

Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O. . .*

Von Jochen Schmidt

Wolfram Mauser
zum 70. Geburtstag

Dass Kleist ein *dramatischer* Erzähler ist, lässt sich wohl an keiner seiner Erzählungen so unmittelbar erfahren wie an der *Marquise von O. . .* Ein dramatisierender Paukenschlag eröffnet die anekdotisch in Montaignes *Essais* (Buch II,2) vorgegebene Skandalgeschichte, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts »kein Frauenzimmer ohne Erröten lesen« konnte, wie eine mit Kleist befreundete Malerin feststellte.¹ »In M. . ., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien«, so beginnt die Erzählung, »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 sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten« (3,4–11).² Sofort ist die Neugier zum Höchsten gereizt: die sexuelle Neugier, wie es zu dieser unwissentlichen Schwangerschaft kam; die kriminalistische Neugier: wer war der Täter; und schließlich die psychologische Neugier: wie und unter welchen Voraussetzungen wird die Marquise den Mann, der sie vergewaltigt hat, dennoch heiraten können?

Wie im *Zerbrochnen Krug* folgt die Handlung, welche die Spannung des neugierig gemachten Lesers löst, dem analytischen Schema: Eine zeitlich vor dem Beginn der



Darstellung begangene Tat wird in ihrem Hergang aufgedeckt, der unbekannte Täter kommt zum Vorschein. Das ›analytische Drama‹, dessen Musterstück der *König Ödipus* des Sophokles ist, wird deshalb auch als Enthüllungsdrama bezeichnet. Im *Zerbrochenen Krug* übernimmt Kleist aus dem antiken Modell mit dem analytischen Schema sogar die spezifische Prozessform, die er bis in deren einzelne Elemente hinein nachvollzieht: Verhör, Zeugenaussage, Indizienbeweis. Das entscheidende, schon am Beginn der Darstellung feststehende Faktum, das dann seine aufklärende »Analyse« erfährt, steht in der Erzählung in auffällender Analogie zu demjenigen im Lustspiel, denn dort erregt die Tatsache, dass der Krug zerbrochen wurde, schweren Verdacht gegen Evchens Mädchenehre. Der zerbrochne Krug als *Corpus delicti* ist ja nur deshalb von Bedeutung, weil an ihm Evchens guter Name hängt. Die Marquise, »eine Dame von vortrefflichem Ruf« (3,5 f.), muss infolge einer Vergewaltigung ebenfalls um ihre Reputation, nicht zuletzt um die Familienehre fürchten. Aber das *Corpus delicti* ist nun ihr eigener Körper. Und die »Analyse« wird nicht wie im *Zerbrochenen Krug* durch einen Täter erschwert, der seine Tat zu vertuschen sucht, sondern dadurch, dass der offenbarungswillige Täter trotz seiner Bemühungen lange nicht zum Ziele kommen kann. Auch daraus jedoch ergibt sich – wie im *Zerbrochenen Krug* – eine Struktur der Retardation, welche die gesamte Handlung bestimmt und die dramatische Spannung erzeugt.

Kleist klärt den Leser zunächst auf einzigartige Weise darüber auf, wie es zu der unwissentlichen Schwangerschaft gekommen ist. Er erzählt den Hergang, und zugleich verschweigt er ihn. Dabei setzt er den berühmtesten Gedankenstrich der deutschen Literatur. Er ist weder ein syntaktisch gliedernder noch ein rhythmisch pausierender Gedankenstrich, vielmehr zeigt er in der Darstellung des Geschehens eine Lücke an, die der Leser in seiner Vorstellung ausfüllen muss. Dass er sie erst im *Nachhinein* auszufüllen vermag, macht die *nachträgliche* erzählerische Aufdeckung der Tat und des Täters zur lebendig-unmittelbaren Lese-Erfahrung des Lesers mit sich selbst.

Die syntaktische Diskretion bezeichnet exakt den Moment der Vergewaltigung. Sie findet in einer zeichenhaft aufgeladenen Situation statt: Russische Truppen stürmen die Festung, in der sich die Marquise befindet. Ihr Anführer wehrt die Soldateska von der Marquise ab und führt sie, »die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. 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« (5,11–17).

So wenig Kleist die Vergewaltigung darstellt, so wenig kommentiert er aus auktorialer Erzählerperspektive die innere Verfassung und den Charakter des Täters. Mit einer meisterhaften Verhaltensstudie aber ermöglicht er es dem Leser, selbst Rückschlüsse zu ziehen. Ja, der Verzicht auf auktoriales Eingreifen fordert den Leser geradezu heraus, das Zeichensystem der Erzählung selbständig zu entschlüsseln und zu deuten, da er sonst die Zusammenhänge gar nicht verstehen könnte. Manchmal muss er eine kriminalistisch genaue Beobachtungsgabe entwickeln, und wenn er dies tut, erfährt er die Lust, die alles selbständige Erkennen mit sich bringt.

Das bevorzugte Zeichensystem, das der Leser zu beobachten und zu deuten hat, ist, wie in Kleists Erzählungen insgesamt, so auch in der Szene, in welcher er den Täter *nach* seinem Vergehen darstellt, dasjenige der Mimik und Gestik. Die Verhaltensstudie erhält ihren Reiz dadurch, dass sie alle begründenden Aussagen über die Ursache des dargestellten sonderbaren Verhaltens ausspart. Die gesamte Aufführung des russischen Grafen, auch wo sie nicht Mimik und Gestik im engeren Sinn ist, gerät zum physiognomisch entlarvenden Ausdruck. Der Graf stürzt sich, so heißt es, »mit einiger Eilfertigkeit« (5,30 f.) in den Kampf, dämmt in dem brennenden Schloss der Marquise die Feuersbrunst ein – man ahnt, dass es seine eigene ist und spürt zugleich den