstsein verbirgt und was ihr Über-Ich zu begreifen versucht, jedes Mal, wenn sie in Ohnmacht fällt. So gesehen könnte auch ihr Ausspruch „Ich will nichts wissen“ (MvO 68), als der Graf sie in der Gartenlaube abermals zur Heirat überreden will, eine völlig neue Bedeutung bekommen. Die neuere Forschung entfernt sich allerdings von der Ansicht, die Marquise *wüsste* in ihrem Unterbewusstsein bereits alles zu Wissende. So erklärt Gesa Dane den soeben zitierten Ausspruch der Marquise durch ihre schmerzliche Zerrissenheit zwischen – ihrer Ansicht nach – zwei Männern:

Da sie dem Grafen zugetan ist, nun aber versprochen hat, den ihr unbekanntem Vater des Kindes zu heiraten, weist sie den Grafen F., seine Liebeserklärungen und seinen wiederholten Antrag zurück, will von diesem Antrag nichts mehr wissen. Für die Behauptung, sie könnte etwas verdrängt haben, gibt es keinen Hinweis im Text.⁶²

Auch Klaus Müller-Salget spricht sich, trotz des zuvor zitierten und berechtigten Einwandes, schließlich gegen die Möglichkeit aus, die Marquise würde ihr Wissen um das Geschehene verdrängen. Dies argumentiert er einerseits mit der Reaktion der Marquise auf die Lügengeschichte ihrer Mutter – sie überlegt tatsächlich, ob der Jäger Leopardo eine Möglichkeit gehabt hätte, sie zu schwängern. Wäre in ihrem Unterbewusstsein das Wissen um die Vergewaltigung durch den Grafen vergraben,

⁶⁰ Horn 1978, S. 87.

⁶¹ Ebd., S. 87.

⁶² Dane 2005, S. 238.

müsste sie den Jäger als möglichen Täter ablehnen. Als weiteres Argument führt er an: „Ihre scheinbare Überreaktion beim Sühne-Auftritt des Grafen im Elternhaus wird verständlich nur unter der Voraussetzung, dass sie den Grafen zu keiner Zeit im Verdacht gehabt hat [...].“⁶³ Das zuvor zitierte „Ich will nichts wissen“ ist übrigens, wie Sabine Doering anmerkt, eine „formelhafte Wendung“⁶⁴ und ein für Kleist nicht unüblicher Ausdruck, der nicht mehr und nicht weniger bedeute, als dass sie davon *nichts hören* wolle, und nicht etwa auf ein unterdrücktes Wissen hindeute. So sagt Eve im *Zerbrochenen Krug* im 7. Auftritt zu Adam „Ich will nichts wissen“⁶⁵, und Amphitryon und Alkmene fordern beide: „Schweig, ich will nichts wissen“⁶⁶. Doering schließt also aus der Tatsache, dass diese Formulierung durchaus geläufig ist, darauf, dass in diesen Ausspruch nichts hineinzudeuteln ist.

Auf der Seite der Zweifler an der völligen Unwissenheit der Marquise befindet sich Heinz Politzer, denn er findet es „nicht recht vorstellbar, daß sie, selbst im Zustand der Bewußtlosigkeit, kein Engramm der Umarmung zurückbehalten hätte, in der sie soeben einen Mann empfang“⁶⁷. Auch er bezieht sich zur Bekräftigung seines Arguments auf das Epigramm, liest es also nicht als Falle für die Kritiker oder als Karikatur der Mutter. Der Ausdruck der *Umarmung* und des *Empfangens* eines Mannes ist im Fall der Vergewaltigung einer Bewusstlosen wohl kaum angebracht und entspricht auch nach Christine Künzel einer Ansicht, die noch aus der frühen Neuzeit stammt: Dass im Fall einer Schwangerschaft die Frau eine aktive Rolle im sexuellen Akt getragen haben *muss* und somit auch bei einer Vergewaltigung, die eine Schwangerschaft zur Folge hat, eine gewisse Mitschuld trägt.⁶⁸ Auf die zu damaligen Zeiten vorherrschenden Ansichten zum Thema Vergewaltigung und Schwangerschaft wird im Abschnitt 1.4. genauer eingegangen. In der Forschung finden sich – neben den bereits erwähnten – noch zahlreiche weitere Meinungen, die dem Unterbewusstsein der Marquise die unterschiedlichsten Absichten

⁶³ Müller-Salget, 2002, S. 182.

⁶⁴ Sabine Doering (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O...* Stuttgart: Reclam 1993, S. 27.

⁶⁵ *Der Zerbrochene Krug*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. I/3. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995, S. 49.

⁶⁶ *Amphitryon*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. I/4. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1991, S. 62 f.

⁶⁷ Politzer 1977, S. 109.

⁶⁸ Vgl. Künzel 2003a, S. 27, Fußnote 21.

unterstellen. So meint Günter Blöcker, die Marquise erwache in dem Moment, als sie durch den engelsgleichen Grafen gerettet wird, „zu ihrer verleugneten Weiblichkeit“, woraufhin „[i]hr Unbewußtes gewährt, was ihr Bewußtsein verbieten würde“⁶⁹. Fakt ist aber, dass wir in das Unterbewusstsein der Marquise keinen Einblick haben, obwohl sie in dieser Novelle diejenige Figur ist, von deren inneren Vorgängen wir die größte Kenntnis haben.

1.3. Ohnmacht

Die erste in der Novelle auftretende Ohnmacht ist die alles Folgende auf fatale Weise bestimmende, indem sie die Vergewaltigung und die unwissende Schwangerschaft der Marquise erst ermöglicht. Am Arm des Grafen in einen vermeintlich sicheren Flügel des Palastes geführt, sinkt sie schließlich „völlig bewußtlos“ (MvO 11) nieder. Dies ist anscheinend keine Ohnmacht, die das Bewusstsein aus einer brenzligen Situation erretten soll, sondern eine Ohnmacht der Erschöpfung, die nach einem schlimmen Erlebnis eintritt und nur deswegen möglich ist, weil sich die Marquise als aus der gefährlichen Lage gerettet betrachtet. Dorrit Cohn sieht diese Ohnmacht allerdings als verspätete an und meint deshalb, sie sei weniger von der Angst vor den Schandtaten der Soldaten ausgelöst, sondern würde sich im Gegenteil bereits auf die folgende Tat des Grafen beziehen:

Could not Kleist be implying that, in this turmoiled moment, the Count elicits illicit feelings in her, as she does in him, and that such feelings bring foreknowledge of the impending erotic happening?⁷⁰

Nach diesem Verständnis wäre also die Ohnmacht „an instant reaction to salvage the purity of her consciousness in the moment of emerging eros“⁷¹. Somit verfährt Cohn mit der Marquise in genau der Art, wie es vergewaltigten Frauen in den vergangenen Jahrhunderten nur zu oft passiert ist: Sie wurden zu Komplizinnen gemacht, die die Vergewaltigung eigentlich gewollt, wenn nicht herbeigeführt

⁶⁹ Günter Blöcker: *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*. Berlin: Argon Verlag 1960, S. 178.

⁷⁰ Dorrit Cohn: „Kleist's ‚Marquise von O...‘: The Problem of Knowledge.“ In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 67 (1975), S. 133.

⁷¹ Ebd., S. 133.

haben. Auch dieses Thema wird im Abschnitt zur Schwangerschaft genauer besprochen. Heinz Politzer spricht der Marquise ebenso ein geradezu hellseherisches Talent zu:

Die Ohnmacht, in die sie flüchtet, ist, wie bei Kleist so oft, ein Zeichen, daß es in ihr weiß, was kommen wird, und dies um so mehr, als sie es ja schon unmittelbar vorher hatte fürchten müssen [...].⁷²

Nun ist es eine Sache, vom Unterbewusstsein der Marquise anzunehmen, es hätte das Erlebte trotz der Ohnmacht in irgendeiner Form wahrgenommen und gespeichert und würde sich nun weigern, dieses Wissen an die Oberfläche dringen zu lassen. Ihr aber ein bereits im Vorhinein vorhandenes Wissen zu unterstellen, wie Cohn und Politzer es tun, führt zu weit. All diesen Interpretationen rund um das Wissen oder Nichtwissen der Marquise, die in diesem und im vorangegangenen Abschnitt besprochen wurden, setzt Joachim Pfeiffer ein nachdrückliches Ende:

Problematisch ist die Figurenpsychologie, die in solchen Interpretationsversuchen betrieben wird: Mutmaßungen über die psychischen Vorgänge einer Erzählfigur sind nur im uneigentlichen Sinn interpretatorisch vertretbar. Was die Marquise wirklich gewußt, was sie verdrängt und was sie von ihrem Bewußtsein abgespalten hat, ist Spekulation, die den Textsinn nicht erhellt. Das Bewußtsein von Figuren ist Strukturelement in dem Gesamtgewebe des Textes – ein Element der dichterischen Phantasie.⁷³

Hält man sich an diese Vorgehensweise, müssen also einige Fragen, gerade die spannendsten, offen bleiben. Einen Einblick in das Innere seiner Figuren möchte uns Kleist ohnehin nicht geben: Seine Sprachskepsis ist es, die ihn dazu bringt, sich eher auf Äußeres als auf Inneres zu konzentrieren. Laut Dirk Oschmann schildert sein „gestisch-szenische[s] Erzählen“ eher „die Faktizität von Gebärden, als Vermutungen und Bewertungen über innere Befindlichkeiten zu artikulieren“⁷⁴. Von

⁷² Politzer 1977, S. 109.

⁷³ Joachim Pfeiffer: „Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists ‚Marquise von O...‘.“ In: Dirk Grathoff und Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdt. Verl. 1988, S. 232.

⁷⁴ Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink 2007, S. 217.

Spekulationen über die inneren Vorgänge der Figuren ist also gerade deshalb abzuraten, da Kleist selbst an deren Mittelbarkeit große Zweifel hegte:

Weil Kleist, worauf er in seinen Briefen kontinuierlich beharrt, das Innere nicht für mitteilbar hält, verzichtet er später in seinen literarischen Texten meist auf dessen Darstellung und hält sich an die beobachtbare Außenseite, nämlich an Mimik, Gestik und dingliche Zeichen.⁷⁵

Nun aber zurück zur Ohnmacht: Abgesehen von der bereits erwähnten Funktion der besprochenen Ohnmacht als jenem Faktor, der die Schandtat möglich macht und somit die Geschichte ins Rollen bringt, entdeckt Gesa Dane eine weitere: Ihrer Ansicht nach wird das Happy End der Erzählung nur durch diese Ohnmacht ermöglicht, denn „[h]ätte sich die Marquise an die erniedrigende Gewalttat erinnern können, dann wäre die eheliche Verbindung mit dem Grafen F. wohl nicht möglich gewesen“⁷⁶. Abgesehen davon, dass sie dem Grafen eine unbemerkte Vergewaltigung ermöglicht, wird die Ohnmacht also „zu einer entscheidenden Voraussetzung für die Versöhnung der beiden Protagonisten und für den ungewöhnlichen Schluß“⁷⁷.

Die nächste Ohnmacht, von der in der Erzählung berichtet wird, geht einher mit den Unpässlichkeiten, die die Marquise in den ersten Wochen ihrer Schwangerschaft erlebt: „Sie litt an Übelkeiten, Schwindeln und Ohnmachten, und wußte nicht, was sie aus diesem sonderbaren Zustand machen solle.“ (MvO 19) Hier dient also die Ohnmacht gemeinsam mit anderen körperlichen Erscheinungen als erstes Indiz dafür, dass sich die Marquise in anderen Umständen befinden könnte. Diese Ohnmachten haben also keine psychischen, sondern lediglich schwangerschaftsbedingte Ursachen.

Wenn aber die Hebamme die Marquise versichert, dass sie sich zweifellos in anderen Umständen befinde und „daß sich der muntere Corsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde“ (MvO 55), dann kann ihr Bewusstsein mit dieser

⁷⁵ Ebd., S. 217.

⁷⁶ Dane 2005, S. 252.

⁷⁷ Ebd., S. 252.

Gewissheit nicht umgehen. Sie reiht sich also ein in eine Tradition der Kleistschen Protagonisten, von denen Margarete Berger bemerkt: „unbewusst töten sie sich temporär, wie um sich Ruhe zu verschaffen“⁷⁸. Für einen kurzen Moment kann die Marquise so der schrecklichen Realität entfliehen. Hier lässt sich aber ein zusätzlicher Effekt erkennen: Mithilfe des In-Ohnmacht-Fallens kategorisiert sich die Marquise selbst als ein schwaches Subjekt, als jemand, der aufgefangen werden muss. Die Obristin bleibt davon allerdings unbeeindruckt und verdammt ihre Tochter dennoch als Lügnerin. Auf diese Reaktion ist es wohl zurückzuführen, dass die Marquise später, von so unglaublicher Kraft beflügelt, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen fähig ist – wenn sie trotz eindeutiger Hilfeschreie und Schwächebezeugungen von der eigenen Mutter nicht aufgefangen wird, muss sie schließlich die Opferrolle verlassen und selbst stark sein. An einer späteren Stelle der Erzählung erfahren wir, dass die Obristin ausgerechnet in dem Moment, in dem die Marquise zu ihrer geheimnisvollen Kraft fand, ihrerseits in Ohnmacht fiel, ausgelöst durch den Schuss aus der Pistole des Kommandanten. Auch hier handelt es sich um ein automatisches Ausklinken aus der Realität, die zu erschreckende Ausmaße annimmt, als dass der Geist sie erfassen könnte.

Interessant ist eine weitere Stelle, an der allerdings keine Ohnmacht erfolgt, obwohl sie gerade hier zu erwarten gewesen wäre: Beim Erkennen des Grafen als Vater des unwissentlich empfangenen Kindes. Hätte die Marquise eine Ahnung von der Täterschaft des Grafen gehabt, wäre dann nicht gerade hier wieder ein Moment erreicht, an dem die Marquise *nichts wissen will* und sich deshalb mithilfe einer Ohnmacht aus der Situation rettet? Stattdessen geht sie in diesem Moment nicht diesen relativ einfachen Weg und begibt sich weder in die Arme des Grafen, wie sie es bei der Bestürmung der Zitadelle getan hat, noch überlässt sie ihr Schicksal ihren Eltern, wie bei der ersten Werbung des Grafen. Sie weicht ihm „gleich einem Pestvergifteten“ (MvO 96) aus und verlässt den Raum, sie entfernt sich also jetzt auch physisch, anstatt nur psychisch, nachdem sie ihre Familie mit Weihwasser besprengt hat. Nach Gerhard Neumann lautet der Grundsatz von Kleists anthropolo-

⁷⁸ Margarete Berger: „Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten.“ In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Heinrich von Kleist*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 253.

gischem Konzept folgendermaßen: „Wer weiß, was er reden will, stottert; wer sieht, was er ist, gerät aus dem Gleichgewicht.“⁷⁹ Wie passt das Verhalten der Marquise in dieses Konzept, wenn sie im Moment der größten Erkenntnis nicht wankt oder in Ohnmacht fällt, sondern selbstbestimmt eine Entscheidung trifft? Zugegebenermaßen eine Entscheidung, die sie später zumindest teilweise und noch später vollständig revidieren wird.

1.4. Schwangerschaft

Zu Beginn dieses Kapitels muss nochmals auf die Vergewaltigung, und zwar auf die Vergewaltigung als Ursprung der Schwangerschaft, eingegangen werden. Als sehr hilfreich erweist sich in diesem Zusammenhang der von Franz Eybl hergestellte Bezug zu der um 1800 vorherrschenden Meinung zu diesem sehr speziellen Thema. Während eine vergewaltigte Frau ohnehin damals wie heute einer gewissen Glaubwürdigkeitsprüfung standhalten musste und muss (auch Christine Künzel behandelt diese Thematik⁸⁰), steckte sie im Falle einer dadurch entstandenen Schwangerschaft zur damaligen Zeit in einer besonderen Bredouille. So soll die damalige Fortpflanzungslehre (Eybl geht auf Christian Gottfried Flittner näher ein) der Ansicht gewesen sein, im Akt der Erzeugung eines Kindes mische sich der männliche Samen mit einem weiblichen Samen, welcher wiederum – wie auch der männliche – nur im Moment der größten Lust freigesetzt werde.⁸¹ Unter diesem Gesichtspunkt eröffnet sich schnell die Zwickmühle, in der sich jene Frauen befanden, die einen Mann der Vergewaltigung bezichtigten und im Zuge dessen ein Kind ‚empfangen‘ (dieses aktive Verb soll hier mit Vorbehalt und nicht ohne Ironie angebracht sein), denn „[v]on dieser Position aus ist die ‚Mitwirkung‘ der Frau am Zeugungsakt unbestritten gewesen“⁸². Vor diesem Hintergrund und mit dem Wissen um die unklare Rechtslage (s. Abschnitt zur Vergewaltigung) ist es vielleicht besser verständlich, warum die Marquise und ihre Familie in keinem Moment der Erzählung die Absicht äußern,

⁷⁹ Gerhard Neumann: „Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie.“ In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994, S. 21.

⁸⁰ Vgl. Künzel 2003a, S. 59 ff.

⁸¹ Vgl. Eybl 2007, S. 136 ff.

⁸² Eybl 2007, S. 136.

den Grafen für seine Tat anzuzeigen. Eine solche Anschuldigung und ein darauf folgendes Gerichtsverfahren hätten für die Marquise unter Umständen schlecht ausgehen können.

Vorwiegend wird das Handeln der Marquise als das einer Mutter bzw. einer werdenden Mutter beschrieben – sie „wechselt von der Position der Unberührten sofort zur Position der Mutter“⁸³. Nachdem sie den ersten Schock überwunden und ihre Schwangerschaft als eine Tatsache akzeptiert hat, wird ihr Erlebnis der Schwangerschaft als friedlich und in Vorfreude auf das Kind beschrieben. Auf ihrem Landsitz angekommen, möchte sie sich nun verstärkt um die Erziehung ihrer beiden Kinder kümmern und beschließt, „des Geschenks, das ihr Gott mit dem dritten gemacht hatte, mit voller mütterlicher Liebe zu pflegen“ (MvO 61). Die Marquise ist also hier Ausdruck jenes Frauenbildes, das Kleist in seinem Text *Ueber die Aufklärung des Weibes* zeichnet, den er im September 1800 für seine Verlobte Wilhelmine von Zenge verfasst:

Deine Bestimmung, liebe Freundinn, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft u. unverkennbar; denn welche andere kann es sein, als diese, Mutter zu werden, u. der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?⁸⁴

Auch die Annonce schaltet die Marquise einzig zu dem Zweck, für das Kind einen Vater zu finden und damit zu verhindern, „daß dem jungen Wesen [...] ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte“ (MvO 61 f.). Ihr Verhältnis zu dem Kind, das sie erwartet, ist also in keiner Weise durch die Umstände getrübt, unter denen es gezeugt wurde. Auch hier zeigt jener Effekt seine Wirkung, den Gesa Dane im Zusammenhang mit dem Grafen erkannte: Nur die Ohnmacht und damit das Nichterleben der schrecklichen Tat macht die spätere Versöhnung möglich⁸⁵.

⁸³ Helga Gallas: „Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists.“ In: Günther Emig (Hrsg.): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 22. bis 24. April 1999 in der Kreissparkasse Heilbronn*. Heilbronn: Stadtbücherei 2000, S. 234.

⁸⁴ *Briefe 1. März 1793 – April 1801*. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. VI/1. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1996, S. 309.

⁸⁵ Vgl. Dane 2005, S. 252.

Ebenso projiziert die Marquise auf das Kind nicht die Folgen des Vergewaltigungs-traumas, da sie ein solches nicht erlebte.

Mit ihrer Schwangerschaft als Zeichen und Beweis dafür, was der Gedankenstrich verhüllt, übernimmt ihr Körper aber eine gewisse Funktion: Er erlaubt einen Einblick in eine Welt, die hinter der Fassade der oberflächlichen Höflichkeiten und gesellschaftlichen Regeln liegt und tut ihr damit laut Susan Winnett sogar Gewalt an: „In her very visibility she does violence to the social order in which she lives [...]“⁸⁶ Auch die Entscheidung, sich mit der Annonce an die Öffentlichkeit zu wenden, also nicht, wie üblich, Stillschweigen über ihre missliche Lage zu bewahren und sich wo möglich für den Rest ihres Lebens im Haus des Vaters zu verstecken, ist ein die Gesellschaft verletzender Schritt: Verletzend in seiner Offenheit. Gemessen an den engen Grenzen, die einer Dame ihres Ranges zu Kleists Zeit gesetzt waren, ist ihr Schritt ein „subtly violent assault“⁸⁷ auf ihre Mitmenschen und die ganze Welt, die sie umgibt.

Die Schwangerschaft der Marquise ist außerdem nach Susan Winnett Ausdruck für die in dieser Novelle oftmals auftretende Verlegung „vom Norden nach dem Süden“ (MvO 7)⁸⁸. Weil der Graf mit seiner Tat nicht ins Reine kommt und nicht darüber sprechen kann, muss sie sich am Körper der Marquise abzeichnen „and her body takes over the telling of the story he cannot confess“⁸⁹. Somit verlegt sich das *Problem*, wenn man es so nennen darf, „from the head to the body“⁹⁰, oder vom Inneren des Grafen in den Körper der Marquise. Parallel dazu entdeckt Franz Eybl im ständigen Niedersinken der Figuren ein Schema, das in Kleists gesamtem Werk auftritt: „Kleist drückt soziale Sachverhalte nicht vorwiegend über deskriptive Details aus, sondern über die Bewegung in der Vertikalen, also in der Opposition

⁸⁶ Susan Winnett: „The Marquise’s ‚O‘ and the Mad Dash of Narrative.“ In: Lynn A. Higgins (Hrsg.): *Rape and representation*. New York: Columbia Univ. Press 1991, S. 79.

⁸⁷ Ebd., S. 81.

⁸⁸ Diese Beschreibung des Schauplatzes findet sich nur in der im Phöbus abgedruckten Fassung, und zwar als Titelzusatz: „(nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden)“.

⁸⁹ Winnett 1991, S. 78.

⁹⁰ Ebd., S. 78.

zwischen oben und unten.“⁹¹ Diese wird im Niederwerfen der Figuren voreinander sichtbar, aber auch in den Ohnmachten und eben in der Schwangerschaft der Marquise. Wenn nun das Niedersinken „den Verlierer des Kampfes oder des Duells kennzeichnet“⁹², bedeutet das, dass die Marquise nicht nur im Moment der Vergewaltigung vom Grafen *besiegt* wurde, sondern auch durch die daraus entstandene Schwangerschaft.

1.5. Weiblicher und männlicher Körper

Die Vergewaltigung, die den Grundstein dieser Geschichte legt, scheint die Rollen der daran Beteiligten klar zu verteilen: Die Frau, das Opfer, wird vom Mann, dem Täter, geschändet. Nicht nur kann sie ihn nicht daran hindern, sie weiß nicht einmal etwas davon, denn sie ist im entscheidenden Moment in Ohnmacht gefallen. Diese vollkommene Passivität stellt sie anscheinend als das bis ins Höchste gesteigerte Opfer dar – sie wird wie eine leere Hülle benützt und muss sich danach auch noch den Täter als Retter ihrer Ehre herbeisehnen. Doch anstatt an dieser schmerzhaften Erfahrung zugrunde zu gehen, ist sie wie der Schwan Thinka „rein aus der Fluth wieder emporgekommen“ (MvO 37) und hat die für sie richtigen Entscheidungen – die aus moderner Sicht allerdings unverständlich sind – getroffen. Bei genauerem Hinsehen sind die Rollen zwischen Mann und Frau also nicht so genau verteilt.

1.5.1. Männlicher Körper

Wir lernen den männlichen Körper gleich zu Beginn der Erzählung als einen animalischen, brutalen kennen: in Form der „viehischen Mordknecht[e]“ (MvO 11), die über die Marquise herfallen und auch in Form des Grafen, der einem von diesen „mit dem Griff des Degens ins Gesicht [stieß], daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte“ (MvO 11). Auch der Vater der Marquise zeigt Anzeichen von Gewalttätigkeit, wenn er seiner Tochter mit der Pistole drohen will. Schließlich erleben wir den Grafen in der Gartenlaube in seiner drängenden,

⁹¹ Eybl 2007, S. 121.

⁹² Ebd., S. 121.

fordernden und ein Nein nicht dulddenden Leidenschaft. Hier eröffnen sich dem Leser Anzeichen einer Verbindung von Gewalt und Sexualität, die bei der eigentlichen Vergewaltigung ausgespart werden. Stattdessen lässt sich – wie bereits besprochen – in der direkt an die Vergewaltigung anschließenden Szene des Feuerlöschens und der übertriebenen Tatkraft ein Sinnbild für seine sexuelle Betriebsamkeit entdecken.

Es eröffnet sich aber auch eine andere Seite der Männlichkeit: Der Kommandant und der Graf vergießen beide aufgrund ihres Fehlverhaltens der Marquise gegenüber Tränen der Reue. Sie hatten also beide ihren Körper bzw. ihre Emotionen nicht unter Kontrolle oder haben falsche Entscheidungen getroffen und gehen deshalb später in Tränen auf. Die Männer in dieser Novelle können zwar körperlich stark sein und die Frauen beherrschen, was aber nicht notwendigerweise heißen muss, dass sie den Frauen überlegen sind. Stärke ohne Kontrolle führt zu unbändiger Gewalt. Man erhält den Eindruck, die Männer würden durch diese Geschichte taumeln, ohne recht zu wissen, was zu tun ist und wie sie den von ihnen verursachten Schaden wieder gutmachen können. Wenn ihnen dies später bewusst wird, kommen die Tränen der Reue und das demütige Verhalten: „er faßte, immer noch auf seinen Knien liegend, den äußersten Saum ihres Kleides, und küßte ihn“ (MvO 96).

Den Körper der Frau wollen die Männer gerne besitzen, kontrollieren. Dies gelingt ihnen aber nur dann, wenn diese ohnmächtig ist oder wenn sie es selbst tatsächlich will. Von ihrer Machtanwendung lässt sie sich nicht beeindrucken, wie der Schwan Thinka, von dem der Graf erzählt,

daß sie immer auf feurigen Fluthen umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen [...]. (MvO 37)

Die Marquise kann sich dem Grafen in der Gartenlaube erfolgreich entziehen, weil ihr die Gewissheit Stärke verleiht: Sie *will* von ihm *nichts wissen*. Ob aus Scham über

ihre uneheliche Schwangerschaft oder weil sie in ihrem Unterbewusstsein über seine Täterschaft Bescheid weiß, tut nichts zur Sache. Sie weiß, was sie will, und diesen Willen kann sie durchsetzen. Der Graf aber wird durch seine Halbehrlichkeit geschwächt: Einerseits will er seine Tat durch eine Heirat mit der Marquise wieder gutmachen, liebt sie vielleicht auch tatsächlich, ist aber dennoch zu feige, ein Geständnis auszusprechen. Zu einem expliziten Geständnis wird es in der Erzählung nie kommen, auch dies kann er nicht mit den Mitteln der Sprache bewältigen. Sein körperliches Erscheinen und sein demütiges Verhalten an jenem Dritten im Haus des Kommandanten signalisieren seine Täterschaft, zu einem tatsächlich ausgesprochenen Outing als Vergewaltiger und somit auch zu einer offenen Selbsterkenntnis ist der Graf nicht fähig.

Abschließend soll noch das Verhalten der Männer untereinander besprochen werden: Besonders in der Szene der Erstürmung der Zitadelle werden der Graf und der Kommandant als Konkurrenten gezeichnet: Der Kommandant muss sich schließlich ergeben und „reichte ihm seinen Degen dar“ (MvO 12), womit er, in Analogie zum in sexualsymbolischer Hinsicht deutlichen Verhalten des Grafen, ein Phallussymbol und somit seine männliche Kraft an den Jüngeren, Stärkeren abgibt. Zum Vater als eifersüchtigen Liebhaber der Marquise wird im Abschnitt 2.3.3. mehr zu lesen sein.

1.5.2. Weiblicher Körper

Der weibliche Körper weist in der *Marquise von O...* deutliche Unterschiede zum männlichen auf. Auf der einen Seite stehen die wiederholten Ohnmachten, die in dieser Erzählung nur den Frauen widerfahren. Sie können als Zeichen der fehlenden Kontrolle oder der Schwäche gedeutet werden, indem sie eine Flucht aus der derzeitigen, schwierigen Situation ermöglichen. Die Ziellosigkeit der Frauen bei der Erstürmung der Zitadelle und schließlich die Erfassung der Marquise durch die Soldaten und die Vergewaltigung durch den Grafen zeigen ebenfalls eine schwache weibliche Seite. Sabine Smith erkennt in der Beschreibung dieser Szene einen Kommentar des Erzählers, der die Unentschlossenheit der Frauen betont:

The irony in the narrative voice, describing the women's inability to reach a decision, can hardly be overlooked. This is one of the first passages in Kleist's text which articulates the heroine's inability to react promptly and appropriately in a stressful situation. In the course of the narrative, the narrator tends to juxtapose women's helplessness and men's more deliberate and decisive behavior.⁹³

Besonders in der Beschreibung „auf der Waage der weiblichen Überlegung“ (MvO 9) zeigt sich diese Ironie, denn eben diese Waage hätte schneller oder anders abwägen sollen, um den Frauen und vor allem der Marquise die Begegnung mit den russischen Truppen zu ersparen. Nach Smith werden die Frauen (in der *Marquise von O...* und in Heinrich Leopold Wagners *Kindermörderin*) als Schuldige gezeichnet: „In both texts it is also made clear that it is the women's fault that they are in a dangerous location.“⁹⁴ Die Marquise selbst trägt also eine Teilschuld an dem Unglück, das ihr widerfährt. Erst in der Gartenlaube, bei der bereits besprochenen zweiten, symbolischen (versuchten) Überwältigung, zeigt die Marquise Zielstrebigkeit und Entschlossenheit und kann den Angriff des Grafen abwehren. Auch die Mutter kann an einer späteren Stelle Stärke zeigen und ihre Tochter tatkräftig unterstützen: Der Kommandant beugt sich ihrem Willen und kommt reumütig zur verstoßenen Tochter. In Hinblick auf diese Szene muss ich Sabine Smith und ihrer Einschätzung der weiblichen Nebenfiguren widersprechen: „Neither the mothers nor the marginal characters prove helpful in preventing or even curtailing any harm.“⁹⁵ Dass die Dienerinnen sowie die Hebamme (ebenso wie z. B. der Arzt) nur als Nebenfiguren dienen und somit nicht aktiv in das Schicksal der Marquise eingreifen, kann ihnen nicht angelastet werden. Die Mutter wird tatsächlich zu Beginn der Novelle von ihrem Mann dominiert, ergreift aber später die Initiative und setzt sich für ihre Tochter ein. Vor allem in ihrer Körperhaltung ergreift die Obristin sehr klar Partei: „Die Mutter stellte sich breit vor ihre Tochter, und kehrte ihm den Rücken zu.“ (MvO 87) In ihrer starren und bestimmten Haltung gegenüber dem Kommandanten zeigt sie sich – spät aber doch – als Beschützerin ihrer Tochter.

⁹³ Smith 1998, S. 147.

⁹⁴ Ebd., S. 148.

⁹⁵ Ebd., S. 149.

Kehren wir zurück zum Körper der Marquise. Neben der Ambivalenz zwischen Opfer und wehrhafter Frau bis hin zur Furie, die „mit tödtender Wildheit“ (MvO 96) blickt, wird die Marquise im Laufe der Novelle als eine Frau gezeichnet, die eine besondere Verbindung zu ihrem Körper hat: Obwohl die Möglichkeit einer Schwangerschaft für sie logisch unmöglich ist, erkennt sie die Zeichen ihres Körpers richtig, indem sie bemerkt, „daß sie eben jetzt eine Sensation gehabt hätte, wie damals, als sie mit ihrer zweiten Tochter schwanger war“ (MvO 20). Daneben gibt es eine Reihe von Ereignissen, im Zuge derer die Marquise plötzlich zu ungeahnten Kräften findet: Das erste Mal erleben wir die Marquise als starke Frau am bereits besprochenen Wendepunkt der Novelle, als es darum geht, mit ihren Kindern aus dem Haus des Kommandanten zu flüchten. Denn sie bringt ihre Kinder zum Wagen, „ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten“ (MvO 59). In dieser Geste erringt sie einen Sieg über beide männlichen Mitglieder ihrer Familie: Sie behauptet sich einerseits gegen den Befehl des Vaters und hindert den Bruder als verlängerten Arm des Vaters daran, diesem Befehl Folge zu leisten. Auch in der Gartenlaube kann sich die Marquise gegen einen Mann behaupten – obwohl der Graf eindeutig von seinem Vorhaben überzeugt und eigentlich nicht gewillt ist, seine Bemühungen aufzugeben. Dies zeigt seine Überlegung, sogar durch ein offenes Fenster ins Haus der Marquise einzusteigen – eine äußerst unschickliche Tat, an die ein Mann seines Ranges unter gewöhnlichen Umständen wohl niemals auch nur einen Gedanken verschwendet hätte. Trotz seiner Entschlossenheit also kann sie sich gegen ihn zur Wehr setzen. Ein weiteres Mal treffen wir die Marquise als aktive, dominante Frau im Moment der Offenbarung des Grafen als Täter. Die starke Seite der Marquise, die wir in diesen Szenen kennenlernen dürfen, steht im Gegensatz zu der ohnmächtigen, zerbrechlichen Frau, die nach der Bestätigung ihrer Schwangerschaft weinend am Boden liegt und aufgrund ihrer ausweglosen Situation nahe daran ist, dem Wahnsinn zu verfallen.

Zum Abschluss dieses Kapitels soll noch ein besonderer Aspekt des weiblichen Körpers betrachtet werden: In Freuds Traumdeutung steht das Haus als Symbol für die Frau bzw. die weiblichen Geschlechtsorgane. Eine ähnliche Symbolik ist auch in der *Marquise von O...* zu erkennen: Einen direkten Hinweis darauf gibt uns die

Meinung der Familie, der Graf sei wohl „Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt“ (MvO 32). Auch Christine Künzel entdeckt eine Parallele in der Tatsache, dass die Marquise auf ihrem Landsitz einen Türsteher einsetzen muss,

da eine Frau – wie es Kleists Erzählung auf eindrückliche Weise vorführt – weder als Kontroll- bzw. Autoritätsinstanz von *Räumen* noch der eigenen *Person* bzw. des eigenen *Körpers* wahrgenommen wird.⁹⁶

Auch im alltäglichen Sprachgebrauch macht sich diese Verknüpfung bemerkbar:

Der im 18. Jahrhundert so populäre Begriff des ‚Frauzimmers‘ deutet die konzeptuelle Verbindung zwischen dem Körper der Frau und einem jederzeit zum Eintritt geeigneten Raum an.⁹⁷

Weitere Hinweise auf Zusammenhänge dieser Art sind an unterschiedlichen Stellen der Novelle zu finden: Die Marquise ist nach dem Tod ihres Mannes wieder in das Haus ihrer Eltern gezogen – gleichzeitig hat sie sich dazu entschlossen, nicht mehr zu heiraten, also niemandes Frau mehr zu werden, sondern von jetzt an nur mehr Mutter und Tochter zu sein. Mit ihrem Haus hat sie auch ihre Sexualität aufgegeben. Die Bestürmung der Zitadelle wird bereits explizit mit der Werbung um die Marquise in Zusammenhang gebracht. Auch hier eröffnen sich auffällige Parallelen: Der Kommandant kann seine Festung vorerst noch (mehr schlecht als recht) gegen die russischen Truppen verteidigen, eine freiwillige Übergabe lehnt er ab. Ebenso versucht sich die Marquise gegen die lüsternen Soldaten zu wehren, indem sie und ihre Frauen um Hilfe schreien. In beiden Fällen nutzen die Russen eine ähnliche Taktik, um ihr Ziel zu erreichen. Sie schlagen in dem Moment zu, in dem ihre Opfer schlafen bzw. bewusstlos sind und sich nicht mehr oder weniger gut wehren können:

Er steckte die Magazine in Brand, eroberte ein Außenwerk, und als der Commendant, nach einer nochmaligen Aufforderung, mit der Übergabe zauderte, so ordnete er einen nächtlichen Überfall an, und eroberte die Festung mit Sturm. (MvO 9)

⁹⁶ Künzel 2003a, S. 71.

⁹⁷ Ebd., S. 71, Fußnote 216.

Als der Graf nach seinem vermeintlichen Tod im Haus des Kommandanten ankommt und um die Hand der Marquise anhält, beginnt ein sonderbarer Abschnitt: Es scheint, als würde sich der Graf fast unbemerkt bei der Familie einnisten. Sein Antrag kommt sehr überraschend und wird vom Kommandanten noch eher ablehnend und mit einer Bitte um Bedenkzeit beantwortet. Doch mit dem Argument der bevorstehenden Geschäftsreise und mithilfe einer sprachlichen Gestaltung, die im Abschnitt 2.1. noch behandelt werden soll, erzeugt der Graf einen derartigen Druck auf die Familie, dass diese sich plötzlich dazu gezwungen sieht, ihn als Hausgast aufzunehmen. Der Kommandant spricht zwar eine Einladung aus, diese wirkt aber eher wie eine Verzögerungstaktik aus Verlegenheit und es kommt jedenfalls klar hervor, dass er den Grafen im Moment lieber aus dem Haus hätte, um seiner Familie und vor allem der Marquise Bedenkzeit zu verschaffen:

Es wäre unerlaßlich, daß seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, das Glück seiner näheren Bekanntschaft würde. Er lade ihn ein, nach Vollendung seiner Geschäftsreise, nach M... zurückzukehren, und auf einige Zeit der Gast seines Hauses zu seyn. (MvO 26)

Obwohl diese Einladung also erst für einen späteren, nicht näher bestimmten Zeitpunkt gilt, ergreift der Graf anstatt des kleinen Fingers sofort die ganze Hand und entscheidet, nachdem ihn auch die Obristin gebeten hatte, nach Neapel zu fahren und sich danach wieder bei ihnen einzufinden, dass er

seine Depeschen, zu einer anderweitigen Expedition, nach Z..., in das Hauptquartier, zurückschicken, und das gütige Anerbieten, der Gast dieses Hauses zu seyn, auf einige Wochen annehmen (MvO 29 f.)

wolle. Wie bei der Vergewaltigung der Marquise ist es dem Grafen also gelungen, sich praktisch unbemerkt in das Haus einzuschleichen und keine Spuren eines gewaltsamen Eindringens zu hinterlassen. Eine klare Abwehr hat auch hier nicht stattgefunden, aber auch keine direkte, freiwillige Einladung.

Eine weitere Entsprechung zwischen dem weiblichen Körper und einem Gebäude findet sich im Landsitz der Marquise, auf den sie sich zurückzieht. Ebenso wie sie sich als schwangere Witwe vor den Augen der Welt und vor dem erzürnten Vater

flüchtet, schottet sie sich vor dem Grafen und seinen Avancen ab. Die Mauer und ein Türsteher sollen ihm Einhalt gebieten, wobei die Gartenpforte, die zufällig offen stand, wie bereits erwähnt, an der Ernsthaftigkeit der Marquise zweifeln lässt. Wie die Ohnmacht gibt ihm diese offene Pforte keine Einladung, aber immerhin eine Möglichkeit, im Moment des geringsten Widerstands seinen Willen durchzusetzen. Dies allerdings nicht vollständig, denn sein Ziel scheint in weite Ferne zu rücken, als ihm die Tür vor der Nase zugeworfen wird „und der Riegel heftig, mit verstörter Beiferung, vor seinen Schritten zurasselte“ (MvO 68). Die Marquise versperrt sich und ihr Haus vor ihm, wirft ihm den Riegel vor – denn dieses Mal ist sie dazu in der Lage. Anscheinend kann sie das nur hier, in ihren eigenen vier Wänden, wo sie zu sich gefunden hat. Denn bei ihrem nächsten Zusammentreffen mit dem Grafen schafft er es wieder, sich Eintritt zu verschaffen, ohne dass sie es verhindern könnte:

Die Marquise rief: Verschließt die Thüren! Wir sind für ihn nicht zu Hause; stand auf, das Zimmer gleich selbst zu verriegeln, und wollte eben den Jäger, der ihr im Wege stand, hinausdrängen, als der Graf schon, in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte, zu ihr eintrat. (MvO 94)

Wieder kann ihr das Haus des Vaters nicht genügend Schutz bieten, um den abzuhalten, den sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht in ihrer Nähe haben will.

Schließlich, nachdem der Graf sein Ziel erreicht und die Marquise zur Frau bekommen hat, verändert sich sein Verhalten: Er bleibt zwar in der Nähe der Familie, aber „ohne auch nur den Fuß in des Commandanten Haus zu setzen, bei welchem die Gräfin zurückgeblieben war“ (MvO 100 f.). Erst jetzt, da er ihre körperlichen Grenzen akzeptiert und – wie der Erzähler suggeriert – nachdem er für die finanzielle Absicherung der Gräfin und ihres Kindes gesorgt hat, kann ihm verziehen werden und ein gemeinsames Leben in V..., dem ehemaligen Rückzugsort der Marquise, der jetzt auch ihm offen steht, kann beginnen.

2. Sprache

Ungeachtet der skeptischen Position, die Kleist gegenüber den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache einnimmt, sind in seinen Werken sprachliche Eigenheiten zu finden, die ganz im Gegenteil illustrieren, wie das Spiel mit sprachlichen Zeichen neue Kräfte freisetzen und dem Text zusätzliche Dimensionen geben kann. In diesem Kapitel sollen zuerst die wichtigsten Merkmale dieser so eigenwilligen Sprachform ergründet werden, wie zum Beispiel der Einsatz der Satzzeichen. Im Anschluss wird vor allem anhand einer Betrachtung der einzelnen Figuren nach Aussagen zur Sprache an sich und zum vorhandenen oder fehlenden Vertrauen in ihre Ausdruckskraft gesucht.

2.1. Sprachform und Satzzeichen

Der sprachlichen Form dieser Novelle widmet u. a. Heinrich Deserno genauere Aufmerksamkeit, wenn er die unzähligen Satzzeichen, wie Semikolon, Doppelpunkt und Gedankenstrich in ihrer Bedeutung zu erfassen versucht. Demnach würden zum Beispiel die Semikolons „eine Art geordneter Bedrängnis“⁹⁸ erzeugen, während die Doppelpunkte „die jeweilige Bewegung abbremsen, um sie sogleich wieder neue Fahrt aufnehmen zu lassen“⁹⁹. Der Gedankenstrich wiederum kann eine Reihe von Funktionen übernehmen: Unter anderem zeigt er an, wann der Marquise „die Gedanken und die Luft zugleich“¹⁰⁰ wegblieben. Desernos Erkenntnisse sollen im Laufe dieses Abschnitts einer genauen Untersuchung unterzogen und gegebenenfalls erweitert und mit Beispielen belegt werden. Es wird sich hier außerdem zeigen, dass der Einsatz der Satzzeichen in der *Marquise von O...* äußerst ambivalent ist. In dieser Ambivalenz entdeckt Heinz Politzer im Grunde einen weiteren Hinweis auf Kleists Sprachskepsis, wenn er meint,

⁹⁸ Heinrich Deserno: „Der Liebeswunsch in Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...*“ In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Heinrich von Kleist*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 142.

⁹⁹ Ebd., S. 143.

¹⁰⁰ Ebd., S. 143.

daß Kleist dem Leser zu verstehen geben wolle, er könne nicht einmal der Regelmäßigkeit seiner Satzzeichen vertrauen, um wieviel weniger denn den Sätzen, welche die Zeichen bald trennen, bald zusammenspannen, und am allerwenigsten der Welt, die seine Sprache zu spiegeln vorgibt.¹⁰¹

Auch an anderer Stelle bemerkt Politzer, in Kleists Welt herrsche ein „Gesetz der Ambivalenz und der Ambiguität“¹⁰². Umso erstaunlicher ist es, dass Politzer, wie bereits erwähnt, scheinbar nur eine Möglichkeit zulässt, wenn es um das Bewusstsein und das Wissen der Marquise geht. So sieht er die Ohnmacht scheinbar ganz klar als „ein Zeichen, daß es in ihr weiß“¹⁰³. Was er selbst erkennt, nämlich, dass die Ambiguität der Satzzeichen auf eine Ambiguität in der Weltenordnung hinweist¹⁰⁴, will er in diesem Fall nicht zur Anwendung bringen.

Analog zum vorangegangenen Kapitel möchte ich an dieser Stelle nochmals die Erzählung durchschreiten, dieses Mal mit Blick auf die besonderen Zeichen der Sprache. Zu Beginn der Novelle eröffnet sich dem Leser sofort das erste Mysterium: Die Namen der Figuren und der meisten Orte werden abgekürzt. Wobei das Ziel hier vermutlich nicht einfach nur jenes ist, die tatsächlichen Namen zu verbergen, denn der erste Satz könnte auch lauten „In einer bedeutenden Stadt im oberen Italien ließ eine verwitwete Marquise, ...“. Stattdessen lautet er:

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sey, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heirathen. (MvO 7)

Welche Strategie hinter dieser Andeutung der Namen mithilfe der Anfangsbuchstaben liegen könnte, wird in Abschnitt 2.3. näher besprochen. Ebenfalls im ersten Satz, der von der Annonce der Marquise handelt, begegnet uns ein Stilmittel, das im Laufe der Novelle noch des Öfteren zum Einsatz kommt: der Doppelpunkt mit

¹⁰¹ Politzer 1977, S. 106.

¹⁰² Ebd., S. 104.

¹⁰³ Ebd., S. 109.

¹⁰⁴ Ebd., S. 104.

anschließender dass-Konstruktion. An dieser Stelle könnte auch ein Beistrich stehen oder die Annonce in direkter Rede zitiert werden. Der Doppelpunkt aber lässt an dieser Stelle eine Zäsur entstehen, eine Trennung des Satzes in zwei Teile: Der erste Teil führt uns in die derzeitige Situation der Marquise ein, der zweite Teil erzählt vom Inhalt der Anzeige. Diese Anzeige wird zwar in indirekter Rede wiedergegeben, erfährt aber durch den Doppelpunkt den Hauch einer direkten Rede und gewinnt so an Glaubwürdigkeit. Darüber hinaus soll der Doppelpunkt laut Heinrich Deserno, wie oben zitiert, eine Bewegung erst abbremsen, um sie danach neue Fahrt aufnehmen zu lassen. In Fahrt kommt der Satz zweifelsohne, denn der auch von Walter Müller-Seidel festgestellte Eindruck einer „Rasanz der Ereignisse“¹⁰⁵ in dieser Erzählung wird verstärkt durch den oftmaligen Einsatz einer Anhäufung von dass-Konstruktionen, die auch in diesem Satz auftritt. An der genannten Stelle bewirkt dieses Stilmittel, dass der Leser sofort ins kalte Wasser gestoßen wird, Schlag auf Schlag wird er mit den harten Fakten konfrontiert, ohne zwischen den dass-Sätzen, von denen jeder einzelne eine weitere unglaubliche Information enthüllt, zum Verarbeiten des Erfahrenen zu kommen. Es wird also gleich zu Beginn der Geschichte ein relativ schnelles Tempo vorgelegt. Es ist aber durch das Zitieren eines von der Marquise geschriebenen Textes auch ihre Stimme in diesem Satz enthalten, wir können also bereits etwas über ihren Charakter erfahren: Durch die gewählte Form in Verbindung mit dem Inhalt, der immerhin auf eine sehr prekäre Lage hinweist, lernen wir schon jetzt eine Frau kennen, die es äußerst eilig hat.

Im Laufe der Schilderung des Kriegsgeschehens in der Zitadelle begegnen uns nun die ersten Semikolons. Im Zusammenhang mit den äußeren Abläufen bewirken auch diese Semikolons eine Beschleunigung des Geschehens, da mit ihrer Hilfe die unterschiedlichsten Vorgänge aneinandergereiht werden können:

Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellendem Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm [...]. (MvO 11)

¹⁰⁵ Müller-Seidel 1967, S. 249.

Der Semikolon trennt hier einerseits den brutalen Kriegsoffizier vom charmanten Gentleman und stellt sie als Gegenspieler einander gegenüber. Denn ebenso, wie sie hier im gleichen Satz auftreten, bewohnen sie auch ein und denselben Charakter, getrennt nur durch eine hauchdünne Wand. Darüber hinaus zeigt er in diesem und auch in anderen Sätzen an, wie schnell im Kriegsgewirr die Ereignisse aufeinanderfolgen können, wenn zum Beispiel die Obristin ruft, „daß man zusammenbleiben, und sich in die unteren Gewölbe flüchten möchte; doch eine Granate, die, eben in diesem Augenblicke, in dem Hause zerplatzte“ (MvO 9 f.) kommt dazwischen und treibt die Marquise in die Arme der Soldaten. Hier äußert sich also die von den Semikolons erzeugte Bedrängnis, von der Heinrich Deserno spricht.

Im Gegensatz dazu ist im Moment der Vergewaltigung keine Bedrängnis, sondern eher eine Leerstelle zu finden. Der Gedankenstrich markiert eine Auslassung – es wird hier allerdings nur im narrativen Sinne etwas ausgelassen. Gesa Dane behauptet in ihren Ausführungen, es handle sich um eine Aposiopese¹⁰⁶. Als Aposiopese bezeichnet man einen Satz, der (in grammatikalischer Hinsicht) unvollständig bleibt. Dies kommt in der *Marquise von O...* des Öfteren vor, vor allem wenn der Marquise vor Erstaunen oder aufgrund der Unerträglichkeit einer Situation die Luft wegbleibt: „Wer hat sich – ?“ (MvO 79 f.) oder „und ich sollte hier – ?“ (MvO 86). Sehen wir uns jetzt den vollständigen Satz an, in den die Vergewaltigung zwar zeitlich integriert ist, der sie aber nicht wörtlich bezeichnet:

Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (MvO 11)

Aus grammatikalischer Sicht wird dieser Satz nicht abgebrochen, es fehlt ihm auch nichts, vielmehr wurde etwas hinzugefügt, nämlich der geheimnisvolle Gedankenstrich, auf den aber auch verzichtet werden könnte. Dass auf narrativer Ebene etwas fehlt, wird dem Leser erst später auffallen, und gerade in dieser Unauffälligkeit besteht die Genialität dieses Gedankenstrichs. Neben der Auslassung erfüllt er außerdem die Funktion eines Schlages, wie Vinken und Haverkamp bemerken:

¹⁰⁶ Vgl. Dane 2005, S. 238.

Der Strich, nur euphemistisch ein Gedankenstrich, verhüllt nicht ein Geschehen [...]. Er ist der Schlag, ‚A sudden blow‘ in Yeats‘ Leda-Gedicht, der – *hic et nunc* – im Raume steht [...].¹⁰⁷

Diese Schlag-Theorie unterstützt auch der englische Begriff für einen Gedankenstrich: *dash*. Das Verb *to dash* bedeutet unter anderem *schleudern, schmettern*, hat also eine Verbindung zum Gewalttätigen. Hierauf macht ebenfalls Heinrich Deserno aufmerksam, der die Funktion des Gedankenstrichs einerseits darin sieht, etwas durchzustreichen, das nicht benannt werden soll, andererseits soll er auch einen Schlag oder Stoß andeuten, der der Marquise zugefügt wird.¹⁰⁸ Er verweist hier unter anderem auf Susan Winnett, bei der wiederum eine andere, für den unwissenden Leser naheliegendere Funktion des Gedankenstriches besprochen wird. Für ihn, der noch nicht weiß, dass in diesem Moment eine Vergewaltigung stattfindet, erfüllt der Gedankenstrich nämlich vorerst nur seine wortwörtliche Funktion, indem er den Grafen zu allem Überfluss auch noch als fürsorglichen Retter präsentiert:

[T]he dash could be accurately accounted for by its German name, *Gedankenstrich* (‘thought-dash’), representing mimetically the mental processes through which the ‘thoughtfull’ Count arrives at his decision to call a doctor.¹⁰⁹

So gesehen wird dem Leser an dieser Stelle der Novelle nicht nur verheimlicht, dass der Graf ein Verbrechen begeht, er wird stattdessen auch noch als besonders gedankenvoll dargestellt. Das Aussparen der Vergewaltigung (Winnett bezeichnet es als „nonscene“¹¹⁰) beeinflusst die Charakterisierung des Grafen in großem Maße: Wir sehen ihn nie als Teufel, also ist er auch keiner. Ebenso wird die Tat nicht automatisch als Gewalttat empfunden, da sie auch nicht als solche in der Erzählung aufscheint: „Indeed, the horror that I expect every reader feels about rape is as absent affectively as it is on the level of representation.“¹¹¹ Die natürliche moralische Abscheu gegenüber einem Verbrechen dieser Art und dem Täter, der es begangen hat, wird also durch die Verhüllung mithilfe des Gedankenstrichs, aber auch durch das

¹⁰⁷ Vinken/Haverkamp 1994, S. 131.

¹⁰⁸ Vgl. Deserno 2008, S. 148.

¹⁰⁹ Winnett 1991, S. 70.

¹¹⁰ Ebd., S. 68.

¹¹¹ Ebd., S. 69.

Nichterleben der Marquise, ausgeschaltet. Hätte die Marquise das Geschehnis bewusst miterlebt und müsste danach mit den psychischen Folgen kämpfen, würde unsere – und natürlich auch ihre – Beurteilung des Grafen deutlich anders ausfallen.

In der Novelle folgt auf die Vergewaltigung die ungeheure Betriebsamkeit des Grafen, die auf sprachlicher Ebene durch eine Anhäufung von Nebensätzen zusätzlich an Tempo gewinnt. Wenn danach in der Zitadelle endlich Ruhe einkehrt, bietet uns der Erzähler eine genauere Betrachtung der Figuren und Ereignisse, indem den einzelnen Szenen eine längere Ausgestaltung zugestanden wird. Die Rede bleibt zwar indirekt, ist aber in ihrer Gestaltung nahe an der direkten Rede, wenn zum Beispiel vom Grafen berichtet wird: „und seine erste Frage war gleich, wie sie sich befinde?“ (MvO 21). Das Fragezeichen, das übrigens in der *Marquise von O...* und auch in anderen Werken Kleists des Öfteren nach einer Frage in der indirekten Rede gesetzt wurde, verweist auf eine Zwitterstellung zwischen direkter und indirekter Rede. Obwohl in der Novelle zu einem Großteil in der indirekten Rede gesprochen wird, entspricht es nicht der Wahrheit, wenn Heinrich Deserno behauptet, „[d]ie Rede in der *MvO* ist durchgehend indirekt“¹¹². Es werden im Laufe dieser Untersuchung einige Gegenbeispiele zu finden sein.

Ein erstes, das allerdings eine besondere Stellung einnimmt, ist der angeblich letzte Ausruf des Grafen vor seinem Tod am Schlachtfeld: „Der Commandant [...] erfuhr noch, daß er auf dem Schlachtfeld, in dem Moment, da ihn der Schuß traf, gerufen habe: ‚Julietta! Diese Kugel rächt dich!‘“ (MvO 18). Dieser Ausruf nimmt deshalb eine Sonderposition in der Novelle ein, da es einer der wenigen ist, die unter Anführungszeichen stehen. Die direkte Rede tritt zwar an manchen Stellen auf, allerdings meist ohne Anführungszeichen. Warum verdient also gerade dieser Ausruf eine Sonderbehandlung? Einerseits gelangt er sozusagen aus der Ferne über einen oder mehrere Boten zur Familie des Kommandanten, denn kein Familienmitglied und somit auch nicht der Erzähler, dessen Perspektive an die der Familie gekoppelt ist, erlebt diesen Moment hautnah mit. Dieser Moment steht also außerhalb des Erfahrungshorizonts der Novelle und verlangt somit nach einem besonde-

¹¹² Deserno 2008, S. 143.

ren Glaubwürdigkeitszeugnis. Auch Sembdner bescheinigt den bei Kleist sehr wenigen in Anführungszeichen eingebetteten Worten „Zitatcharakter“¹¹³. Abgesehen davon ist dies der erste ernstzunehmende Hinweis auf die Tat des Grafen – was hinter dem ominösen Gedankenstrich passiert, kann vom unwissenden Leser kaum sofort verstanden werden. Dieser Ausruf aber deutet darauf hin, dass die Marquise nach Ansicht des Grafen aus irgendeinem Grund zur Rache am ihm berechtigt ist – obwohl von der Marquise selbst diese gewisse Julietta noch als ihre Namensschwester angesehen wird. Durch seine herausstechende Form der direkten Rede mit Anführungszeichen wird dieser Ausruf aber hervorgehoben und erhält für den aufmerksamen Leser besondere Signifikanz. Auch Stenzel bemerkt an jenen drei Stellen der Novelle, an denen Anführungszeichen gesetzt wurden (dieser Ausruf des Grafen, der Verstoßungsbrief der Eltern und die Antwortannonce des Grafen), als einzige Gemeinsamkeiten, dass der jeweilige Autor der Worte abwesend sei und dass es sich um „besondere innerhalb der Erzählung epochale Worte“¹¹⁴ handle. Dennoch sind diese Erklärungsversuche, wie auch Stenzel selbst bemerkt, nicht vollkommen zufriedenstellend, denn auch andere Reden oder zum Beispiel die Annonce der Marquise sind ausschlaggebend für die Entwicklung der Geschichte und deshalb ebenso als epochal anzusehen. Eine vollständige und glaubwürdige Erklärung dafür, warum sich Kleist nur in diesen drei Fällen für die Anführungszeichen entschieden hat, kann also nicht gefunden werden.

Doch zurück zur Marquise, die nun auch zu Wort kommt:

Eines Morgens [...] sagte die Marquise, aus einer langen Gedankenlosigkeit erwachend, zu ihrer Mutter: wenn mir eine Frau sagte, daß sie ein Gefühl hätte, eben so, wie ich jetzt, da ich die Tasse ergriff, so würde ich bei mir denken, daß sie in gesegneten Leibesumständen wäre. (MvO 19 f.)

Die Formulierung in der 1. Person Singular erlaubt eine eindeutige Zuordnung zur direkten Rede. Nun bleibt noch zu klären, warum – abgesehen von den zuvor ge-

¹¹³ Helmut Sembdner: „Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke.“ In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 6 (1962), S. 243.

¹¹⁴ Jürgen Stenzel: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966, S. 56.

nannten drei Fällen – die Anführungszeichen fehlen, ebenso wie der Doppelpunkt vor der direkten Rede. Laut Heinz Politzer lassen die fehlenden Anführungszeichen „die verfließende Grenze zwischen Innen und Außen noch weiter verwischen“¹¹⁵. Helmut Sembdner bemerkt, durch das Weglassen der Anführungszeichen bliebe „der erzählerische Strom erhalten“ und es würde so „die Novelle beim Lesen einen besonderen Reiz“¹¹⁶ gewinnen. Stenzel entdeckt in diesem Kunstgriff noch mehr: Zum einen entsteht bei Dialogen, deren einzelne Aussagen nicht sorgfältig voneinander getrennt werden, ein fast gewaltvoller Eindruck: „Wort und Gegenwort prallen schonungslos aufeinander, kein optischer Puffer dämpft die Stöße.“¹¹⁷ Auch auf diese Art kann also die Sprache einen Eindruck von Gewalt erzeugen. Außerdem geben die fehlenden Anführungszeichen laut Stenzel „den Blick frei auf die ganz enge Verbindung von Rede und Handeln“¹¹⁸, es wird also in Anlehnung an das Drama die Gleichzeitigkeit von Rede und Handeln dargestellt. Diese Gleichzeitigkeit wird oft durch die Konjunktion *indem* verdeutlicht:

Der Commendant wollte etwas sagen: doch er, indem er aufstand, versetzte er, er wisse genug! küßte ihm und der Mutter die Hand, umarmte den Bruder, und bat nur um die Gefälligkeit, ihm sogleich zu einem Reisewagen zu verhelfen. (MvO 42)

Tatsächlich scheinen alle Abläufe dieses Satzes in einem Schwung zu passieren, als wäre der Graf, soeben aufgestanden, schon beinahe an der Tür. Stenzel sieht in dieser Verschränkung die Sprache in den Hintergrund gedrängt, „denn diese Personen sind nicht Redner, sondern Täter, auch wenn sie reden“¹¹⁹. Eine Vormachtstellung des Handelns tritt jedoch allein in dieser Verbindung nicht klar hervor, vielmehr ist in der Gleichzeitigkeit auch eine Gleichberechtigung zu erkennen.

In der folgenden Szene, die den ersten Besuch und den Heiratsantrag des Grafen behandelt, wird nun eine sehr lange Unterhaltung zwar äußerst detailgetreu, aber fast ausschließlich in indirekter Rede geschildert. Die einzige Ausnahme stellt die

¹¹⁵ Politzer 1977, S. 105.

¹¹⁶ Sembdner 1962, S. 243.

¹¹⁷ Stenzel 1966, S. 57.

¹¹⁸ Ebd., S. 57.

¹¹⁹ Ebd., S. 58.

Bemerkung der Obristin dar: „[I]n der That, wir werden glauben, daß Sie ein Geist sind, bis Sie uns werden eröffnet haben, wie Sie aus dem Grabe, in welches man Sie zu P... gelegt hatte, erstanden sind.“ (MvO 22 f.) Darauf folgt die monströse Satzkonstruktion des Grafen, der mithilfe von 15 dass-Konstruktionen und 13 Semikolons seinen Heiratsantrag zu erklären versucht. Die so entstehende Gedrängtheit der Sprache erklärt nun den Eindruck, dass sich der Graf beinahe mit Gewalt bei der Familie der Marquise einnisten will. Auf die Bitten des Kommandanten um Bedenkzeit antwortet der Graf noch mit zwei längeren Sätzen, jeweils aus sechs dass-Konstruktionen und fünf Semikolons bestehend. Während die indirekte Rede für alle Figuren eingesetzt wird, sind diese langen und gedrängten Sätze allein dem Grafen vorbehalten. Michael Moering sieht in dieser Gedrängtheit der Rede ein Indiz dafür, dass der Graf unter Druck steht, weil er das Geschehene nicht mehr rückgängig machen kann, aber ständig versucht, die Wogen nachträglich noch zu kittern. Dabei läuft ihm aber die Zeit davon:

Durch die gesamte Novelle läuft er nun hinter diesem (immer deutlicher hervortretenden) Ereignis her, ohne es ‚rechtzeitig‘ einzuholen. Von da her seine Hast, sein Eifer, seine Unruhe und Besorgnis [...].¹²⁰

Hinter dem Ereignis kann er natürlich nicht mehr herlaufen, denn es ist bereits unwiderruflich geschehen. Vielmehr läuft er hinter den dadurch losgetretenen Folgen des Ereignisses her, die er aber auch nicht stoppen oder beeinflussen kann – zumindest solange nicht, bis er sich als Täter und somit als Vater des Kindes zu erkennen gibt.

Doch kehren wir zurück zur konkreten Szene im Haus des Kommandanten. Auch im weiteren Verlauf ist der Obristin scheinbar die direkte Rede vorbehalten:

Die Obristinn sagte: gehn Sie, gehn Sie, Herr Graf; reisen Sie nach Neapel; schenken Sie uns, wenn Sie wiederkehren, auf einige Zeit das Glück Ihrer Gegenwart; so wird sich das Übrige finden. (MvO 29)

¹²⁰ Moering 1972, S. 257 f.

Warum gerade der Obristin diese Ehre zuteil wird, muss unklar bleiben. Es dürften aber keine schwerwiegenden Gründe dahinter stehen, da im Folgenden, bei den unterschiedlichsten Gelegenheiten, auch alle anderen Figuren in der direkten Rede sprechen dürfen. Bei Walter Müller-Seidel findet sich eine mögliche Erklärung dafür, warum so häufig zwischen direkter und indirekter Rede gewechselt wird: Kleist verwende den epischen Dialog gerne dort, „wo es in Ausrufen und Interjektionen auf die Grenzen der Sprache ankommt“¹²¹. Dies mag teilweise zutreffen, kann allerdings nicht zur Regel erklärt werden, da auch durchaus unaufgeregte Aussagen in der direkten Rede stehen.

Eine weitere Auffälligkeit der Verhandlung um die Hand der Marquise stellt der Einsatz von Gedankenstrichen dar. In dieser etwas verwickelten Situation, in der der Graf scheinbar um jeden Preis eine Zusage erreichen will, der Kommandant aber ebenso entschlossen ist, eine fixe Zusage zu vermeiden, ist es immer deutlicher spürbar, wie unangenehm diese Situation für beide Verhandlungspartner wird, vor allem aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellungen. Die so entstehenden Gedankenpausen verstärken diesen Eindruck der peinlichen Berührung aller Beteiligten, wenn der Graf zum Beispiel von seiner bevorstehenden unabwendbaren Geschäftsreise berichtet:

[...] und daß er sich jetzt völlig dadurch ins Elend gestürzt sehe. – Die Familie wußte nicht, was sie zu dieser Äußerung sagen sollte. Der Graf fuhr fort, indem er sich die Stirn rieb, daß wenn irgend Hoffnung wäre, dem Ziele seiner Wünsche dadurch näher zu kommen, er seine Reise auf einen Tag, auch wohl noch etwas darüber, aussetzen würde, um es zu versuchen. – Hierbei sah er, nach der Reihe, den Commendanten, die Marquise und die Mutter an. Der Commendant blickte mißvergnügt vor sich nieder, und antwortete ihm nicht. (MvO 28 f.)

Während die Gedankenstriche hier mit Pausen gleichzusetzen sind, können sie aber bei anderer Gelegenheit auch für das Gegenteil einer Pause stehen:

Der Commendant [...] sagte [...]: Herr Graf, wenn Sie nicht sehr wichtige Gründe haben – Entscheidende! fiel ihm der Graf ins Wort; [...]. In diesem Fall würde ich wenigstens, fuhr

¹²¹ Müller-Seidel 1967, S. 246.

der Commendant fort, die Depeschen – Es ist nicht möglich, antwortete der Graf, indem er den Adjutanten in den Sitz hob. (MvO 33)

Hier fällt der Graf seinem zukünftigen Schwiegervater schlagartig ins Wort, es wird also durch den Gedankenstrich wieder ein *dash* erzeugt. Der Strich schneidet dem Kommandanten gewaltsam das Wort ab, macht ihm das Weitersprechen unmöglich. Wieder steht er also für die Gewalt, die der Graf ausübt, in diesem Fall Gewalt durch Sprache. Ein weiteres Mal schneidet er dem Kommandanten das Wort ab: Als der Graf nach dem Abendessen und nach einer familieninternen Besprechung durch den Kammerdiener zurück ins Zimmer gerufen wird, nimmt er, ohne die Familie zu Wort kommen zu lassen, an, dass er eine positive Antwort auf seinen Heiratsantrag erwarten könne – selbst eine Erklärung des Vaters schlägt er aus: „Der Commendant wollte etwas sagen: doch er, indem er aufstand, versetzte er [sic], er wisse genug!“ (MvO 42).

Im Folgenden beginnt mit dem Arztbesuch und somit der Bestätigung ihrer Schwangerschaft für die Marquise ein sehr turbulenter Abschnitt. Im Gespräch mit der Mutter wird ein sehr intimes Thema behandelt: Hatte die Marquise außerehelichen Geschlechtsverkehr oder nicht? Hat sie wirklich ein reines Gewissen? Dieses Thema wird freilich nicht direkt angesprochen, ebenso wie das Wort *schwanger* nur an jener Stelle der Erzählung Erwähnung findet, als die Marquise von einem Gefühl spricht, das ähnlich sei wie jenes, das sie hatte, „als sie mit ihrer zweiten Tochter schwanger war“ (MvO 20). Von der Möglichkeit eines eventuell erfolgten Geschlechtsverkehrs und der danach eingetretenen Schwangerschaft sprechen Mutter und Tochter nur in der distanzierten Umschreibung „eines solchen Zustandes“ (MvO 48), sowie vom „reine[n] Bewußtseyn“ (MvO 50) und von einem möglichen „Fehltritt“ (MvO 51). Dieses Tabu können beide nicht brechen. Die Marquise lehnt sich jedoch für ihre Verhältnisse sehr weit aus dem Fenster, als sie gegenüber der Mutter von „gesegneten Leibesumständen“ (MvO 53) spricht und vor allem, als sie später durch die Zeitungsannonce ihren Zustand öffentlich kundtut.

Das gesamte Gespräch zwischen der Marquise und ihrer Mutter wird in der direkten Rede geschildert, behält so seinen intimen Charakter bei und gibt uns gleichzeitig Einblicke in die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Die indirekte Rede, die nur den Inhalt, nicht aber die genaue Form eines Gesprächs transportiert, könnte diese Aufgabe nur unvollständig erfüllen. In diesem Sinne ist zu bemerken, dass in der gesamten Erzählung die Dialoge zwischen den beiden Frauen am genauesten ausgearbeitet sind. Diese Erkenntnis wird uns vor allem im Kapitel über die weibliche Sprache noch nützlich sein. Der nun folgende Auftritt der Hebamme lässt durch die ähnliche Form Parallelen zur Hektik des Grafen entstehen: Hastig und übereilt, zusätzlich aber abgebrüht und unempfänglich für die Verzweiflung der Marquise wirkt sie, deren Rede ebenfalls von Semikolons durchsetzt ist.

Die Hebamme [...] sprach von jungem Blut und der Arglist der Welt; äußerte, als sie ihr Geschäft vollendet hatte, dergleichen Fälle wären ihr schon vorgekommen; die jungen Wittwen, die in ihre Lage kämen, meinten alle auf wüsten Inseln gelebt zu haben; beruhigte inzwischen die Frau Marquise, und versicherte sie, daß sich der muntere Corsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde. (MvO 54 f.)

Die sprachliche Gestaltung unterstreicht hier sehr gezielt das Auftreten der Hebamme, die in der Lage der Marquise nur ihr alltägliches Geschäft sieht. Die Ratschläge der Hebamme, wie man mit dem vermeintlichen Fehltritt umgehen könne, fahren der Marquise dann auch „völlig wie Messerstiche durch die Brust“ (MvO 56), wie ihr auch zuvor schon die zitierten Trostworte und vor allem die saloppe Formulierung derselben eine Ohnmacht beschert haben. Vor allem die Sprache der Hebamme macht deutlich, wie stark sich ihre soziale Zugehörigkeit von der der Marquise und ihrer Mutter unterscheidet: Während Dinge dieser Art für jene unaussprechlich bleiben müssen, nimmt die Hebamme kein Blatt vor den Mund. Schlag auf Schlag geht es für die Marquise weiter, denn die Mutter verkündet ihr in einem Brief, dass sie das Haus zu verlassen habe und dass ihr Vater hoffe,

daß ihm Gott den Jammer ersparen werde, sie wieder zu sehen.' – Der Brief war inzwischen von Thränen benetzt; und in einem Winkel stand ein verwischtes Wort: dictirt. – Der Marquise stürzte der Schmerz aus den Augen. (MvO 57)

Zwei Schläge sind es, die den kurz angebundenen Rauswurf durch die Eltern begleiten. Die Gedankenstriche verdeutlichen hier außerdem die Unmöglichkeit, die Entschlossenheit der Eltern zu brechen oder Verständnis bei ihnen zu finden – ein Einwand wird durch die Striche von vornherein abgewiesen.

Nachdem die Marquise ihren Landsitz bezogen hat, taucht der Graf nach längerer Abwesenheit wieder in der Erzählung auf. Auch hier kommt die für ihn so charakteristische mehrteilige dass-Konstruktion zum Einsatz, als der Graf die Marquise gegenüber dem Forstmeister verteidigt:

Der Graf erwiederte, daß sie mehr werth wäre, als die ganze Welt, die sie verachtete; daß ihre Erklärung über ihre Unschuld vollkommenen Glauben bei ihm fände; und daß er noch heute nach V... gehen, und seinen Antrag bei ihr wiederholen würde. (MvO 64 f.)

Obwohl wir über das Innenleben des Grafen nur wenig erfahren und er deshalb von allen Figuren der Erzählung als jene auffällt, die sich als besonders undurchschaubar und fremd erweist, ist er doch der Einzige, der in Form dieser speziellen Satzkonstruktion eine Art Erkennungsmelodie bzw. ein sprachliches Leitmotiv erhält. Diese lässt ihn einerseits vorwärts jagend und unnachgiebig wirken, gibt ihm aber auch, wie Susan Winnett bemerkt, einen „nervous tic“¹²². Sie entblößt ihn also in seiner Angespanntheit und lässt somit auch Rückschlüsse auf sein Schuldbewusstsein in Bezug auf die Vergewaltigung zu.

Die folgende Szene in der Gartenlaube ist wieder vollständig in direkter Rede gehalten, zieht uns also näher an das Geschehen heran und bringt uns in die Position eines Augenzeugen. Die sehr häufig auftretenden Gedankenstriche erfüllen auch hier eine ganze Fülle von Funktionen: Sie illustrieren einerseits den verbalen Schlagabtausch zwischen der Marquise und dem Grafen, wenn einer dem anderen das Wort abschneidet, machen aber auch das physische Hin- und Herzerren der beiden im Schriftbild sichtbar. Bevor die Marquise zu ihrer Sprache und ihrer Kraft findet, wirkt sie noch zögerlich und stockend, auch dies wird mit Gedankenstrichen unterstrichen: „Hat man ihnen denn in M... nicht gesagt – ? – fragte sie [...]“

¹²² Winnett 1991, S. 77.

(MvO 67). Diese sprachliche Starre korreliert mit der körperlichen Erstarrung, in der sie sich in diesem Moment (noch) befindet. Dies soll allerdings der letzte von der Marquise abgebrochene Satz in dieser Szene sein. Es wäre übrigens an dieser Stelle falsch, zu meinen, die Striche würden hier lediglich den Sprecherwechsel anzeigen, denn dieser passiert auch ohne Gedankenstrich. Vielmehr zeigen die Striche vor der Rede der Marquise die Distanz an, die sie vor ihm einnimmt, also die Bewegung von ihm weg, die Flucht aus seinem Griff, sowie ihre Macht, ihm das Wort abzuschneiden: „[...] doch von ihrer Unschuld völlig überzeugt – Wie! rief die Marquise [...]“ (MvO 67), „– Sie hören! rief die Marquise, und wandte sich, und wich ihm aus.“ (MvO 68) In dieser Szene treten also wieder die unterschiedlichen Funktionen des Gedankenstrichs besonders deutlich hervor: Er kann für zögerliche Schwäche stehen, aber auch für entschiedene Ablehnung und für ein Wortgefecht, er kann also genau Gegensätzliches bedeuten. Auf beiden untersuchten Ebenen – auf körperlicher und sprachlicher – gewinnt die Marquise in diesem Moment in der Gartenlaube an Stärke und kann sich gegen den Grafen behaupten. Dass laut Franz Eybl in dieser Szene Gestik und Inhalt der Unterredung im Einklang sind¹²³, wurde weiter oben bereits erwähnt. Doch zusätzlich zum Inhalt passt auch die typologische Gestaltung dieser Unterredung genau zur Körpersprache der Figuren und bildet somit einen perfekten Rahmen.

Im Folgenden kommt der Gedankenstrich zwei Mal in auffälliger Weise zum Einsatz, nämlich am Ende eines Absatzes. Im ersten Fall hat der Graf soeben durch den Forstmeister von der Annonce der Marquise erfahren und hat bereits im Stillen beschlossen, sich der Marquise zu offenbaren:

[Er] kehrte sich sodann um; und fragte den Forstmeister noch, auf eine verbindliche Art, ob man ihn bald wiedersehen werde; empfahl sich ihm, und ging, völlig ausgesöhnt mit seinem Schicksal, fort. – / Inzwischen waren in dem Hause des Commendanten die lebhaftesten Auftritte vorgefallen. (MvO 70 f.)

Hier erfüllt der Gedankenstrich wieder seine für diese Novelle wichtigste Funktion, durch die er auch die Eigenart der *Marquise von O...* maßgeblich beeinflusst: Die

¹²³ Eybl 2007, S. 127.

Verweigerung einer genaueren Ausführung und somit die Andeutung, dass hier mehr zu sagen wäre, dass etwas verheimlicht wird. Ebenso verfährt Kleist nun bei der Antwort, die der Graf in der Zeitung inseriert:

„Wenn die Frau Marquise von O... sich, am 3^{ten} ... 11 Uhr Morgens, im Hause des Herrn von G..., ihres Vaters, einfinden will: so wird sich derjenige, den sie sucht, ihr daselbst zu Füßen werfen.“ – (MvO 73 f.)

Die Annonce gibt zwar einen Hinweis auf den Vater des Kindes, versagt aber wieder (zumindest für diesen Moment) eine genaue Auskunft über seine Identität – dieses Verschweigen wird durch den Gedankenstrich betont. Aufgrund des gewählten sprachlichen Ausdrucks kann aber immerhin bereits darauf geschlossen werden, dass es sich um ein Mitglied der gehobenen Gesellschaft handeln muss. Obwohl die Verheimlichung der Namen und Orte an diesem Punkt der Novelle keine Besonderheit mehr darstellt, ist es doch auffällig, dass selbst der Monat, in dem dieses Treffen stattfinden soll, auf die gleiche Art verschleiert wird. Das Wissen um die zeitliche Platzierung des Geschehens würde wohl niemandem einen Hinweis auf eventuelle reale Vorbilder geben. Es handelt sich also hier um eine sehr feine, fast nicht bemerkbare Form der Übertreibung, die Ausdruck dessen ist, was Michael Moering als „Sprachmaske“¹²⁴ bezeichnet. Demnach ist die Novelle in einer Sprache der gehobenen Gesellschaft formuliert, die alles Unschickliche verhüllen muss:

Was Kleist verspottet, ist die Doppelbödigkeit dieser Moral, die alles erlaubt, solange es im Verborgenen geschieht, und einer Gesellschaft, die von gewissen Dingen nur verblümt zu sprechen pflegt.¹²⁵

Erst durch vereinzelte Übertreibungen, wie hier das Aussparen des Monats, wird sichtbar, dass es sich bei dieser Sprachmaske um ein Mittel der Ironie handelt. Dass dieser Hinweis ausgerechnet in einer Annonce des Grafen auftaucht, hebt ihn als den stärksten Vertreter dieser doppelbödigen Moral besonders hervor.

¹²⁴ Moering 1972, S. 238.

¹²⁵ Ebd., S. 238.

Als die Mutter der Marquise sich auf deren Landsitz einfindet und davon berichtet, dass der Vater des Kindes bereits gefunden sei, macht sich bei der Marquise angesichts dieser überraschenden Eröffnung stockende Sprachlosigkeit breit, die in einer Aposiopese und in den Gedankenstrichen Ausdruck findet: „Wer hat sich – ? fragte die Marquise, und setzte sich bei ihrer Mutter nieder; – welcher er selbst hat sich gezeigt – ? und Erwartung spannte jede ihrer Mienen“ (MvO 79 f.). Ihre Anspannung und Ungeduld zeigt sich auch im wiederholenden Fragen: „wer ist es? Und noch einmal: wer ist es?“ (MvO 80), „Aber wer? wer? wer?“ (MvO 81). Die List der Mutter zeigt sich indes nur auf körperlicher Ebene, in der Abwehr des Handkusses.

Nachdem die Marquise und ihre Mutter wieder in das Haus der Familie zurückgekehrt sind, fällt in der Rede der Obristin ein ungewöhnlicher Gebrauch der Satzzeichen auf. Anstelle des Fragezeichens wird einige Male ein Punkt oder ein Rufzeichen gesetzt: „Warum dictirte er mir den Brief. [...] Warum griff er nach der Pistole.“ (MvO 86), „Warum ist er so heftig! Und warum ist er so hartnäckig!“ (MvO 87). All diese Beispiele stehen in der direkten Rede. Im Gegensatz dazu wird in der gesamten Erzählung – und auch hier – bei Fragen, die in der indirekten Rede stehen, erstaunlicherweise fast immer ein Fragezeichen gesetzt: „Sie fragte ihn, ob er sich nicht setzen wolle?“ (MvO 88). Es entsteht so eine Mischform aus direkter und indirekter Rede. Auch Stenzel stellt für diese Erscheinung und für den Doppelpunkt vor einer indirekten Rede fest: „Gegen die grammatische Form des Satzes betonen Doppelpunkt und Fragezeichen, der Satz müsse dennoch als direkte Rede gehört oder auch vorgelesen werden.“¹²⁶ Auch die innere Stimme formuliert Kleist auf diese Art, als die Obristin sich dem Zimmer nähert, in dem sich Vater und Tochter versöhnen: „und schlich, da er immer noch nicht kam, und schon die Abendtafel gedeckt war, dem Zimmer der Marquise zu, um doch zu hören, was sich zutrage?“ (MvO 89). Durch diesen Kunstgriff bleibt zwar die berichtende Sachlichkeit der indirekten Rede erhalten, der Leser wird aber dennoch in das Geschehen integriert, als könnte er den fragenden Ton in der Rede der Figuren bzw. in ihren Gedanken hören. Es handelt sich jedoch um ein Täuschungsmanöver: Ein tatsächlicher Einblick wird uns nie gewährt, vieles bleibt unklar: Was ist „Hier –“ (MvO 11)

¹²⁶ Stenzel 1966, S. 64.

passiert? Was weiß die Marquise, was verdrängt sie? Ein weiteres auffälliges Satzzeichen kann in dieser Szene entdeckt werden: Wir blicken mit der Mutter durch den Türspalt in das Zimmer und sehen durch ihre Augen, was sich darin zuträgt. All das erfahren wir durch den heterodiegetischen Erzähler. Umso erstaunlicher ist es, dass er, der sonst so objektiv berichtet, sich hier einen kommentierenden Ausruf erlaubt, der das Verhalten des Vaters beurteilt: „indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse [...] auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter!“ (MvO 90). Völlig eindeutig ist es allerdings nicht, ob es sich hier tatsächlich um einen Kommentar des Erzählers handelt: Da wir mit den Augen der Mutter blicken und davor und danach von ihrer Freude aufgrund der erfolgten Versöhnung erfahren, könnte es sich hier auch um einen unmarkierten Gedanken der Mutter handeln.

An dieser Stelle soll ein kurzer Einschub zur Charakterisierung der Obristin Platz finden: Auch auf sprachlicher Ebene finden sich Argumente gegen Sabine Smiths Behauptung, die Frauenfiguren und somit auch die Mutter wären als „ineffective and unreliable“¹²⁷ konstruiert. Körperlich und sprachlich setzt die Mutter sich für ihre Tochter ein: Sie stellt nun keine Fragen mehr, sie stellt fest und befiehlt. Es fehlt ihr also keinesfalls an Stärke, denn ihren Bemühungen ist die Versöhnung zwischen Vater und Tochter zu verdanken. Doch nicht nur den Vater hat sie im Griff, auch die Marquise ist ihr klar untergeordnet. Während die Frauen in ihrer Versöhnungsszene sich körperlich annähern und schließlich auf der gleichen Ebene landen, wird die Obristin sprachlich immer über ihr stehen: durch das asymmetrische Du-Sie-Verhältnis. Dieses wird in Verbindung mit einem Gedankenstrich zwei Mal hervorgehoben. Zum ersten Mal am Landsitz der Marquise, als sich die Mutter bei dieser Verzeihung erbittet: „ich beschwöre Sie – Du hörst, sagte Frau von G..., ich will wissen, ob du mich noch lieben, und so aufrichtig verehren kannst, als sonst?“ (MvO 83) und später im Haus des Kommandanten: „Aber ich beschwöre Sie – Du sollst nicht, versetzte Frau von G..., indem sie die Tochter wieder auf ihren Sessel niederdrückte.“ (MvO 86) In beiden Fällen versucht die Marquise, die Mutter von einem Vorhaben abzubringen, beide Male wird sie von dieser zurechtgewiesen.

¹²⁷ Smith 1998, S. 149.

Nun erreichen wir jene dramatische Szene, in der der Graf F... im Haus des Kommandanten erscheint. Wie bereits erwähnt, findet kein Schuldgeständnis statt, vielmehr hüllt sich der Graf in Schweigen und zeigt durch seine devote Haltung und durch den gleichen Kriegsrock, den er am Tag der Vergewaltigung getragen hat, sein Schuldbewusstsein in Bezug auf jenen Tag an. Doch niemand, auch nicht die Obristin, kann das aussprechen, was alle nun wissen. Stattdessen flüstert sie der Marquise ins Ohr – was sie ihr zuflüstert, dürfen wir und auch die Männer im Raum nicht erfahren. Dass die Marquise tatsächlich bis zu diesem Moment die Bedeutung des Erscheinens des Grafen nicht verstanden hat, erscheint zwar reichlich unwahrscheinlich, wird aber in der Erzählung so dargestellt:

Du Thörin, erwiderte die Mutter, zog sie zu sich, und flüsterte ihr etwas in das Ohr. Die Marquise wandte sich, und stürzte, beide Hände vor das Gesicht, auf den Sopha nieder.
(MvO 95)

Während andere lieber flüstern – „Liebe! Gnädige! Verehrungswürdigste! flüsterte er“ (MvO 96) – nimmt die Marquise, nachdem sie sich vom ersten Schock erholt hat, kein Blatt vor den Mund: „gehn Sie! gehn Sie! gehn Sie! rief sie, indem sie aufstand; auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – – Teufel!“ (MvO 96). Genau genommen ist sie auch die einzige, die es wagt, den Grafen tatsächlich anzuklagen: Alle anderen verschweigen die Tatsache, dass er ein Verbrechen begangen hat – lediglich die nichtsprachlichen Zeichen zeigen ihr Wissen darum an.

2.2. Unaussprechliches

Obwohl es in der *Marquise von O...* teilweise sehr rasant zugeht – und an den rasantesten Stellen, wie der Eroberung der Zitadelle oder der Verstoßung der Marquise ist damit unweigerlich ein gewisser Geräuschpegel verbunden – sind das Schweigen und die Sprachlosigkeit die wohl markantesten Merkmale der Novelle. Einerseits spricht der Autor vieles nicht aus, lässt uns zum Beispiel im Unklaren über das wichtigste Ereignis der Novelle, andererseits werden auch die Figuren immer wieder von Sprachlosigkeit überfallen. Mit letzterem Phänomen möchte ich mich in

diesem Abschnitt befassen. Was macht die Figuren sprachlos? Sind es die scheinbar ausweglosen Situationen oder berauben sie sich vielleicht gegenseitig der Sprache?

Walter Müller-Seidel entwickelt eine Kategorisierung der Sprachlosigkeit:

Die Sprachlosigkeit als Ausdruck der Fassungslosigkeit über die auseinanderbrechende Ordnung der Welt ist mit dem Schweigen nicht zu verwechseln, das aus der Kraft des Gefühls quillt, weil die Sprache versagt.¹²⁸

Wenn eine Figur also von Gefühlen übermannt wird und diese durch die Sprache nicht mehr ausgedrückt werden können, kann sie nur mehr mit Schweigen reagieren. Dieses Schweigen sieht aber Müller-Seidel nicht als passives Nicht-Reden an, sondern er behandelt es wie eine selbständige Macht, die „aus der Kraft des Gefühls quillt“¹²⁹. Tatsächlich könnte man das Schweigen in der *Marquise von O...* als stärkste Macht, als Dreh- und Angelpunkt sehen: Schweigend passiert die Vergewaltigung der Marquise und das folgende Schweigen über diese Tat zwingt sie zum Veröffentlichen der Annonce. Müller-Seidel sagt weiter über die Sprache: „Die Sprache – vor allem in der direkten Rede – führt fortwährend an die Grenzen der Sprache heran.“¹³⁰ Tatsächlich kommt das Stocken der Sprache nur in der direkten Rede wirklich zur Geltung, und zwar in Form der Aposiopese. Das heißt, entweder der Einfluss des Erzählers geht so weit, dass er abgebrochene Sätze in eine vollständige Form bringt, also verändert. Oder es sind immer die intimsten oder schwerwiegendsten Gespräche, die in direkter Rede stehen und bei denen die Figuren die Sprache verlieren bzw. an die Grenzen der Sprache stoßen.

Dirk Grathoff behandelt ebenfalls das Schweigen in der *Marquise von O...* und entdeckt unterschiedliche Arten: So gebe es neben dem „verordneten Schweigen“ noch „vielfältige, oft komische Formen der Sprachlosigkeit“¹³¹. Im Folgenden möchte ich mich mit den vier Hauptfiguren beschäftigen, um diese Vielfalt der

¹²⁸ Müller-Seidel 1967, S. 250.

¹²⁹ Ebd., S. 250.

¹³⁰ Ebd., S. 250.

¹³¹ Dirk Grathoff: „Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur.“ In: Grathoff und Bogdal 1988, S. 222.

Sprachlosigkeit in den Griff zu bekommen und um eventuelle Verhaltensmuster bzw. Charakteristika im Verhältnis der Figuren zur Sprache und zur Sprachlosigkeit zu entdecken.

2.2.1. Die Marquise

Die erste Sprachlosigkeit überfällt die Marquise, als sie, inmitten des brutalen Kriegsgeschehens und soeben den lüsternen Soldaten entkommen, vom Grafen „unter einer verbindlichen, französischen Anrede“ (MvO 11) gerettet wird:

[Er] führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Pallastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. (MvO 11)

Auf die Sprachlosigkeit folgt nur kurze Zeit später die Bewusstlosigkeit. Beide Erscheinungen sind als Folge der Fassungslosigkeit zu verstehen, wie Müller-Seidel sie beschreibt. Als der Graf nach einiger Zeit unangemeldet und eigentlich totgeglaubt im Haus des Kommandanten auftaucht, macht das Erstaunen über seine Erscheinung „alle sprachlos“ (MvO 21). Vor allem die Marquise betrifft diese Sprachlosigkeit: Auf seine zweifach gestellte Frage, ob sie ihn heiraten wolle, gibt weder sie, noch ihre Familie eine Antwort, vielmehr wird die Marquise zu diesem Zeitpunkt völlig ignoriert. Beziehungsweise: Sie zieht sich selbst aus dem Geschehen zurück. Die Marquise sieht vor Verlegenheit nur, „über und über roth, ihre Mutter, und diese, mit Verlegenheit, den Sohn und den Vater an“ (MvO 22). Wie bereits besprochen, verschwindet die Marquise, nachdem der Graf ihre Hand wieder losgelassen hat, eine gewisse Zeit lang völlig aus dem Blickpunkt des Geschehens. Selbst bei der Verabschiedung des Grafen verdient sie anscheinend weder die Aufmerksamkeit desselben noch die des Lesers: „Man sah ihn [...] der Mutter ehrerbietig die Hand küssen, sich gegen die Übrigen verneigen und sich entfernen.“ (MvO 30) In diesem Fall sind körperliche und sprachliche Aspekte in völligem Einklang: In beiderlei Hinsicht ist die Marquise nicht präsent. Weder kommentiert sie den Antrag des Grafen, noch lässt ein Blick auf ihre Körpersprache eine Einschätzung zu, wie sie mit dem Vorangang der Verhandlungen zufrieden ist. Einziger

und letzter Hinweis ist das Erröten, sowie der Blick, mit dem sie symbolisch die Verantwortung und die Sprache an ihre Familie abgibt. Die Blicke der Marquise betonen übrigens – in jenen Fällen, in denen wir von ihnen erfahren – ihr Schweigen umso mehr, als sie ihre Unruhe zeigen, der sie aber sprachlich (noch) nicht Luft zu machen wagt. So zum Beispiel, wenn sie den Vater dafür kritisiert, dass er den Grafen nicht zur Abreise bringen konnte:

Oder hätt' ich ihn schließen lassen und arretiren, und mit Bewachung nach Neapel schicken sollen? – Nein, antwortete die Marquise, aber lebhaftere und eindringliche Vorstellungen thun ihre Wirkung; und sah, ein wenig unwillig, wieder auf ihre Arbeit nieder. – (MvO 35 f.)

Noch interessanter sind allerdings die Reaktion und das Schweigen der Marquise, als die Mutter vom vorbildlichen Verhalten des Grafen bei der Erstürmung der Zitadelle spricht und anmerkt, dass „kaum zu fürchten sey, daß sein übriger Lebenswandel ihnen nicht entsprechen sollte. Die Marquise sah, mit dem Ausdruck der lebhaftesten Unruhe, vor sich nieder.“ (MvO 40) Eben dieser Blick ersetzt gleichzeitig einen Kommentar und macht auf das Fehlen eines solchen aufmerksam. Dieses Verhalten könnte nun wieder Ansporn für Vermutungen über das Wissen oder Nichtwissen der Marquise sein, kann aber ebenso gut ein Hinweis darauf sein, wie sehr sie sich dem Grafen als ihrem Retter verpflichtet fühlt.

Fest steht also, dass sich die Marquise im ersten Teil der Novelle anscheinend oft einen Kommentar verkneift, teils aus Ehrfurcht ihren Eltern gegenüber, teils aus nicht näher geklärten Gründen, die findigen Kritikern damals und heute Anlass zu Spekulationen bieten. Vor allem das Verhalten der Eltern am Tag ihrer Verstoßung erweckt aber in ihr eine neue, starke Stimme, die sich auch gegen die Eltern aufzulehnen wagt. Jetzt ist sie nicht mehr die ehrfürchtige Tochter, sondern eine für ihre Kinder kämpfende Mutter: „Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommen, und mich niederschließen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne!“ (MvO 59). Die Entwicklung der Marquise schreitet von jetzt an voran: Körperlich und sprachlich gewinnt sie an Stärke und Selbstbestimmtheit: In der Gartenlaube und beim Zusammentreffen mit dem Grafen am Dritten lässt sie nicht mehr andere über ihr

Schicksal entscheiden, sondern wehrt sich selbst mit Nachdruck gegen die Avancen des Grafen. Auch bei der Hochzeit folgt sie mit ihrer abneigenden Haltung, die ihre Familie nicht verstehen kann, ihrem eigenen Kopf. Einzige Ausnahme ist die Versöhnungsszene mit dem Vater: Hier bleibt sie stumm, lässt ihn gewähren und begibt sich ganz in seine Hände.

Zuvor wagt sie aber noch einen mutigen und außergewöhnlichen Schritt: Anstatt die Schwangerschaft zu verbergen oder gar abzubrechen, macht sie ihr Problem mithilfe der Annonce publik. Dabei wäre es für eine Dame in ihrer gesellschaftlichen Position weit schicklicher, ihren Zustand zu verheimlichen, wie es wohl auch in der Realität manche jungen Damen von hohem Rang getan haben:

Das Skandalöse besteht weniger darin, daß ein Kind geboren wird, zu dem der Vater fehlt, als darin, daß sich die Marquise nicht an die unausgesprochenen Spielregeln hält, daß sie nicht schweigt, sondern sich an die Öffentlichkeit wendet und das ‚Märchen von der Umwälzung der Weltordnung‘ erfindet, den Vater ihres Kindes nicht zu kennen.¹³²

Wir lernen also zu Beginn der Erzählung, mit der Annonce der Marquise, eine Frau kennen, die eine Stimme hat und diese in der Öffentlichkeit einsetzt, die „einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt, beim Drang unabänderlicher Umstände, mit solcher Sicherheit“ (MvO 7) tut – nur um direkt danach, wenn die Geschichte chronologisch am Anfang beginnt, eine sprachlose Frau zu erleben.

Obwohl die Marquise zum Ende der Erzählung eine Stimme findet, ist sie die einzige der Figuren, die in Form einer Aposiopese ihre Rede abbricht. Den anderen Figuren passiert dies nur, wenn sie durch jemand anderen unterbrochen werden, wie zum Beispiel der Kommandant durch den Grafen: „In diesem Fall würde ich wenigstens, fuhr der Commendant fort, die Depeschen – Es ist nicht möglich, antwortete der Graf [...]“ (MvO 33) oder die Obristin von ihrem Mann: „Und ein so ungeheurer Vorfall wäre – ? Die Närrin!“ (MvO 73). Die Marquise hingegen kommt einige Male ohne fremde Einwirkung ins Stocken. So zum Beispiel, wenn der Graf in der Gartenlaube auftaucht: „Hat man ihnen denn in M... nicht gesagt – ?“ (MvO 67). Aber

¹³² Moering 1972, S. 233 f.

auch, wenn die Mutter vermeintlich den Täter kennt: „Wer hat sich –?“ (MvO 79 f.) und wenn die Tochter später das reuevolle Weinen des Vaters ertragen muss: „und ich sollte hier –?“ (MvO 86) und „dies heftige –?“ (MvO 87). Die Sprache stockt ihr, wenn ihre Emotionen durch die Sprache nicht mehr ausdrückbar sind, denn „[d]ie entscheidenden Seelenvorgänge vollziehen sich dann wortlos im Innern“¹³³. Für Hans Heinz Holz bedeutet also das Stocken der Sprache eine „Verlegung der für den Fortgang der Handlung entscheidenden Erwägungen und Entschlüsse in die unzugängliche Einsamkeit der Person“¹³⁴. Dem widerspricht die Tatsache, dass wir in das Innenleben der Marquise zumindest teilweise Einblick bekommen: Wenn die Marquise ihren Landsitz bezieht und dort beschließt, „sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen“ (MvO 60), verlässt Kleist für kurze Zeit den streng berichtenden Stil und gewährt uns Einblick in dieses Innerste. Wir erfahren, wie sie nach dem Bruch mit ihren Eltern neuen Mut fasst, welche Pläne sie in Bezug auf die Erziehung ihrer Kinder und die Verschönerung des Hauses schmiedet und wie sie zu dem Entschluss kommt, die Annonce zu schalten. Die Marquise mag also, wie Holz beschreibt, wichtige Entscheidungen in stiller Einsamkeit treffen, diese ist allerdings für uns nicht ganz so unzugänglich, wie er meint.

2.2.2. Der Graf

Im Falle des Grafen sind die Momente der Sprachlosigkeit nicht so einfach zu finden. Die für ihn charakteristischen langen dass-Konstruktionen erzeugen eher den Eindruck, er sei in seiner Redelust kaum zu bremsen. Warum er den Grafen hier so atemlos und schnell sprechen lässt, kann man aus Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen“ erahnen:

Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vortheil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt.¹³⁵

¹³³ Holz 1962, S. 99.

¹³⁴ Ebd., S. 99.

¹³⁵ *Sonstige Prosa*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/9. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 2007, S. 31.

Ein weiterer Effekt des schnellen Sprechens, nämlich die Zuverlässigkeit der „gedankliche[n] Authentizität“¹³⁶, da die Konstruktion einer Lüge bei gesteigertem Sprechtempo weniger einfach ist, trifft im Falle des Grafen nur teilweise zu: Seine Rede mag authentisch und wahrhaftig sein, dennoch kann das Verschweigen einer wichtigen Tatsache mit einer Lüge gleichgesetzt werden. Eine gewisse Sprachlosigkeit ist also auch bei ihm vorhanden, sie zeigt sich aber anders als bei den anderen Figuren: Er redet, um über sein Schweigen hinwegzutäuschen. Hier lässt sich eine besondere Form der Sprachkritik entdecken: Nicht nur, dass Worte die innere Welt eines Menschen nicht ausdrücken können. Sie können auch noch die Wahrheit überdecken, ihr Herausbrechen verhindern. Eigentlich sollte der Graf, indem er jene Art des Sprechens anwendet, die Kleist in seinem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ so lobt, für ihn als der ideale Sprecher gelten. Dennoch entkommt dem Grafen kein Wort über die Vergewaltigung, obwohl doch das schnelle Sprechen nach Kleist Wahrheit garantieren sollte.

Zu Beginn der Novelle bleibt der Graf bei der Befragung durch den General freiwillig stumm, indem er sich weigert, die Namen der Schuldigen zu nennen. Hier schon, kurz nach der Tat, hüllt er den Mantel des Schweigens über alle Details des Ereignisses, kann auch über diejenigen, vor denen er die Marquise gerettet hat, nicht sprechen, da diese Geschichte auch ihn und seine Täterschaft involviert. Dies ist also naturgemäß ein taktierendes Ver-Schweigen und nicht aus einem Überschwang an Gefühlen zu erklären, wie es Walter Müller-Seidel im obigen Zitat beschreibt. Auffällig ist, dass auch der spätere vermeintliche Tod des Grafen mithilfe einer Metonymie umschrieben wird, die sich auf die Sprachfähigkeit bezieht: Er hätte mit seinen letzten Worten diese geheimnisvolle Julietta angerufen und danach „seine Lippen auf immer geschlossen“ (MvO 18). Hier findet sich also bereits ein Hinweis darauf, dass der Graf fest entschlossen ist, seine Tat zu verschweigen, dass er wahrscheinlich auch nach der Hochzeit und Zeit seines Lebens nie offen darüber sprechen wird.

¹³⁶ Oschmann 2007, S. 211.

Anstatt aber zu schweigen wie die Marquise, geht er den umgekehrten Weg: Durch einen Redeschwall nach dem anderen versucht er, seine Täterschaft zuzudecken unter einer Flut von Wörtern. Pickt man sich hier einzelne Passagen heraus, lässt sich durchaus seine Täterschaft darin erkennen: So beschreibt er, dass während seiner Genesung „die Frau Marquise sein einziger Gedanke gewesen wäre; daß er die Lust und den Schmerz nicht beschreiben könnte, die sich in dieser Vorstellung umarmt hätten“ (MvO 23). Wie könnte man besser die Erfahrung einer Vergewaltigung beschreiben? Lust erfährt die eine, Schmerz die andere Seite. Schließlich wird sogar angedeutet, dass der Graf kurz davor stand, alles zu beichten, wenn er erzählt, „daß er mehrere Male die Feder ergriffen, um in einem Briefe, an den Herrn Obristen und die Frau Marquise, seinem Herzen Luft zu machen“ (MvO 23). Die offenste Andeutung, die ihn als Täter markiert, ist aber jene, „daß die einzige nichtswürdige Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte, der Welt unbekannt, und er schon im Begriff sey, sie wieder gut zu machen“ (MvO 27). Auf diese Äußerung geht niemand näher ein. Was bleibt, ist allgemeine Verwirrung – nämlich darüber, warum der Graf tut, was er tut.

Umso ironischer mutet es an, wenn die Marquise ihn bei ihrem Zusammentreffen in der Gartenlaube unterbricht: „Ich will nichts wissen“ (MvO 68). Zum wiederholten Male ist danach von einem geplanten Brief die Rede, „den er jetzt zu schreiben verdammt war“ (MvO 69) und womit er „in kurzem ins Reine seyn“ (MvO 70) werde. Wovon hätte dieser Brief gehandelt? Die Annonce der Marquise lässt ihn einen anderen Plan schmieden. Wie bereits besprochen, bringt er das Schuldgeständnis schweigend über die Bühne, anstatt auch hier durch einen Redeschwall abzulenken. Im Laufe der Novelle ist also eine Tendenz erkennbar: Mit zunehmender Zuspitzung der Lage und wachsendem Schuldbewusstsein des Grafen verstummt er nach und nach. Mit Worten kann er sich weder herausreden, noch seine Tat rückgängig machen oder der Marquise in ihrer verzweifelten Lage helfen. Stattdessen lässt er Taten sprechen: Er erscheint im Haus des Kommandanten und gibt sich als Vater des Kindes zu erkennen, er akzeptiert kommentarlos den Hochzeitsvertrag, allerdings „ganz von Thränen durchfeuchtet“ (MvO 99). Er bleibt in der Nähe der Marquise, seiner Frau, ohne sich ihr aufzudrängen und fällt nur mit

„seinem zarten, würdigen und völlig musterhaften Betragen“ (MvO 101) auf. Schließlich sind es die Geldgeschenke, die die Marquise endgültig umstimmen. Die Tränen, die er auf den Heiratskontrakt vergießt, und auch die der anderen Figuren, die im Laufe der Erzählung vergossen werden, stehen laut Anthony Stephens „für vieles Ungesagte“¹³⁷, sind also Ersatz für die Sprache.

Obwohl er als so geheimnisvoll und undurchschaubar dargestellt wird, gewährt uns der Erzähler doch einige Einblicke in sein Innerstes, zum Beispiel, wenn er aufgrund seines Misserfolges in der Gartenlaube „grimmig erbittert“ ist:

Er fühlte daß der Versuch, sich an ihrem Busen zu erklären, für immer fehlgeschlagen sey, und ritt schrittweis, indem er einen Brief überlegte, den er jetzt zu schreiben verdammt war, nach M... zurück. (MvO 69)

Aber auch die so oft zitierte „gebrechliche Einrichtung der Welt“ stammt nicht aus einer Erklärung der Familie, sondern entsteht rein im Gefühl des Grafen:

Er fing, da sein Gefühl ihm sagte, daß ihm von allen Seiten, um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen, verziehen sey, seine Bewerbung um die Gräfin, seine Gemahlinn, von neuem an [...]. (MvO 102)

Dass wir an diesen Stellen Bruchstücke der Gedanken und Gefühle des Grafen erfahren, heißt aber nicht, dass er offen wie ein Buch vor uns liegt: Die wichtigste Antwort, nämlich was ihn in jenem verhängnisvollen Moment zum Vergewaltiger werden ließ, bleibt er uns schuldig.

2.2.3. Der Vater

Es spielt also jede der Figuren eine eigene Rolle in Bezug auf die Sprachlosigkeit: Die Marquise ist – zumindest im ersten Abschnitt der Erzählung – die Schweigende, der Graf vermeidet das Unaussprechliche, indem er es durch einen Redeschwall überdeckt. Welche Rolle spielt der Vater? Er ist derjenige, der zum Schweigen auffordert, zum Beispiel nachdem der Graf sich entschlossen hat, im Haus der Familie

¹³⁷ Stephens 1999, S. 162.

Quartier zu beziehen: „Der Commandant [...] forderte die Familie auf, davon weiter nicht in seiner Gegenwart zu sprechen.“ (MvO 35) Schon zu Beginn der Erzählung bringt er das Gespräch zwischen der Marquise und ihrer Mutter zum Abbruch, hier allerdings unbewusst, als die Frauen über die „Sensation“ der Marquise scherzen:

Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge, würde sein Vater seyn; und scherzte gleichfalls. Doch der Obrist kam, das Gespräch ward abgebrochen, und der ganze Gegenstand, da die Marquise sich in einigen Tagen wieder erholte, vergessen. (MvO 20)

Einige Zeit später, als die Marquise bereits aus dem Haus verstoßen wurde und der Graf ebenfalls durch eine Annonce Kontakt aufnimmt, verbietet der Kommandant seiner Frau die Sprache, als sie für die Tochter Partei ergreifen will: „Doch ehe sie noch vollendet hatte, rief der Commandant schon: thu mir den Gefallen und schweig! und verließ das Zimmer. Es ist mir verhaßt, wenn ich nur davon höre.“ (MvO 75) Der Kommandant ist also nicht nur einer, der andere zum Schweigen ermahnt, er hat auch eine Stimmgewalt, die sich noch im Raum befindet, wenn er ihn körperlich schon verlassen hat.

Als die Marquise aus dem Haus der Familie verstoßen wird, gebraucht der Vater die Sprachverweigerung als Mittel, um seiner Abneigung gegen die Tochter Ausdruck zu verleihen: Weder lässt er sich dazu herab, ihr eigenhändig den Brief zu schreiben, noch drückt er seine Wut durch Worte aus, als die Marquise zu ihm ins Zimmer kommt. Sein einziges Wort bleibt „hinweg!“ (MvO 58), bevor er zur Pistole eilt. Seine Frau, seinen Sohn und schließlich die Pistole lässt er für sich sprechen, er selbst verweigert der Marquise das Gespräch. Wie zuvor versucht er, die Sprache selbst und durch die Sprache die anderen Figuren zu beherrschen.

Diese Macht verliert er schließlich – beziehungsweise gibt sie freiwillig ab – als er reuevoll und weinend vor der Marquise steht und seine Frau bemerkt: „ – er kann nur nicht sprechen!“ (MvO 88). Sprachlos geht auch die Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter über die Bühne. Die Körperlichkeit dieser Szene und das bereits erwähnte grelle Scheinwerferlicht, das die Gesichter und die Lippen der

beiden in dieser Szene ausleuchtet, finden weitere Verstärkung in der Sprachlosigkeit der Figuren: „Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht.“ (MvO 90)

2.2.4. Die Mutter

Die Mutter scheint die einzige der vier Hauptfiguren zu sein, die ein relativ gesundes Verhältnis zur Sprache hat: Sie ist darum bemüht, Dinge offen auszusprechen und durch Kommunikation Lösungen zu finden. So zum Beispiel, nachdem der Arzt seine verheerende und für die Marquise unverschämte Diagnose gestellt hat: „Doch schicklich ist es, daß wir es dem Vater entdecken.“ (MvO 48) Oder später, als sie die Marquise darum bittet, ehrlich zu sein in Bezug auf die Möglichkeit einer Schwangerschaft:

Ein Fehltritt, so unsäglich er mich schmerzen würde, er ließe sich, und ich müßte ihn zuletzt verzeihn; doch wenn du [...] ein Märchen von der Umwälzung der Weltordnung ersinnen, und gotteslästerliche Schwüre häufen könntest [...]: so wäre das schändlich: ich würde dir niemals wieder gut werden. (MvO 51)

Die Mutter ist also diejenige der Figuren, die für die Sprache und für das Ausprechen der Wahrheit eintritt, die andere zum Sprechen auffordert. So auch den Grafen, als er unverhofft und totgeglaubt bei der Familie auftaucht: „[I]n der That, wir werden glauben, daß Sie ein Geist sind, bis Sie uns werden eröffnet haben, wie Sie aus dem Grabe, in welches man Sie zu P... gelegt hatte, erstanden sind.“ (MvO 22 f.) Während der Vater also zum Schweigen auffordert und so signalisiert, dass er im zu viel Sagen eine Gefahr sieht oder unangenehme Dinge ausblenden will, erkennt die Mutter die heilende, klärende Kraft der Sprache. Obwohl Kleist selbst an der Sprache zweifelt, baut er diese Figur ein, die eine mögliche Gegenposition vertritt. Diese äußert gegensätzliche Positionierung der Eltern zum Thema Sprache manifestiert sich vor allem in ihrem Verhalten in Streitgesprächen:

Die Obristin, der in der ganzen Begebenheit so vieles, und besonders die Geneigtheit der Marquise, eine neue, ihr ganz gleichgültige Vermählung einzugehen, dunkel war, suchte vergebens, diesen Umstand zur Sprache zu bringen. Der Commandant bat immer, auf eine Art, die einem Befehle gleich sah, zu schweigen; [...]. (MvO 72)

Doch auch der Mutter kann es zeitweise die Sprache verschlagen: „Ein reines Bewußtsey, und eine Hebamme! Und die Sprache ging ihr aus.“ (MvO 50) Nach der Bestätigung der Schwangerschaft gibt die Mutter ihre Stimme vorübergehend vollends auf und schreibt den Brief, durch den die Marquise des Hauses verwiesen wird, im Namen des Vaters. Auch in der Szene der Verstoßung spielt die Mutter nur eine Nebenrolle und wie wir erst später erfahren, ist sie beim Schuss aus der Pistole augenblicklich in Ohnmacht gefallen. Bei genauer Betrachtung kann eine leicht gegenläufige Bewegung zwischen der Marquise und ihrer Mutter beobachtet werden: Während die Tochter an Stimme gewinnt, sich beim Erscheinen des Grafen sogar zu einer Furie entwickelt, geht der Mutter „wie erstickt von Gedanken“ (MvO 94) immer wieder die Sprache aus oder sie spricht „mit beklemmter Stimme“ (MvO 95). Dennoch ist sie die einzige, die in dieser Situation (scheinbar) die Fakten ausspricht, wenn auch nur der Marquise ins Ohr geflüstert. In dieser Szene widerspricht sie allerdings ein einziges Mal ihrer eigenen Maxime: Als der Kommandant den Grafen im Zimmer erblickt, ist sie es, die nun ihn am Reden hindert:

Die Mutter nahm den Grafen bei der Hand und sagte: frage nicht; dieser junge Mann bereut von Herzen Alles, was geschehen ist; gieb deinen Seegen, gieb, gieb: so wird sich Alles noch glücklich endigen. (MvO 97)

Obwohl sie also wie hier manchmal aus ihrer Rolle fallen oder sich durch ihre Entwicklung von ihr entfernen, ist an diesen vier Figuren sehr klar eine Rollenzuteilung in Bezug auf die Sprache erkennbar – welche Erkenntnisse daraus zu gewinnen sind, wird in Kapitel 3 zusammengefasst.

2.3. Namenlos

Dass Kleist durch die Nennung der Anfangsbuchstaben nicht einfach nur die Anonymität der Figuren bewahren wollte, wurde bereits in Abschnitt 2.1 erwähnt. Durch diesen Kunstgriff wird gleich zu Beginn der Geschichte die Neugierde des Lesers angeregt und er könnte darüber hinaus schon das Gefühl bekommen, dass er nicht vollständig eingeweiht wird, sondern wie durch einen fast durchsichtigen Vorhang nur teilweise Silhouetten wahrnehmen darf. Michael Moering vermutet,

dass dies Kleists Intention war, außerdem meint er die Herkunft dieses Stilmittels zu kennen:

Neugier, Beunruhigung und Rätselraten darüber, wer sich hinter den schamhaft ausgesparten Namen verbergen mag, sollen geweckt werden. Das Stilmittel der verschwiegenen Namen übernimmt Kleist aus den moralischen Erzählungen, Prozessberichten und Kriminalgeschichten seiner Zeit.¹³⁸

Die Aussparung der inneren Beweggründe und die Konzentration auf die äußeren Bewegungen lassen die Erzählung tatsächlich wie einen Bericht wirken – ein Effekt, der durch die Abkürzung der Namen noch verstärkt wird. Die Spekulationen über die Auflösung der Abkürzungen sind natürlich zahlreich. Im Folgenden möchte ich einen Überblick darüber geben, mit welchen Interpretationen die Abkürzungen und die wenigen genannten Vornamen in den letzten Jahrzehnten gefüllt wurden. Vor allem möchte ich herausfinden, ob es sich um *sprechende* Namen handelt, ob also Hinweise auf Kleists Verhältnis zur Sprache darin zu finden sind.

2.3.1. Die Marquise von O...

Den Anfang muss naturgemäß das O machen: Nicht nur, weil es der Hauptfigur ihren Namen gibt, der auch den Titel der Novelle vorstellt. Es ist darüber hinaus der Buchstabe, der die stärkste Bildhaftigkeit aufweist. Welcher Buchstabe könnte besser die Frau in der Schwangerschaft darstellen? In diese Richtung tendiert auch der Großteil der Forschungsliteratur, wobei es ersatzweise auch die Höhle der Gebärmutter sein kann, für die das O steht. Mit seiner abgeschlossenen Rundung, die in ihrem Inneren Schutz bietet, steht also das O für die Mutter im Allgemeinen. Vertreter dieser Theorie sind zum Beispiel Barbara Vinken und Anselm Haverkamp, die das O vor allem mit Fülle, lat. *copia*, assoziieren¹³⁹. Außerdem bringen sie es in Verbindung mit *l'or*, dem französischen Wort für Gold. Das Geld, das der Graf bei der Taufe seines Sohnes ihm und seiner Mutter übergibt, zeigt tatsächlich überraschend große Wirkung bei der Marquise: Erst jetzt steht das Haus „seinem Eintritt

¹³⁸ Moering 1972, S. 237.

¹³⁹ Vgl. Vinken/Haverkamp 1994, S. 129.

offen“ (MvO 101) und die Marquise beginnt, ihm zu verzeihen. Die Assoziation von O auf Gold scheint aber nur ein Nebeneffekt zu sein, dem keine größere Bedeutung zuzu-messen ist.

Stephen Huff beschreibt detailliert, wie Kleist auf seinen Reisen durch Europa in zahlreichen katholischen Klöstern und Kirchen auf Darstellungen der Jungfrau Maria getroffen sei¹⁴⁰. Darunter hat ihn unter anderem Raphaels Sixtinische Madonna besonders beeindruckt, wie er in einem Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge am 21. Mai 1801 schreibt:

Täglich habe ich die griechischen Ideale u. die italienischen Meisterstücke besucht, und jedesmal, wenn ich in die Gallerie trat, stundenlang vor dem einzigen Raphael dieser Sammlung [sic], vor jener Mutter Gottes gestanden, mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe, ach Wilhelmine, u. mit Umrissen, die mich zugleich an zwei geliebte Wesen erinnerten [...].¹⁴¹



Abb. 1: Sixtinische Madonna

Ebenso wie die Jungfrau Maria meint auch die Marquise von O..., unbefleckt empfangen zu haben, zumindest stellt sie sich dies so vor, als die Hebamme ihre Schwangerschaft bestätigt: „Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängniß sey?“ (MvO 55 f.). Die Hebamme antwortet, „daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre“ (MvO 56). Die Marquise kann also durchaus als ein tragisches Gegenbild zur Jungfrau Maria

¹⁴⁰ Vgl. Steven R. Huff: „Kleist and Expectant Virgins: The Meaning of the ‚O‘ in Die Marquise von O...“ In: *JEGP* 81 (1982), S. 369 f.

¹⁴¹ *Briefe* 2. Reuß und Stanegle 1999, S. 21.

gesehen werden: Nicht der Heilige Geist war es, der sie befruchtet hat, sondern ein „ – – Teufel“ (MvO 96). Aber was hat es nun mit dem O auf sich? Obwohl es darüber anscheinend keine Dokumentation gibt, wie über Kleists Betrachtung der Sixtinischen Madonna, kann laut Stephen Huff angenommen werden, dass Kleist auf seinen Reisen zwangsläufig auch auf einen bestimmten Darstellungstyp der Jungfrau Maria gestoßen sein muss, nämlich die „Madonna de la O“ oder auch „Maria de la O“¹⁴². So werden künstlerische Darstellungen der schwangeren oder gebärenden Maria bezeichnet. Ob es nun dieser spezielle Madonnentyp war, der Kleist zur Benennung seiner Hauptfigur inspiriert hat, oder ob er selbst die Verbindung zwischen der Rundung des O und dem runden, schwangeren Bauch der Marquise geknüpft hat, bleibt ungeklärt. Die lautlichen Parallelen zwischen der **M**aria de la O und der **M**arquise von O..., sowie die Tatsache, dass beide schwanger sind und unwissend empfangen haben, schlagen jedoch eine nicht zu ignorierende Brücke zwischen den beiden Frauenfiguren.

Während diese Interpretation des O die Mutterschaft der Marquise betont und sie darüber hinaus gewissermaßen als ein asexuelles Wesen darstellt, kann das O auch in eine andere Richtung interpretiert werden. Dirk Grathoff scheint eine Verbindung zum weiblichen Geschlechtsorgan anzudeuten, wenn er davon spricht, dass Kleist „geradezu ein höchst unanständiger Schriftsteller zu sein [scheint], indem er das Zeichen des O für sich stehen lässt, und so den frivolsten Assoziationen Tür und Tor öffnet“¹⁴³. Im O der Marquise vereinen sich also die Frau als Sexobjekt und die Frau als Mutter, es steht somit für die Frau an sich. Über die Marquise erfahren wir also durch das O einerseits etwas, das wir schon wussten: Sie ist Mutter und handelt als Mutter vor allem so, wie es für das Kind am besten ist. Durch ihren Namen qualifiziert sie sich aber gleichzeitig als Sexualobjekt für den Mann – als solches sieht sie der Graf im Moment der Vergewaltigung.

¹⁴² Huff 1982, S. 370.

¹⁴³ Grathoff 1988, S. 205.

2.3.2. Der Graf F...

Das F des Grafen ist – wie er selbst – weit schwerer zu verstehen. Eine bildliche Interpretation, wie beim O der Marquise, ist hier kaum möglich. Die Forschungsliteratur versucht deshalb, Wörter zur Ergänzung des F zu finden, bedient sich hierzu verschiedener Sprachen und kommt zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen.

Martin Beckmann meint, das F des Grafen könne einerseits auf das russische Wort *Feodor* (Gottesgeschenk), aber auch auf den italienischen *fellone* (Verräter, Schurke) verweisen¹⁴⁴. Russland als Heimat des Grafen und Italien als Schauplatz der Geschichte haben ihn wohl dazu veranlasst, in diesen beiden Sprachen nach einer passenden Auflösung zu suchen. Passenderweise deuten die beiden Wörter je auf einen positiven und einen negativen Charakter hin und unterstützen so die Darstellung der bipolaren Ausrichtung des Grafen: „Engel und Teufel erscheinen damit in gleicher Gestalt.“¹⁴⁵ So gut sich dies alles zusammenfügen lässt, so unwahrscheinlich ist es aber auch, dass diese Assoziationen tatsächlich zur Namensgebung des Grafen beigetragen haben. Mit wilden Assoziationen und Anagrammen beschäftigt sich Martin Beckmann auch, wenn er im Wort Obristlieutnant die Buchstaben neu sortiert und so zu „(Du) bist (das) Neulandtor“ gelangt oder im „t...n Jägerkorps“, dem der Graf angehört, das Motto „*Constare per agire* (Feststehen durch Handeln)“¹⁴⁶ entdeckt.

Dirk Grathoff liest unter Bezugnahme auf Hedwig Appelt¹⁴⁷ aus dem F das lateinische Wort *fecit* heraus, auf Deutsch „hat es gemacht“. Diese Abkürzung hat ihre Wurzeln angeblich in der Rechtsgeschichte: „Das Zeichen ‚f.‘ für einen überführten Täter war in der älteren Rechtsgeschichte gebräuchlich.“¹⁴⁸ Auch diese Auflösung wäre sehr passend, da Kleist als Kenner der Rechtswissenschaften diese Abkürzung wohl gekannt haben könnte und somit den Grafen schon bei seiner

¹⁴⁴ Vgl. Martin Beckmann: „Das Geheimnis der Marquise von O...“ In: Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Beiträge zur Kleist-Forschung*. Frankfurt (Oder): Kleist-Gedenk- u. Forschungsstätte 2000, S. 126.

¹⁴⁵ Ebd., S. 126.

¹⁴⁶ Ebd., S. 126.

¹⁴⁷ Die MA-Abschlussarbeit von Hedwig Appelt aus dem Jahr 1982 ist leider nicht verfügbar.

¹⁴⁸ Grathoff 1988, S. 210, Fußnote 16.

ersten Erwähnung an den Pranger gestellt hätte. Weit gebräuchlicher war allerdings auch zu Kleists Zeiten die Abkürzung f. oder fec. als Signatur auf einem Kunstwerk. Die Brockhaus-Enzyklopädie erklärt zum Begriff *fecit* Folgendes: „Abk. **fec.**, geschaffen von ... (häufig auf Kunstwerken in Verbindung mit dem Namen des Künstlers)“¹⁴⁹. In Verbindung mit der Rechtswissenschaft steht allerdings folgendes Sprichwort: „Is fecit cui prodest (lat.), der hat es getan, dem es nützt; kriminalistischer Grundsatz: der Täter ist in dem zu vermuten, der Vorteil von der Tat hat.“¹⁵⁰ Es ist leider nicht ersichtlich, woher Grathoff bzw. Appelt ihre Informationen beziehen, dass die Abkürzung f. für einen verurteilten Täter stand, es kann jedoch angenommen werden, dass die Allgemeinheit das f. eher als Signatur des Künstlers auf seinem Kunstwerk kannte.

Auch am F des Grafen ist also zu erkennen, dass er scheinbar nicht zu durchschauen ist, dass es für das Geheimnis seines Charakters keine Auflösung gibt. Auch das G der Obristin und des Obristen von G... lässt keine eindeutige Interpretation zu. Somit gehe ich mit Doering konform, die bei Kleist erkennt: „Die Initialen [...] haben in aller Regel keine selbständige Bedeutung etwa laut- oder schriftsymbolischer Art.“¹⁵¹ Einzige Ausnahme bildet scheinbar das O der Marquise, dessen zahlreiche Ausdrucksmöglichkeiten im vorigen Abschnitt behandelt wurden.

2.3.3. Vornamen

Von manchen Figuren wissen wir allerdings abgesehen von ihrem Titel und ihrem Anfangsbuchstaben auch noch den Vornamen: Julietta, Lorenzo und Leopardo. Dirk Grathoff bemerkt, wie schon Heinz Politzer, eine Einschränkung im Gebrauch der Vornamen der Marquise und ihres Vaters: „Niemals jedoch gebraucht der Erzähler die Vornamen Julietta oder Lorenzo, stets werden sie in indirekter oder direkter Rede von anderen Erzählfiguren ausgesprochen.“¹⁵² Kleist scheint dadurch, wie

¹⁴⁹ Annette Zwahr (red. Leit.): *Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. 9. Fasz – Frier.* 21., völlig neu bearb. Aufl. Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006, S. 27.

¹⁵⁰ *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, Bd. 1.* 5. Aufl. Leipzig 1911, S. 875. <http://www.zeno.org/nid/20001218166> (25.07.2011).

¹⁵¹ Doering 1993, S. 7 f.

¹⁵² Grathoff 1988, S. 208.

durch die fehlende Darstellung innerer Vorgänge, den Leser auf Distanz zu den Figuren halten zu wollen. Sie soll für uns nicht Julietta, sondern die Marquise sein.

Sehen wir uns nun genauer die Situationen an, in denen die Marquise beim Vornamen genannt wird: Laut Grathoff drei Mal vom Grafen und fünf Mal von der Mutter¹⁵³. Die erste Nennung erfolgt durch den Grafen im Zuge seiner Verwundung am Schlachtfeld, als er ausruft „„Julietta! Diese Kugel rächt dich!““ (MvO 18), wovon die Familie durch einen Botenbericht erfährt. Daran sind nun einige Dinge bemerkenswert: Erstens, dass die Marquise nicht sich selbst, sondern „ihre Namensschwester“ (MvO 18) als angesprochen betrachtet. Was allerdings nicht ganz so verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass zweitens unklar bleibt, woher der Graf ihren Namen kennt¹⁵⁴. Von einem weiteren Zusammentreffen zwischen der Marquise und dem Grafen nach dem Sturm auf die Zitadelle ist uns nichts bekannt und die Marquise „machte sich die lebhaftesten Vorwürfe, daß sie ihn, bei seiner [...] Weigerung, im Schloße zu erscheinen, nicht selbst aufgesucht habe“ (MvO 18). Es wird also durch diesen Ausruf bereits angedeutet, dass die Marquise und der Graf in einem näheren Verhältnis zueinander stehen, als wir bisher wissen – auch die vertrauliche Du-Anrede in diesem Ausruf deutet darauf hin. Ob sie ihm ihren Namen genannt oder er ihn aus Interesse für ihre Person durch jemand anderen in Erfahrung gebracht hat, muss offen bleiben. Nachdem die drängende Werbung des Grafen erste Früchte zeigt und er ins Zimmer der Familie zurückgerufen wurde, spricht er sie erstmals mit ihrem Vornamen an:

Nun denn, sprach er, Julietta, so bin ich einigermaßen beruhigt; und legte seine Hand in die ihrige; obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen. (MvO 43 f.)

Diese vertrauliche Anrede scheint schon etwas zu forsch, ein Du wagt er in dieser Situation nicht. Doch auch diese Grenze wird er übertreten, wenn er die Marquise in der Gartenlaube bedrängt: „So überzeugt, sagte er, Julietta, als ob ich allwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte“ (MvO 67). Nur in diesem Moment

¹⁵³ Vgl. Grathoff 1988, S. 208.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 208.

duzt er sie, danach spricht er wieder von „Ihrer Hand“ (MvO 68) und davor hoffte er auf „Ihre Verzeihung“ (MvO 67). Dieser Ausspruch verdient also ob seiner einzigartigen Intimität besondere Beachtung. Es ist aber nicht nur die Nähe, die der Graf durch diese Anrede zwischen der Marquise und ihm erzwingt, es ist die hier angewandte Metaphorik, die den Satz so besonders macht: Sie erinnert an den eingangszitierten *Brief eines Dichters an einen anderen*:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.¹⁵⁵

Um seinem Gefühl der Nähe zur Marquise und dem angeblichen Einblick in ihr Innerstes Ausdruck zu verleihen, bedient sich auch der Graf einer Metapher, die das Körperliche in den Mittelpunkt stellt, um etwas zu erklären, das sich im Kopf abspielt – denn nur das Körperliche kann tatsächlich sichtbar gemacht werden.

Die Obristin ruft den Namen ihrer Tochter vor allem dann aus, wenn sie diese in ihrer Rolle als Mutter zu etwas ermahnen will. Zum Beispiel, wenn sie sie beschwört, die Wahrheit über die Möglichkeit einer Schwangerschaft zu sagen, oder wenn sie darauf besteht, den Vater für sein Verhalten zu bestrafen. Sie ist auch diejenige, von der wir den Vornamen des Vaters – Lorenzo – erfahren und sie ist die einzige, die ihn so nennen darf. Diese beiden Namen – Julietta und Lorenzo – regen zu unterschiedlichen Interpretationen an: Eine Verbindung zu Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* drängt sich geradezu auf, da die Versöhnung zwischen Vater und Tochter unbestritten starke Ähnlichkeit mit jener Erzählung aufweist.

¹⁵⁵ *Berliner Abendblätter* 2. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/8. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1997, S. 24.

Indessen ich saß auf seinem Knie, er konnte es nicht wieder rückgängig machen, und was hinsichts der Fassung das übelste war, er mußte mich in dieser unbequemen Stellung mit seinen Armen halten. Es machte sich das Alles schweigend; aber ich fühlte, wie er von Zeit zu Zeit seine Arme an meine Seiten drückte mit einem nur halb erstickten Seufzer. [...] Ich stellte mich als ob ich glitte; ich schlang, um mich zu halten, einen Arm um den Hals meines Vaters; ich neigte mein Gesicht auf sein ehrwürdiges Antlitz, und in einem Augenblick war es mit meinen Küssen bedeckt und mit meinen Thränen benetzt; ich fühlte an denen, die aus seinen Augen rannen, daß auch ihm selbst eine große Last vom Herzen fiel; meine Mutter kam und theilte unsere Wonne.¹⁵⁶



Abb. 2: Julie embrasse son père

Drauf endlich öffnete sie die Thür, und sah nun – und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Thränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küsste sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören. (MvO 90)

Auf die Parallelen zwischen diesen beiden Szenen wurde oft hingewiesen, Dirk Grathoff erwähnt auch die Ähnlichkeit zwischen den Namen Julie und Julietta¹⁵⁷, die den Verdacht bestärkt, Kleist könnte sich Rousseaus Szene als Vorbild genommen haben. Julietta könnte auch – was Grathoff allerdings als „überzogen“¹⁵⁸ bezeichnet – auf Shakespeares Julia verweisen, womit Lorenzo ihr Romeo wäre: „Der Name der Marquise ist eine offene Entsprechung, der des Kommandanten hat dieselbe Silben-

¹⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau: *Die neue Heloise*. Übers. von G. Julius. 3. Aufl. Leipzig: Wigand 1877, S. 101 f.

¹⁵⁷ Vgl. Grathoff 1988, S. 210.

¹⁵⁸ Ebd., S. 210.

zahl und vor allem dieselbe Vokalfolge: Lo-ren-zo / Ro-me-o.“¹⁵⁹ Die Marquise und ihr Vater würden somit als Liebespaar gezeichnet – nicht nur durch ihre Namen, sondern auch durch sein verteidigendes Verhalten bei den Verhandlungen mit dem Grafen, durch die Verstoßung der Marquise, die als Akt der Eifersucht gedeutet werden kann, und natürlich durch die so inzestuös anmutende Versöhnungsszene. Trotz dieser Hinweise lehnt auch Doering eine Verbindung zwischen Lorenzo und Romeo ab, es sei „doch allenfalls an den ‚Bruder Lorenzo‘ (‚Friar Laurence‘) zu denken“¹⁶⁰.

Diese beiden Figuren werden, wie bereits erwähnt, nie vom Erzähler, sondern nur von den anderen Figuren bei ihren Vornamen genannt. Anders verhält es sich beim Jäger Leopardo. Er gehört nicht zum inneren Kreis der Figuren, er ist auch eher ein Requisit als eine Figur: Sprechen darf er nur einmal, nämlich wenn er die Ankunft des Grafen verkündet. Ansonsten wirkt er nur durch seine reine Anwesenheit, wenn ihn die Mutter für ihre List gebraucht oder wenn er die beiden Frauen erblassen lässt. Sein Name aber spricht Bände: Er erzeugt Bilder der unbändigen, wilden, männlichen Kraft, eignet sich also perfekt für den Zweck, den die Mutter verfolgt. In seiner Auffälligkeit wirkt er fast übertrieben, wird von Heinz Politzer gar als „schiere Unmöglichkeit“¹⁶¹ bezeichnet und auch Dirk Grathoff bestätigt die „gezielte Künstlichkeit der Namenswahl“¹⁶². Im Gegensatz zu seinem sprechenden Namen bleiben seine Auftritte aber völlig gesichtslos. Wenn er zum Beispiel beim elften Glockenschlag das Zimmer betritt, erhalten wir keinen Hinweis darauf, dass er dies „[m]it der unschuldigsten Miene von der Welt“¹⁶³ tut, wie Heinz Politzer vermutet. Auch wissen wir nicht, wie er darauf reagiert, wenn die Marquise ihn, „der ihr im Wege stand“ (MvO 94), hinausdrängen möchte oder ob er das Kichern der Damen wahrnimmt, die in der Kutsche hinter seinem breiten Rücken über ihn scherzen. Weil ihm keine Chance gegeben wird, seinen tatsächlichen Charakter zu zeigen, wird er umso mehr zum Symbol, zum reinen Namen.

¹⁵⁹ Lilian Hoverland: *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*. Königstein/Ts.: Scriptor 1978, S. 149.

¹⁶⁰ Doering 1993, S. 9.

¹⁶¹ Politzer 1977, S. 100.

¹⁶² Grathoff 1988, S. 211.

¹⁶³ Politzer 1977, S. 100.

Er kann außerdem als Gegenspieler zum Grafen angesehen werden: Durch die List der Mutter und auch durch sein Erscheinen an der Türschwelle, als der Vater des Kindes erwartet wird, wird er als Ersatz für den Grafen angelegt. Dieser ist aber in seinem Redefluss kaum zu bremsen, jener wagt kaum ein Wort. Und während der Graf freilich in der gesellschaftlichen Rangordnung sehr weit oben steht, ist der Jäger ein einfacher Hausangestellter. Ein Angestellter, der naturgemäß weit schneller eines Verbrechens angeklagt würde, als der angesehene Offizier und Retter der Marquise. Eben in dieser Gegenüberstellung findet die Sozialkritik Betonung, die laut Dirk Grathoff die Problematik behandelt, „daß ein adliges Schwein eine Vergewaltigung ausführt, woran tierische Domestiken nur denken mögen“¹⁶⁴. In seinem Fall ist der Name also ein Stigma, das seine Vorverurteilung als triebgesteuerter Verbrecher erleichtern soll. Sein Name wird aber im Gegensatz zu Julietta und Lorenzo nicht nur innerhalb der erzählten Welt verwendet (hier übrigens nie in einer direkten Anrede), sondern auch dem Leser gegenüber – auch wir sollen ihn also in seiner niedrigen sozialen Stellung wahrnehmen und vor allem das Animalische an ihm sehen, obwohl an seinem Verhalten nichts dergleichen zu entdecken ist.

Abschließend seien noch jene Figuren erwähnt, die keine Vornamen tragen dürfen: Im Fall des Grafen ist dies nicht weiter verwunderlich, da er jene Figur ist, zu der wir die größte Distanz einnehmen sollen – seine Beweggründe und seine inneren Vorgänge sollen uns schleierhaft bleiben. Die Obristin nimmt zwar in der Erzählung eine durchaus zentrale Stellung ein und es fehlt uns nicht an emotionaler Nähe zu ihr. Sie ist allerdings eher eine Drahtzieherin von außen, die nicht in gleicher Art und Weise exponiert wird wie ihr Mann, der wegen seines grauenhaften Verhaltens später weinend und um Vergebung bittend mit gesenktem Kopf vor den beiden Frauen steht.

Schließlich bleibt noch der Bruder der Marquise, der Forstmeister, von dem Franz Eybl entdeckt, dass er eine „seltsam verblasste Stellung“¹⁶⁵ einnimmt: Wir erfahren

¹⁶⁴ Grathoff 1988, S. 213.

¹⁶⁵ Eybl 2007, S. 119.

von ihm zwar seinen Beruf, aber weder eine Abkürzung des Nachnamens noch einen Vornamen. Mit seiner Mutter hat er nie direkten Kontakt, er handelt oft im Auftrag des Vaters, wenn er z.B. der Marquise ihre Kinder entziehen soll oder wenn der Vater sich nicht mit dem Grafen auseinandersetzen will und er deshalb seinen Sohn auffordert, „ihn inzwischen zu unterhalten“ (MvO 63 f.). Eybl meint gar, „er verdoppelt gewissermaßen den Vater“¹⁶⁶. Er übernimmt außerdem die Funktion eines Boten oder Sprachrohrs, wenn er den Grafen über die Vorgänge während seiner Abwesenheit informiert oder die Marquise über die Entscheidungen des Vaters. Doch anders als von Leopardο erfahren wir von ihm durchaus etwas über seinen Charakter, wenn er zum Beispiel um eine Lösung im Fall der Heiratswerbung des Grafen bemüht ist und zu einer solchen auch klar beitragen kann – durch eigenständigen Input, nicht nur als Bote des Vaters:

Der Forstmeister bemerkte, daß wenn dies ihr fester Wille wäre, auch diese Erklärung ihm Nutzen schaffen könne, und daß es fast nothwendig scheine, ihm irgend eine bestimmte zu geben. (MvO 38)

Der Forstmeister sagte, indem er unruhig vom Sitz wieder aufstand, daß wenn die Marquise irgend an die Möglichkeit denke, ihn einst mit ihrer Hand zu erfreuen, jetzt gleich nothwendig ein Schritt dazu geschehen müsse, um den Folgen seiner rasenden That vorzubeugen. (MvO 40)

Die verblasste Stellung, von der Eybl spricht, könnte also vor allem ein Produkt seiner unauffälligen Namensgebung sein. Während also Leopardos Name weit mehr verspricht, als er einhalten kann, verschwindet der Forstmeister fast hinter seiner nichtssagenden Bezeichnung, obwohl er für den Lauf der Geschichte einige nicht unwesentliche Funktionen erfüllt.

Die Untersuchung der Namen hat also gezeigt, dass das Verheimlichen, das Nichtsagen, oder eben das Abkürzen, in manchen Fällen eine weit größere Aussagekraft haben kann, als eine normale Namensnennung, da es einen enormen Interpretationsspielraum eröffnet. Denn würde zum Beispiel die Marquise den Titel

¹⁶⁶ Eybl 2007, S. 119.

Orsini tragen, den Doering als eine mögliche Ergänzung nennt¹⁶⁷, so wäre das Bild des runden, schwangeren Bauches nicht so stark im Vordergrund, wie bei dem so aussagekräftigen und alleine stehenden O.

2.4. Weibliche und männliche Sprache

Dass die einzelnen Figuren jeweils ein besonderes Verhältnis zum Unaussprechlichen und somit zur Sprache an sich haben, wurde bereits im Abschnitt 2.2. besprochen. Nun möchte ich herausfinden, ob sich auch im sonstigen Sprachverhalten der Figuren, nach Geschlecht getrennt, Tendenzen erkennen lassen, die eine Charakterisierung der weiblichen bzw. der männlichen Sprache zulassen.

2.4.1. Weibliche Sprache

Für die beiden weiblichen Hauptfiguren – die Marquise und ihre Mutter – wurde bereits festgestellt, dass sie das Figurenpaar sind, das den besten kommunikativen Draht zueinander hat. Ihre Beziehung zueinander basiert auf Kommunikation und durch sie überwinden sie mögliche Differenzen. Im Gegensatz dazu erfolgt die Versöhnung der Marquise mit ihrem Vater, die bereits mehrfach angesprochen wurde, auf rein körperlicher Ebene. Die Sprache stellt also das verbindende Element zwischen den beiden Frauen dar. Dieser Effekt entsteht vor allem aus der Haltung der Mutter, die in der Sprache und im Aussprechen von Tatsachen und Emotionen ein Allheilmittel sieht. Auch fällt auf, dass sich die Frauen nicht gegenseitig ins Wort fallen, wie es die Männer tun oder wie es auch die Marquise in der Gartenlaube im Streitgespräch mit dem Grafen tut. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen wird also als die intimste gezeichnet – dieser Effekt wird dadurch unterstützt, dass fast alle du-Anreden in der Erzählung von der Obristin an ihre Tochter gerichtet sind. Einzig drei davon betreffen den Ehemann, den sie Lorenzo nennt, zweimal wagt es – wie bereits erwähnt – der Graf, die Marquise mit dieser intimen Anrede zu adressieren und einmal spricht die Marquise zu ihrem Bruder von „deinem unmenschlichen Vater“ (MvO 59).

¹⁶⁷ Doering 1993, S. 8.

Der eindeutigste Hinweis auf die herausragende Beziehung, die die beiden zueinander haben und die Mutter zur Sprache hat, ist aber die Tatsache, dass nur zwischen ihnen die Tat des Grafen (wahrscheinlich) besprochen wird: Wenn die Marquise nicht begreifen will oder kann, was es mit dem Erscheinen des Grafen auf sich hat und ihre Mutter ihr etwas ins Ohr flüstert. Was also auf der Ebene der Darstellung ausgespart wird und was die Marquise nur physisch, aber nicht bei vollem Bewusstsein erlebte, kommt nur in diesem Geflüsterten und nur durch ihre Mutter zum Ausdruck.

Obwohl in der Beziehung der beiden die Sprache als Konfliktlösung dient, heißt das nicht, dass sie nicht auch Gewalt durch Sprache ausüben können: So betont die Marquise in der Gartenlaube ihre Abwehrhaltung gegenüber dem Grafen, die sie auch körperlich zeigt, durch vernichtende Worte, die seine Rede abbrechen sollen: „– Ich will nichts wissen“ (MvO 68). Und auch die Obristin findet für ihre Enttäuschung über den eindeutig bestätigten „Zustand“ der Tochter und deren Unwilligkeit, ein Geständnis abzulegen, verletzende Worte: „geh! geh! du bist nichtswürdig! Verflucht sey die Stunde, da ich dich gebahr!“ (MvO 55).

Die Sprache der Frauen zeichnet sich also grundsätzlich durch Intimität aus und durch Vertrauen in die Sprache selbst als Ausdrucksform. Obwohl Gewalt durch Sprache auch für sie möglich ist, wenden sie sie weit seltener an als die männlichen Figuren in dieser Erzählung.

2.4.2. Männliche Sprache

Das primäre Merkmal der männlichen Sprache in der *Marquise von O...* ist also die Gewalt- oder Machtausübung durch Sprache. Der Graf fällt mit seinem Redeschwall über die Familie her, wie er und seine Truppen es bei der Erstürmung der Zitadelle getan haben. Die Verhandlung mit dem Vater mutet ebenfalls wie ein Duell an – ein Duell, das der Vater schließlich verliert bzw. schon damals in der Zitadelle verloren hat: „ich muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben!“ (MvO 41). Nicht nur die Zitadelle konnte er damals nicht in seinem Besitz behalten, auch die Marquise wurde ihm in dieser Nacht geraubt. Während aber bei der Erstürmung der

Zitadelle der Graf vor allem durch kriegerisches Handeln und schließlich durch die Vergewaltigung und Schwängerung der Marquise Oberhand über den Kommandanten gewinnen konnte, ist es nun seine eindringliche Redekunst, die ihm schließlich zum Sieg verhilft. Hier verhalten sich also Körper und Sprache der Männer analog zueinander – auf beiden Ebenen kämpfen sie gegeneinander.

In den beiden rein weiblich geprägten Szenen, nämlich der Besprechung der Diagnose des Arztes und dem Besuch der Mutter am Landsitz, die im Übrigen sehr ausgedehnte Szenen sind, geht es vor allem um Selbsterklärung und Ergründung und Niederlegung von Konflikten. Es sind analog dazu auch zwei männlich geprägte Szenen zu entdecken: Das Gespräch mit dem russischen Befehlshaber und die Verhandlung zwischen dem Graf und dem Kommandant um die Hand der Marquise. Beide handeln also vom Krieg oder von einer kriegsähnlichen Situation. Während die Frauen also die verbindende Funktion der Sprache ausnutzen, wird sie bei den Männern für kriegerische Zwecke genutzt.

Wie der Abschnitt 2.2. gezeigt hat, tritt der Kommandant als eine Art Herrscher über die Sprache auf – immer wieder fordert er andere zum Schweigen auf. Dieses Verhalten entspringt aus einer zerrütteten Beziehung zur Sprache, denn er und der Graf tun sich eindeutig schwer, unangenehme Dinge auszusprechen: Beide haben der Marquise Unrecht getan und bereuen dies, keiner von ihnen bringt allerdings eine tatsächliche Entschuldigung über die Lippen. Stattdessen zeigen sie ihr Bedauern über ihre demütige Körperhaltung und ihre reuevollen Tränen. Auch der „Zustand“ der Marquise wird von keinem der Männer direkt zur Sprache gebracht, selbst die genaue Erklärung ihres Arztes über die Tatsache ihrer Schwangerschaft wird uns nur verschleiert wiedergegeben:

Nachdem er sich auf die Frage der Dame, wie er dies verstehe, ganz deutlich erklärt, und mit einem Lächeln, das er nicht unterdrücken konnte, gesagt hatte, daß sie ganz gesund sey, und keinen Arzt brauche, zog die Marquise, und sah ihn sehr streng von der Seite an, die Klingel, und bat ihn, sich zu entfernen. (MvO 46)

Es wird also die Sprache als etwas dargestellt, das vor allem den Frauen liegt, während die Männer auf körperlicher Ebene – zumindest meistens – überlegen sind und mithilfe der Sprache vor allem in eine Machtposition gelangen (wie der Graf) oder diese betonen möchten (wie der Kommandant).

3. Exkurs: Körper und Sprache in Eric Rohmers *Marquise von O...*

Eine Verfilmung der Novelle scheint auf den ersten Blick leicht durchführbar, zeichnet sie sich doch an vielen Stellen durch ihren dramatischen Stil aus. Die teilweise sehr exakt beschriebenen Körperbewegungen lassen schon im Kopf des Lesers das Geschehen wie im Film ablaufen. So machte sich Eric Rohmer im Jahr 1975 an die Verfilmung des Stoffes, wobei er die Dialoge äußerst genau übernahm und auch im Ablauf bis auf wenige Ausnahmen dem Originalwerk sehr treu blieb. Die in der Novelle sehr häufig angewandte indirekte Rede wurde mit möglichst geringer Umwandlung in die direkte Rede übernommen, die Stimme des Erzählers verschwindet somit fast vollkommen und bleibt nur in den Zwischentexten erhalten. Der direkte Vergleich einer Stelle aus dem Text mit der Übersetzung in die direkte Rede im Film zeigt, wie sorgfältig jede unnötige Veränderung vermieden wurde:

Der Graf versicherte, daß diese gütige Erklärung zwar alle seine Hoffnungen befriedige; daß sie ihn, unter anderen Umständen, auch völlig beglücken würde; daß er die ganze Unschicklichkeit fühle, sich mit derselben nicht zu beruhigen: daß dringende Verhältnisse jedoch, über welche er sich näher auszulassen nicht im Stande sey, ihm eine bestimmtere Erklärung äußerst wünschenswerth machten; [...]. (MvO 25)

Obrist, glauben Sie mir, dass Ihre gütige Erklärung zwar alle meine Hoffnungen befriedigt. Unter anderen Umständen würde sie mich auch völlig beglücken. Ich fühle die ganze Unschicklichkeit, mich mit derselben nicht zu beruhigen. Jedoch dringende Verhältnisse, über die ich mich näher auszulassen nicht in der Lage bin, machen mir eine bestimmtere Erklärung äußerst wünschenswert.¹⁶⁸

Trotz dieser relativ genauen Übernahme muss natürlich einiges eingebüßt werden – nämlich vor allem der Großteil der in Kapitel 2 besprochenen sprachlichen Auffälligkeiten: Die grafische Oberfläche des Textes, inklusive aller vorhandenen oder eben nicht vorhandenen Satzzeichen, wie etwa der Anführungszeichen, spricht bei Kleist,

¹⁶⁸ LA MARQUISE D'O.... Regie: Eric Rohmer, Deutschland/Frankreich 1976. Min. 00:23:16.

wie gezeigt wurde, eine eigene Sprache. Nun macht es aber im Film keinen Unterschied, ob die Rede im Originaltext unter Anführungszeichen stand oder nicht, ebenso ist zum Beispiel die „geordnete Bedrängnis“¹⁶⁹ der Semikolons nicht spürbar. Zu Beginn des zitierten Monologs wird zwar versucht, mithilfe der Einleitung „glauben Sie mir, dass“ an die dass-Konstruktionen aus dem Text anzuschließen, doch dies funktioniert nur für kurze Zeit. Während in der Novelle mithilfe dieses Kunstgriffes spürbar wird, wie sehr der Graf in Eile ist, seinen Fehltritt wieder gutzumachen, breitet sich im Film in dieser Szene eher eine ruhige Stimmung aus, die diesen übrigens insgesamt beherrscht – wahrscheinlich begünstigt durch das Fehlen der Filmmusik und das großteils sehr langsame Sprechtempo der Figuren. Durch dieses gemäßigte Tempo des Films und die fehlenden Gedankenstriche, die in der Novelle häufig mit einem gewaltvollen Schlag gleichzusetzen sind, geht auch insgesamt die gewalttätige Wirkung der Sprache verloren. Denn auch wenn es in der Novelle den Anschein hat, die Figuren würden sich ins Wort fallen, ist im Film die Pause dazwischen zu groß, als dass sie sich gegenseitig die Rede abschneiden könnten.

Eine weitere Eigenart der Novelle verschwindet im Film fast gänzlich: Die Marquise wird zwar im Zuge des Vorlesens ihrer Annonce als Marquise von O... vorgestellt, die anderen Figuren erhalten jedoch ihre abgekürzten Namen nicht. Es ist also vom Kommandanten die Rede und von der Obristin, der Forstmeister wird überhaupt nur als Bruder der Marquise vorgestellt. Beim Erscheinen des Grafen lautet der an drei Stellen vorkommende Ausruf auch nicht „Der Graf F...!“ (MvO 21), sondern lediglich „Der Graf!“¹⁷⁰. Die Nennung der Städte wird ebenfalls vermieden, wie im oben genannten Zitat zu erkennen ist. In den eingeblendeten Zwischentexten, die wiederum exakt aus der Novelle übernommen wurden, taucht allerdings die Originalbezeichnung für die Stadt M... auf. Es handelt sich also wohl eher um ein inkonsequentes Vorgehen als um eine bewusste Entscheidung. Während im Fall der Namen etwas verschwindet, kommt an einer anderen Stelle etwas hinzu: Als die Obristin ihrer Tochter beim Erscheinen des Grafen etwas zuflüstert, wird uns als

¹⁶⁹ Deserno 2008, S. 142.

¹⁷⁰ Rohmer 1976, Min. 00:18:45.

Leser verheimlicht, worum es sich handelt. Man könnte annehmen, die Obristin würde endlich und als einzige Person aussprechen, dass der Graf der Vergewaltiger der Marquise ist. Im Film wird an dieser Stelle ebenfalls geflüstert, allerdings so, dass bei genauem Hinhören in etwa zu verstehen ist: „Es ist das Beste, dass er es ist. Glaub es mir!“¹⁷¹. Folgt man dieser Interpretation, würde die Rolle der Mutter als Verfechterin der Sprache nicht mehr so klar zutage treten, da auch sie das Unausprechliche nicht ausspricht.

Ein weiteres Faktum verschwindet: Die Erzählerstimme und mit ihr der Einblick in das Innere der Figuren. Vor allem am Wendepunkt der Novelle ist dieser aber unverzichtbar und wird deswegen durch drei unterschiedliche Mittel übersetzt bzw. übertragen: einerseits durch zwei Texteinblendungen aus der Novelle, die im Grunde der Erzählerstimme entsprechen und erklären, der Verstand der Marquise sei „stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen“ (MvO 60). Anschließend hören wir, während die Marquise im Garten mit dem Stricken der kleinen Söckchen beschäftigt ist, ihre eigene innere Stimme, ohne den Umweg über einen Erzähler, ebenfalls sehr nah am Originaltext:

Ich sehe die Unmöglichkeit ein, meine Familie von meiner Unschuld zu überzeugen. Ich weiß, dass ich mich darüber trösten muss, falls ich nicht untergehen will. Ich habe beschlossen, mich ganz in mein Innerstes zurückzuziehen, mich mit ausschließendem Eifer der Erziehung meiner beiden Kinder zu widmen und des Geschenks, das mir Gott mit dem dritten gemacht hat, mit voller mütterlicher Liebe zu pflegen.¹⁷²

Diese Gedanken gehen direkt über in ein Selbstgespräch, von dem wir Zeuge werden und im Zuge dessen sie die Idee entwickelt, per Zeitungsannonce nach dem Vater zu suchen. Durch diese drei verschiedenen Mittel hat Rohmer es geschafft, die Intimität dieser Szene einzufangen und an den Zuschauer zu vermitteln. So entsteht auch im Film, wie in der Novelle, der Eindruck, dass uns die Marquise von allen Figuren die vertrauteste ist.

¹⁷¹ Rohmer 1976, Min. 01:28:11.

¹⁷² Ebd., Min. 00:57:19.

Während nun ein Film die Möglichkeiten der Sprache nur sehr eingeschränkt nutzen kann, ist es ihm stattdessen möglich, durch die sichtbaren Dinge und vor allem durch den Körper und seine Bewegungen zu sprechen. So kann er zum Beispiel durch Körperhaltungen den Text ergänzen und Dinge ausdrücken, die in diesem ungesagt bleiben.

Nachdem der Graf die Marquise in Sicherheit gebracht und sie von einer ihrer Damen einen Schlaftrunk erhalten hat, kommt er spätnachts in ihre Kammer, um nach ihr zu sehen, und findet sie in der hier abgebildeten Pose auf dem Bett liegend.



Abb. 3: Min. 00:09:10

Die Körperhaltung der Marquise und ihre sinnlichen Bewegungen bringen sehr klar zum Ausdruck, wie groß die Versuchung ist, der sich der Graf hier ausgesetzt fühlt. Die Marquise wird also, im Gegensatz zur Novelle, im Film auch als sexuelles Wesen dargestellt oder zumindest als Wesen, das sexuell anziehend sein kann. Im Text erhalten wir bis auf den „schlanken Leib“ (MvO 11) hierzu keinen Hinweis. Fast wie eine Einladung wirkt der halb aus dem Bett hängende Oberkörper der Marquise und die vollständige Präsentation ihres in die Länge gestreckten Körpers. Auch die Beziehung zwischen Vater und Tochter wird im Film anders dargestellt als in der Novelle: Schon lange vor der berühmten Versöhnungsszene sind sie sich körperlich nahe, als die Eltern am Morgen nach der Eroberung nach ihr sehen:



Abb. 4: 00:13:22

Die Mutter steht weit entfernt in der Tür, während der Vater den Mantel und seine Arme um die Marquise schlingt, in der Hoffnung, sie nachträglich noch vor allem Bösen beschützen zu können, das ihr widerfahren ist. Die *Umarmung* seines Kontrahenten, des Grafen, bleibt

auch im Film unsichtbar. Zuvor noch hat auch die Marquise versucht, ihren eigenen Leib zu umfassen, wie um ihn vor Eindringlingen abzuschotten:



Abb. 5: 00:12:46

Der verträumte Blick, der diese Geste begleitet, lässt jedoch kein eindeutiges Verstehen ihrer Befindlichkeit zu: Einerseits scheint sie erleichtert und erholt, nachdem diese schlimme Nacht überstanden ist. Es ist aber auch eine seltsame Abwesenheit erkennbar, als würde sie sich an einen schönen Traum erinnern. Auch Rohmer spielt

also mit der Möglichkeit, die Vergewaltigung könnte im Unterbewusstsein der Marquise einen (vielleicht sogar positiven) Eindruck hinterlassen haben.

Es findet also bei der Übertragung in das Medium Film eine deutliche Verlagerung statt: Während die Sprache an Möglichkeiten verliert und manche ihrer hervorstechenden Merkmale vom Regisseur vollständig gestrichen wurden, kann der Körper an Ausdrucksmöglichkeiten gewinnen. Er erhält zusätzliche Dynamik, wenn zum Beispiel die Marquise in ihrer Unruhe von einer Ecke des Zimmers in die andere wandert. Das sensible Gleichgewicht zwischen Sprache und Körper, das in der Novelle noch herrscht, scheint allerdings völlig aufgehoben zu sein, natürlich zugunsten des Körpers.

4. Zusammenfassung

Dass Kleist die Sprache als genuine Ausdrucksmöglichkeit des inneren Gefühls anzweifelte, vermindert keineswegs die Kraft und Vielfältigkeit seiner Sprache: Die in dieser Novelle verwendete Sprachform zeichnet sich durch einen ständigen Wechsel zwischen Nähe und Distanz, Rasanz und Stillstand, sowie Emotionalität und Sachlichkeit aus. Sogar der abgekürzte Nachname der Marquise, der uns auf den ersten Blick etwas verheimlichen möchte, sagt schließlich mehr über sie aus, als jeder vollständige Name sagen könnte. Auch die unzähligen Satzzeichen, die den Text durchkreuzen, sprechen eine eigene Sprache: Sie erzählen uns von Gewalt und Konkurrenz oder lassen uns, wenn zum Beispiel nach einer indirekten Rede ein Fragezeichen oder Ausrufezeichen steht, näher am Geschehen teilhaben. Dennoch tun sich Lücken auf, es werden wichtige Dinge ausgespart und wir als Leser müssen schließlich erkennen, dass wir eigentlich *nichts wissen* und dem Erzähler sowie den Figuren in ihrer Sprachlosigkeit ausgeliefert sind.

Auf der anderen Seite haben die Figuren aber ihren Körper, um diese Sprachlosigkeit auszugleichen. So deutet der Graf in seiner Betriebsamkeit beim Löschen des Feuers auf seine unaussprechliche Tat hin und der Körper der Marquise macht sie mithilfe der eindeutigen Zeichen der Schwangerschaft schließlich für alle sichtbar. Diese Untersuchung hat aber gezeigt, dass beide Ausdrucksmöglichkeiten, Körper und Sprache, uns in der *Marquise von O...* auch immer wieder in ihrer Uneindeutigkeit vor den Kopf stoßen können. Ausdruck dieser Ambiguität ist zum Beispiel der oftmalige Wechsel zwischen Erröten und Erblassen der Personen, der „eine ‚ganzheitliche‘, substantielle Vorstellung“¹⁷³ von einer Person und ihrem emotionalen Zustand nicht zulässt. Auch der Körper gibt also trotz seiner Unwillkürlichkeit und obwohl er gerade in dieser Novelle so viel ausdrückt, keine eindeutigen Signale. So hinterlässt die Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter, die sprachlos und mit umso stärker betonter Gestik abläuft, große Unklarheit über die Beziehung der beiden. Es hat sich also gezeigt, dass der Ausdruck über körpersprachliche Mittel

¹⁷³ Bohrer 1981, S. 170.

tatsächlich, wie Heimböckel bemerkt, ebenso wie der des sprachlichen Zeichens, in seiner Eindeutigkeit erschüttert ist. Doch eben das häufige Auftreten von auffälligen, fast übertriebenen Gebärden führt uns zu der falschen Annahme, man könnte hier nur auf die Zeichen des Körpers wirklich vertrauen. Vielmehr ergänzen sich körpersprachliche und sprachliche Zeichen gegenseitig und spinnen gemeinsam ein Bild, das aber voller Lücken bleiben muss.

Im Laufe dieser Arbeit konnten außerdem die unterschiedlichen Positionen, die die vier Hauptfiguren zur Sprache an sich einnehmen, herausgearbeitet werden: Der Marquise vergeht angesichts ihrer furchtbaren Situation einige Male die Sprache, sie kann also mit den Mitteln der Sprache ihrer Verzweiflung oder ihrer Überraschung nicht den notwendigen Ausdruck verleihen. Interessanterweise springt an diesen Stellen allerdings nicht der Körper direkt als Ersatz ein, stattdessen bleibt auch er in diesen Momenten regungslos, zum Beispiel bei der Werbung des Grafen, als die Marquise sich aus dem Geschehen völlig zurückzieht. Der Körper kann also in ihrem Fall nicht als Ersatz, sondern eher als Ergänzung für die Sprache angesehen werden.

Der Graf stockt zwar nicht in seiner Rede, hat aber dennoch ein sehr schwieriges Verhältnis zur Sprache: Es ist ihm nicht möglich, über die Tat zu sprechen, mit der er die Marquise ins Unglück gestürzt hat und die er selbst offensichtlich bereut. Stattdessen versucht er, mit ausufernden und rasanten Wortergüssen, die jedoch mehr Fragen aufwerfen als beantworten, über seine Sprachlosigkeit hinwegzutäuschen. Dieses komplementäre Verhalten der beiden (die Marquise schweigt, der Graf redet ununterbrochen) beherrscht vor allem den ersten Teil der Erzählung und findet seine Umkehrung in der Gartenlaube, als die Marquise erstmals körperlich und sprachlich einen Sieg über ihn erringen kann. Bei ihrem nächsten Zusammentreffen, als der Graf sich als Täter präsentiert, wird das jeweils gegenteilige Verhalten übernommen: Der Graf schweigt, die Marquise ergießt sich zwar nicht in Redeschwällen, kann aber zumindest lautstark ihrer Abneigung Ausdruck verleihen. Das Unaussprechliche gesteht er hingegen durch seine rein körperliche Anwesenheit im Raum.

Die Eltern der Marquise als das zweite wichtige Paar der Novelle ergeben auch im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Sprache ein Paar: Der Vater tendiert dazu, vor konfliktreichen Situationen entweder zu flüchten (wie beim Erscheinen des Grafen, nachdem die Marquise aus dem Haus verstoßen wurde) oder Taten sprechen zu lassen (wie den Schuss aus der Pistole). Das Eingestehen einer Schuld und die anschließende Versöhnung sind für ihn nur auf körperlicher Ebene möglich, denn „er kann nur nicht sprechen“ (MvO 88), als die Marquise von der Mutter zurück ins Elternhaus gebracht wird. Diese Ablehnung gegenüber der Sprache praktiziert er nicht nur selbst: Es hat sich im Laufe der Untersuchung gezeigt, dass er auch von den übrigen Figuren ein entsprechendes Verhalten verlangt, wenn er sie immer wieder zum Schweigen auffordert oder auch darum bittet, jedoch „auf eine Art, die einem Befehle gleich sah“ (MvO 72). Diese Position als Zerstörer der Sprache zeigt sich übrigens auch im Zerreißen des Briefes der Marquise, in dem sie darum bittet, „denjenigen, der sich am 3^{ten} Morgens bei ihm zeigen würde, gefälligst zu ihr nach V... hinauszuschicken“ (MvO 76). Anstelle einer Antwort schickt er ihr die zerrissenen und eingesiegelten Stücke ihres eigenen Briefes zurück.

Die Mutter hingegen setzt sich ganz im Gegensatz dazu für die Kraft der Sprache als verbindendes Element zwischen den Menschen ein. So oft wie der Vater jemanden – meist die eigene Frau – zum Schweigen auffordert, so oft ermutigt sie die Marquise und den Grafen zum Sprechen. Sehr anschaulich wird die Gegensätzlichkeit der beiden in der Art und Weise, wie sie zu einer Versöhnung mit der von beiden zu Unrecht verstoßenen Tochter finden. Die Mutter überzeugt sich erst durch die List der Worte von der Unschuld der Marquise und leistet ihr schließlich Abbitte für ihr mangelndes Vertrauen, zwar auch durch die demütige Haltung zu ihren Füßen, aber vor allem durch die eindringlichsten Treueschwüre: „ich will keine andre Ehre mehr, als deine Schande“ (MvO 84). Der Vater zeigt seine Reue durch heftiges Weinen und indem er sich „ganz convulsivisch gebährdete“ (MvO 88). Auch die Versöhnung erfolgt schließlich ohne Worte: „Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht“ (MvO 90), umso deutlicher wird beschrieben, wie er ihr „lange, heiße und lechzende Küsse [...] auf ihren Mund drückte“ (MvO 90). Besonders in der Art, wie sie sich mit ihrer Tochter versöhnen, ist also zu erkennen, dass die Eltern als

Gegenspieler angelegt sind: Er vertraut auf die Ausdruckskraft des Körpers, während sie von der kommunikativen Funktion der Sprache überzeugt ist.

Nachdem keiner der Beteiligten mit seinem Verhalten erfolglos bleibt – am Ende der Novelle sind schließlich alle Beteiligten glücklich und zufrieden – kann davon ausgegangen werden, dass keine der Verhaltensweisen als richtig oder falsch vorgeführt werden sollte. Diese vier möglichen Positionen, die um das Thema Sprachkritik kreisen, könnten also Ausdruck sein für Kleists Zerrissenheit angesichts der so unvollkommenen Sprache, die nicht dazu taugt, die Seele zu malen, die aber dennoch die einzige ihm zur Verfügung stehende Möglichkeit ist, sein Innerstes auszudrücken und seine Kunst auszuüben – ein Paradoxon, mit dem er zurechtkommen musste.

Gruppiert man die vier Hauptfiguren in zwei neue Paare, nämlich nach Geschlechtern getrennt, ergeben sich wiederum neue Erkenntnisse: Die Männer, also der Graf und der Kommandant, beherrschen weder ihren Körper noch die Sprache wirklich, wollen aber mit beidem Macht erlangen oder ausüben. Der Graf konnte sich in jener Nacht, als er mit der von ihm Geretteten kurz alleine war, nicht beherrschen. Dass er sich für diese Unbeherrschtheit schämt, zeigt sich immer wieder im Erröten und Erblassen vor der Marquise und ihrer Familie. Dem Vater geht – hier wieder eine sexualsymbolische Analogie zur Tat des Grafen – unabsichtlich ein Schuss aus der Pistole los. Auch mit der Sprache findet sich keiner der beiden wirklich zurecht, wie bereits weiter oben in diesem Kapitel gezeigt wurde. Obwohl sie nun weder Körper noch Sprache vollständig beherrschen, setzen sie beides auch dazu ein, sich gegenseitig zu bekämpfen. Die Rivalität zwischen den beiden betrifft zuerst die Zitadelle und geht, als die Russen den Kampf gewinnen, nahtlos auf die Marquise als Streitobjekt über. Der Vater, besonders durch die Versöhnungsszene als zweiter möglicher Liebhaber gezeichnet, verliert den Kampf gegen den Rivalen und muss seine Tochter schließlich, wie die Zitadelle, dem jüngeren, stärkeren Gewinner überlassen.

Die Männer in dieser Novelle können zwar körperlich und sprachlich Gewalt und Macht ausüben, sind aber moralisch den Frauen unterlegen: Beide stehen später

weinend und reuevoll wie Schuljungen vor der Marquise und bitten wortlos um Vergebung. Ihre Kraft war zwar größer als die der Frau, doch taten sie ihr beide Unrecht und müssen dies später erkennen und bitter bereuen.

Auch die Frauenfiguren, die in dieser Novelle auftreten, können stark sein – jedoch nur in verteidigender Form. Im Gegensatz zu den Männern führen sie keinen Angriff durch, sondern reagieren nur auf einen solchen. Wenn es ihnen zu viel wird, können sie aber auch in Ohnmacht fallen, um sich aus einer schwierigen Situation für kurze Zeit zu retten. Beide Frauen, die Marquise und ihre Mutter, changieren also zwischen körperlicher Stärke und Schwäche. Auch müssen sie oft den Verlust der Sprache erleiden, können aber dennoch immer wieder Vertrauen in die Sprache fassen. Denn sie ist es, die vor allem zwischen Mutter und Tochter eine Brücke schlägt. Ihre kommunikative Funktion, die Kleist laut seinen in der Einleitung zitierten Briefen durch die Sprache nicht erfüllt sieht, ist es, die die beiden wieder zueinander finden lässt. In den beiden Frauen und vor allem in ihrer Beziehung zueinander äußert sich also Kleists Hoffnung, dass die Mitteilungskraft der Sprache doch nicht die Schwäche aufweist, die er ihr in seinem Zweifel zuschreibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kleist-Werke und -Dokumente

Amphitryon. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. I/4. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1991.

Berliner Abendblätter 2. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/8. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1997.

Briefe 1. März 1793 – April 1801. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. VI/1. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1996.

Briefe 2. Mai 1801 – August 1807. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. VI/2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1999.

Das Erdbeben in Chili. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/3. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1993.

Die Marquise von O... [MvO]. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989.

Sonstige Prosa. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/4. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 2007.

Die Verlobung in St. Domingo. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. II/4. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1988.

Der Zerbrochene Krug. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Bd. I/3. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Brandenburger Ausgabe. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995.

Weitere Primärliteratur

Jean-Jacques Rousseau: *Die neue Heloise*. Übers. von G. Julius. 3. Aufl. Leipzig: Wigand 1877.

Film

LA MARQUISE D'O.... Regie: Eric Rohmer, Deutschland/Frankreich 1976.

Sekundärliteratur

Bartl, Andrea: *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800.* Tübingen: Francke 2005.

Beckmann, Martin: „Das Geheimnis der Marquise von O....“ In: Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Beiträge zur Kleist-Forschung*. Frankfurt (Oder): Kleist-Gedenk- u. Forschungsstätte 2000, S. 115–154.

Berger, Margarete: „Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten.“ In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Heinrich von Kleist*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 249–278.

Blöcker, Günter: *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*. Berlin: Argon 1960.

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (Edition Suhrkamp, 1058 = N.F., 58).

- Braungart, Georg:** *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne.* Tübingen: Niemeyer 1995.
- Cohn, Dorrit:** „Kleist's ‚Marquise von O...‘: The Problem of Knowledge.“ In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 67 (1975), S. 129–144.
- Dane, Gesa:** „Die ‚einzige nichtswürdige Handlung‘ des Grafen F. –. Ein Verbrechen nach § 1052 ALR (II. Teil, Titel 20, 12. Abschnitt).“ In: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. II. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 17.–18.10.1997.* Stuttgart: Akademischer Verlag 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 404), S. 139–149.
- Dane, Gesa:** *‚Zeter und Mordio‘. Vergewaltigung in Literatur und Recht.* Göttingen: Wallstein 2005.
- Deserno, Heinrich:** „Der Liebeswunsch in Heinrich von Kleists Novelle Die Marquise von O...“ In: Gutjahr 2008, S. 133–157.
- Doering, Sabine:** *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O...* Stuttgart: Reclam 1993.
- Eybl, Franz M.:** *Kleist-Lektüren.* Wien: WUV Facultas 2007.
- Fleig, Anne:** „Körper und Körpersprache.“ In: Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009, S. 340–342.
- Fries, Thomas:** „The Impossible Object: The feminine, the narrative (Laclos' Liaisons dangereuses and Kleist's Marquise von O...).“ In: *MLN* 91 (1976), S. 1296–1326.
- Gallas, Helga:** „Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists.“ In: Günther Emig (Hrsg.): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 22. bis 24. April 1999 in der Kreissparkasse Heilbronn.* Heilbronn: Stadtbücherei 2000 (Heilbronner Kleist-Kolloquien, 2), S. 232–238.

Gnam, Andrea: „Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten ‚Die Marquise von O...‘ und ‚Über das Marionettentheater.‘“ In: *Text + Kritik*, Sonderband 23 (1993), S. 170–176.

Grathoff, Dirk: „Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur.“ In: Dirk Grathoff und Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen: Westdt. Verl. 1988, S. 204–229.

Hattenhauer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794. Textausgabe*. Frankfurt am Main; Berlin: Metzner 1970.

Heimböckel, Dieter: *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Holz, Hans Heinz: *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag 1962.

Horn, Peter: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor 1978.

Hoverland, Lilian: *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*. Königstein/Ts.: Scriptor 1978.

Huff, Steven R.: „Kleist and Expectant Virgins: The Meaning of the ‚O‘ in Die Marquise von O....“ In: *JEGP* 81 (1982), S. 367–375.

Kircher, Hartmut: *Heinrich von Kleist. Das Erdbeben in Chili. Die Marquise von O... Interpretation*. 1. Aufl., unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg 1992.

Kommerell, Max: *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. 6. Aufl. mit editor. Anh. Frankfurt am Main: Klostermann 1991.

Künzel, Christine: „‚Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu‘: Vergewaltigung im Schlaf vor dem Hintergrund literarischer und juristischer Traditionen der

Bagatellisierung.“ In: Antje Hilbig (Hrsg.): *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis*. Unter Mitarbeit von Claudia Kajatin und Ingrid Miethe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003b, S. 171–185.

Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2003a.

Martin, Laura: *A feminist-phenomenological approach to some of the shorter fiction of Goethe, Kleist, Hawthorne and Henry James*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press 2000.

Moering, Michael: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink 1972.

Müller-Salget, Klaus: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Reclam 2002.

Müller-Seidel, Walter: „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ‚Marquise von O...‘.“ In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1967 (Wege der Forschung, 147), S. 244–268.

Neumann, Gerhard: „Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie.“ In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994, S. 13–29.

Oschmann, Dirk: „How to Do Words with Things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept.“ In: *Colloquia Germanica* 36 (2003), S. 3–26.

Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München: Fink 2007.

Pfeiffer, Joachim: „Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists ‚Marquise von O...‘.“ In: Grathoff 1988, S. 230–247.

Politzer, Heinz: „Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), S. 98–128.

Schmidhäuser, Eberhard: „Das Verbrechen in Kleists ‚Marquise von O...‘. Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung.“ In: Hans Joachim Kreutzer (Hrsg.): *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin: E. Schmidt 1986, S. 156–175.

Sembdner, Helmut: „Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke.“ In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 6 (1962), S. 229–252.

Smith, Sabine H.: *Sexual violence in German culture. Rereading and rewriting the tradition*. Frankfurt am Main; New York: P. Lang 1998.

Stenzel, Jürgen: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966.

Stephens, Anthony: *Kleist. Sprache und Gewalt*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1999.

Vinken, Barbara; Haverkamp, Anselm: „Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O...“ In: Neumann 1994, S. 127–147.

Winnett, Susan: „The Marquise’s ‚O‘ and the Mad Dash of Narrative.“ In: Lynn A. Higgins (Hrsg.): *Rape and representation*. New York: Columbia Univ. Press 1991, S. 67–86.

Zwahr, Annette (red. Leit.): *Brockhaus-Enzyklopädie. Bd. 9. Fasz – Frier. 21.*, völlig neu bearb. Aufl. Leipzig [u.a.]: Brockhaus 2006.

Internetquelle

Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, Bd. 1. 5. Aufl. Leipzig 1911, S. 875.
<http://www.zeno.org/nid/20001218166> (25.07.2011).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk. München [u. a.]: Prestel 1999, S. 135.
- Abb. 2 Julie embrasse son père (Nouvelle Héloïse, Barbier 1845 fig9) - Johannot. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=B1681> (20. Juli 2010).
- Abb. 3 LA MARQUISE D'O.... Regie: Eric Rohmer, Deutschland/Frankreich 1976, Min. 00:09:10.
- Abb. 4 LA MARQUISE D'O.... Regie: Eric Rohmer, Deutschland/Frankreich 1976, Min. 00:13:22.
- Abb. 5 LA MARQUISE D'O.... Regie: Eric Rohmer, Deutschland/Frankreich 1976, Min. 00:12:46

Anhang

LEBENS LAUF

Petra Salzer

Obere Amtshausgasse 1-2/1/211

1050 Wien

Tel.: 0664/52 45 359

E-Mail: petra.salzer@gmx.at

PERSÖNLICHE INFORMATIONEN

- Geboren am 20.05.1985 in Zwettl
- Staatsangehörigkeit: Österreich
- Familienstand: ledig

AUSBILDUNG

1991-1995 Volksschule Oberstrahlbach

1995-1999 Musikhauptschule Stift Zwettl

1999-2004 Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Zwettl

seit 2006 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

BERUFSTÄTIGKEITEN

07/2004-09/2006 SPB Beteiligungsverwaltung GmbH, Sekretärin der
Geschäftsleitung

Seit 11/2008 MANZ Verlag Schulbuch GmbH, Lektorat

Wien, im August 2011

ABSTRACT

Heinrich von Kleist drückt in seinen Briefen und Texten explizit und implizit seinen Zweifel an den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache aus. Untersucht man seine Erzählung *Die Marquise von O...* unter diesem Aspekt, so fällt schnell auf, dass auch hier Vieles ungesagt bleibt, dass die Figuren sich mit den Mitteln der Sprache nicht vollständig ausdrücken können. Stattdessen übernimmt der Körper diese Aufgabe, indem er zum Beispiel auf die Schwangerschaft der Marquise und somit auf die zuvor erfolgte Vergewaltigung durch den Grafen hinweist.

Eine genaue Untersuchung des Textes in Hinblick auf die Zeichen des Körpers zeigt, dass Kleist vor allem mit äußeren Bewegungen arbeitet und uns in das Innere der Figuren kaum Einblick gewährt. Doch obwohl der Körper in dieser Erzählung Vieles kann, kann er doch nicht die Unklarheiten beseitigen, die vor allem um die Vergewaltigung und um die Gefühle der Marquise dem Grafen gegenüber bestehen. Was bleibt, ist eine ständige Ambivalenz: Die Marquise ist Opfer einer Vergewaltigung geworden, kann aber aus eigener Kraft ihr schreckliches Schicksal überwinden. Der Graf changiert zwischen Teufel und Engel, zwischen Täter und reuevollem Sünder.

Auf der anderen Seite stehen die Satzzeichen und die besondere Form der Kleistschen Sprache: Der Text geht scheinbar über von Strichen, Semikolons, Beistrichen und Doppelpunkten. Wie lässt sich diese Vielfalt damit vereinbaren, dass Kleist der Sprache ohnehin keine vollständige Ausdruckskraft zugestehen wollte? Die Lösung liegt scheinbar in der Verringerung: Ein abgebrochener Satz kann manchmal mehr sagen, als ein zu Ende gebrachter und ein O... beinhaltet eine ganze Fülle an möglichen Interpretationen, die ein vollständiger Name nie hervorrufen könnte. Bei genauer Betrachtung der Figuren eröffnet sich außerdem eine facettenreichere Einstellung zum Thema Sprachkritik: Während manche Figuren diese scheinbar mit ihrem Erfinder teilen, vertreten andere die genau gegenteilige Seite.

Schließlich müssen jedoch beide Ausdrucksmöglichkeiten – die Sprache und der Körper – trotz der Fülle an Informationen, die sie transportieren, uneindeutig bleiben. Sie ergänzen sich gegenseitig und setzen ein, wo der andere verstummt, doch auch gemeinsam müssen sie ein unvollständiges Bild hinterlassen.