

Analyse und Interpretation

Heinrich von Kleist: Die Marquise von O...

Weiterführende Informationen

8 Zur Biografie Heinrich von Kleists

Einen „der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache“ hat ihn Thomas Mann in einem Essay genannt, „völlig einmalig, aus aller Herkunft und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie.“ Was die Zeitgenossen an Kleist und seinem Werk abschreckte, davon waren Leser und Literaturwissenschaftler seit Beginn des 20. Jahrhunderts meist fasziniert, weil sie gerade darin seine **Modernität** sahen.

Heinrich von Kleist, am 18. Oktober 1777 in Frankfurt an der Oder geboren, entstammt einem alten pommerschen Adelsgeschlecht, der Vater und viele seiner Vorfahren waren Offiziere und Generäle im Dienst der preußischen Armee. Auch für Kleist kommt nach der Familientradition nur eine staatliche Anstellung im Militär oder in der Verwaltung infrage. Er verliert früh seine beiden Eltern, den Vater knapp elfjährig 1788 und die Mutter mit fünfzehneinhalb Jahren. Die wichtigste Bezugsperson aus der Familie wird seine Halbschwester Ulrike.

Kleist wird 1792 in ein Potsdamer Garderegiment aufgenommen, erlebt ein halbes Jahr später den Ersten Koalitionskrieg (1792–1797), den Österreich und Preußen gegen das revolutionäre Frankreich führen, als „unmoralisches“ Töten hautnah mit und quittiert 1799 den Militärdienst, den er als Maschinerie der Disziplinierung erlebt. Damit beginnt für Kleist, der nur wenig Vermögen hat, das Problem, durch eigene Einkünfte seinen Lebensunterhalt sichern zu müssen. Bis zu seinem Lebensende wird er Geldsorgen hegen, immer wieder Pläne schmieden und verwerfen, **Projekte** starten, die bald wieder scheitern, hin- und hergerissen zwischen euphorischen Hoffnungen und bitteren Enttäuschungen.

Unter dem Einfluss der Ideen der späten Aufklärung stürzt sich Kleist zunächst in ein Studium, hört mathematische und naturwissenschaftliche Vorlesungen, will einen vom Verstand bestimmten „Lebensplan“ entwickeln, um einen „sicheren Weg des Glücks zu finden“. Aber die idealistische Philosophie stürzt ihn in eine Krise, weil er an der **Erkennbarkeit der Wirklichkeit** zweifelt. Die Familie und seine Verlobte Wilhelmine von Zenge erwarten, dass er ein sicheres Einkommen als Verwaltungsbeamter findet. Kleist aber geht auf Reisen, deren Zweck teilweise bis heute rätselhaft ist, will sich 1802 ein Gut in der Schweiz kaufen, um „Bauer“ zu werden, woran die Beziehung zu seiner Verlobten endgültig zerbricht. Er möchte Schriftsteller werden, 1802 erscheint anonym sein erstes Drama, „Die Fa-

milie Schroffenstein“, aber bei einem zweiten Besuch in Paris verbrennt er in einer schweren Schaffenskrise das Manuskript eines zweiten Dramas „Robert Guiskard“.

Halbherzig bemüht sich Kleist nun doch wieder um eine Anstellung als Verwaltungsbeamter im preußischen Staatsdienst, aber die Niederlage Preußens gegen Napoleon 1806 verstärkt seine Pläne, als **freier Schriftsteller** zu leben. In Königsberg beginnt er mit Arbeiten an den Erzählungen „Michael Kohlhaas“, „Die Marquise von O...“ und „Das Erbeben in Chili“ sowie an den Dramen „Der zerbrochene Krug“, „Amphitryon“ und „Penthesilea“. Kleist will nach Berlin, wird aber unter dem Verdacht der Spionage verhaftet und muss ein halbes Jahr in Gefängnissen in Frankreich verbringen. Nach seiner Entlassung geht er nach Dresden und gibt die Literatur- und Kunstzeitschrift „Phöbus“ heraus, in der Ausschnitte aus den Dramen und die Erzählung „Die Marquise von O...“ erscheinen, die aber weitgehend Irritationen und Befremden auslösen.

Die **Herrschaft Napoleons** in Europa mobilisiert vor allem in Preußen Reformideen und Vorstellungen eines radikalen Kriegs, den Kleist in seinem Drama „Die Hermannsschlacht“ 1808 in historischer Einkleidung propagiert. Durch eine erneute Niederlage Österreichs 1809 zerschlagen sich jedoch auch Kleists politische Hoffnungen. Die letzten beiden Jahre lebt er in Berlin, gibt eine Zeitung, die „Berliner Abendblätter“, heraus, die wie vorher der „Phöbus“ nach kurzer Zeit scheitert, publiziert weitere Erzählungen und sein letztes Drama „Prinz Friedrich von Homburg“, das aber durch die Handlung und Charaktergestaltung den preußischen Hof befremdet.

Im Herbst des Jahres 1811 ist Kleists Seele, wie er an seine Vertraute Marie von Kleist schreibt, „so wund“, dass er den Entschluss fasst zu sterben, weil „alles, was ich unternehme, zugrunde geht.“ Minutiös plant er den gemeinsamen **Selbstmord** mit der befreundeten, unheilbar krebserkrankten Henriette Vogel, beide steigern sich in eine Euphorie der Todessehnsucht und Todeslust hinein. Der Tod und seine Inszenierung lösen bei Freunden, Bekannten und Zeitgenossen ein Spektrum von Reaktionen zwischen moralischer Entrüstung, Irritation und Verstehensversuchen aus, und sie beeinflussen bis heute die Sichtweisen von Kleists rätselhaftem Leben und die Interpretation seines Werks.

9 Entstehung der Erzählung und Wirkung auf die Zeitgenossen

Kleist begann die Arbeit an seiner Erzählung „Die Marquise von O...“ vermutlich bereits 1806 in Königsberg, wo er sich aufhielt, um sich für die Mitwirkung an einer Modernisierung des preußischen Finanz- und Verwaltungswesens zu qualifizieren. Das Manuskript brachte er fertig 1807 nach Dresden mit, als er aus der französischen Gefangenschaft entlassen wurde. Die Erzählung erschien ohne den Namen des Autors in der ersten Fassung 1808 im zweiten Heft des von Kleist und Adam Müller herausgegebenen **Kunstjournals „Phöbus“**, im Inhaltsverzeichnis am Ende wurde aber Kleist als Autor genannt und dem Titel in Klammern hinzugefügt: „nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz von dem Norden nach Süden verlegt worden“. Sie unterstützt, wie die Abkürzungen von Personen- und Ortsnamen in der Erzählung, die Fiktion des Wahrheitsgehalts; auch Schiller nannte im Untertitel seine Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ eine „wahre Geschichte“, Kleist fügte seiner Erzählung „Michael Kohlhaas“ in der Buchausgabe hinzu „Aus einer alten Chronik“.

Mit dem Motiv einer Schwangerschaft, von der eine Frau nichts weiß, weil der sexuelle Akt von einem Mann ohne ihr Wissen im Schlaf oder in der Ohnmacht vollzogen wurde, greift Kleist ein Thema auf, das in Novellen und anekdotischen Erzählungen Sensationsbedürfnisse der Leser befriedigen konnte. Michel de Montaigne hatte 1588 in einer Anekdote von einer Bauersfrau berichtet, die im Vollrausch von ihrem Knecht geschwängert wird; der spanische Dichter Miguel de Cervantes hatte 1613 in seiner Novelle „La fuerza de la sangre“ (Die Macht des Blutes) die Geschichte eines adeligen Mädchens erzählt, das in der Ohnmacht von einem jungen Adeligen vergewaltigt wird, aber nach dem Erwachen weiß, was mit ihr geschehen ist; in einer Berliner Zeitschrift erschien 1798 ohne Angabe des Verfassers die Geschichte „Die gerettete Unschuld“, in der ein junger Kaufmann sich an einer schönen jungen Scheintoten, die aufgebahrt ist, vergeht. Alle drei Geschichten haben ein „Happy End“, sie enden mit der Hochzeit der Frau und ihrem „Vergewaltiger“. Welche dieser Geschichten Kleist gekannt hat, ist nicht sicher, auch wenn es einzelne Parallelen auf der Handlungs- und Motivebene zwischen seiner Erzählung und den erwähnten Texten gibt. Relativ sicher ist, dass er bei der Gestaltung der Versöhnungsszene durch eine Stelle in Rousseaus berühmtem Roman „La Nouvelle Héloïse“ (1761) angeregt wurde, deren inzestuöse Konstellation aber deutlich erotisierte. Da es keine Zeugnisse von Kleist selbst über seine Stoffwahl und seine Intentionen gibt, kann die Frage nach möglichen Quellen nur mit Vermutungen beantwortet werden.

Hatte Kleist bereits mit der Veröffentlichung von Szenen aus dem Drama „Penthesilea“ im ersten Heft des „Phöbus“ zeitgenössische Leser schockiert, so wurde die Publikation der „Marquise von O...“ zu einem weiteren **Skandalon**. Schon aufgrund der Handlung, schrieb der einflussreiche Literaturkritiker Karl August Böttiger anonym in einer Rezension des Hefts, müsste die Erzählung „aus den gesitteten Zirkeln“ verbannt werden,

sie zeige, dass der Autor, wie bereits in der „Penthesilea“, keine „Ehrfurcht vor dem Schamerröten der weiblichen Unschuld“ habe. Das entsprach auch der Meinung der Dresdner Malerin und Zeichnerin Dora Stock, die 1808 in einem Brief schrieb, diese Erzählung könne „kein Frauenzimmer ohne Erröten lesen“. Kleist provozierte das Frauenbild des zeitgenössischen Diskurses über die Rollenmuster der Geschlechter, das der Frau ein aktives sexuelles Begehren absprach. „Im unverdorbenen Weibe äußert sich kein Geschlechtstrieb, sondern nur Liebe“, schrieb der Philosoph Fichte 1796.

Kleist reagierte auf die moralische Kritik an der Erzählung mit einigen Epigrammen, die er in einem der weiteren Hefte des „Phöbus“ veröffentlichte. Darin thematisierte er sarkastisch die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Nichtwissens der Marquise: „Die Marquise von O...“ Dieser Roman ist nicht für dich meine Tochter. In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“ (vgl. Epigramme, in: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3, hrsg. v. Helmut Sembdner. München: Hanser 1961, S. 414). Damit lieferte er noch für heutige psychologisch orientierte Interpretationen scheinbar einen Beleg dafür, dass die Marquise sehr wohl im Unbewussten weiß, was geschehen ist.

Eine zweite, leicht veränderte Fassung der Erzählung erschien 1810 in dem ersten Band einer Sammlung von Erzählungen, zusammen mit dem „Erdbeben in Chili“ und dem „Michael Kohlhaas“. Wilhelm Grimm fand in einer Rezension des Erzählbandes den Stoff der „Marquise von O...“ zwar auch „indecent“, betonte aber, die „Schandtat“ diene nur dazu, „die hohe Charakterwürde der unglücklichen Marquise in ihrer ganzen Herrlichkeit zu entwickeln.“ Gleichwohl bleibt auch für ihn, wie er in einer Rezension 1812 anmerkt, wie für viele Zeitgenossen, die Stoffwahl bedenklich.

10 Poetologische Konzepte

Anders als die „Klassiker“ Goethe und Schiller in Abhandlungen und vor allem in ihrem Briefwechsel oder die Frühromantiker in zahlreichen poetologischen Reflexionen gibt Kleist kaum Auskunft über seine poetische Verfahrensweise in einzelnen Werken, seine gattungsbezogenen Formvorstellungen und die Intentionen seiner Darstellungsweise. Außer den sarkastischen Epigrammen, mit denen Kleist auf moralische Bedenken der Zeitgenossen gegen seine Erzählung reagiert, ist keine Äußerung Kleists über den Text überliefert.

Die ältere Kleist-Forschung, die vor allem das „Gefühl“ als die innere Wahrheit der Figuren deutete, hatte den Text „**Über das Marionettentheater**“ oft als Schlüssel für die Deutung der Grundproblematik von Kleists Werken betrachtet. Die Marionette wird hier zum Symbol „für die Grundproblematik des zwischen Gefühl und Bewusstheit gestellten Menschen“ (Paul Böckmann), für das Handeln der Figuren aus einem inneren Schwerpunkt heraus, den sie in existenziellen Krisensituationen verlieren und den sie in einem Prozess der Erkenntnis wiedergewinnen müssen (Josef Kunz).

Nach diesem Verstehensmodell lässt sich das innere Geschehen in der Figur der Marquise in drei Phasen einteilen: die Sicherheit in der Einbindung in ein Familienleben, in der sie harmonisch aus dem Gefühl der „Reinheit“ heraus lebt; die Bedrohung ihrer Identität durch die unwissentliche Schwangerschaft und die Abwendung der Familie, in der sie durch Widersprüche zwischen Wissen und Gefühl alle innere Sicherheit zu verlieren droht; die Wiedergewinnung personaler Identität und Gefühlssicherheit durch die Annahme der Widersprüche als Ausdruck der „Gebrechlichkeit“ des Menschen und der Welt. Die Problematik eines solchen Verstehensmodells hat die neuere Kleistforschung durch andere Interpretationsansätze (vgl. 12) sowohl bei der Deutung des Textes „Über das Marionettentheater“ als auch der „Marquise von O ...“ sichtbar gemacht.

11 Epochenkontext

„Kleist fällt aus seiner Zeit und aus allen Träumen des deutschen Idealismus heraus“, er werde „dadurch unter den Großen der deutschen Literatur zum denkbar größten Ausnahmefall bis heute“ – so der Kleistforscher Günter Blumberger in einer Rede zum 200. Todestag des Dichters 2011. Auch in der Literaturgeschichte hat man häufig das „**Unzeitgemäße**“ von Kleists Werk betont und den Dichter zwischen den Epochen oder Literaturströmungen „Klassik“ und „Romantik“ eingeordnet. Neuere literaturwissenschaftliche Untersuchungen haben allerdings nicht nur die früheren klaren Grenzziehungen zwischen Klassik und Romantik infrage gestellt, sondern auch Bezüge zwischen Kleists Leben und Werk und der Krise geistig-gesellschaftlicher und politischer Umbrüche in der Zeit von der späten Aufklärung bis zum Biedermeier.

Historiker haben diese Umbrüche als erste Phase einer **Modernisierung** gesehen, die mit dem aufklärerischen Glauben an die Macht der Vernunft beginnt, durch den wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg des Bürgertums zur ökonomisch-gesellschaftlichen Umstrukturierung führt und mit der Französischen Revolution und ihren Folgen die tradierte politische Ordnung ins Wanken bringt. Den Autonomie- und Freiheitsansprüchen des Subjekts steht dabei die Instrumentalisierung des Einzelnen durch gesellschaftliche Funktionsrollen gegenüber, **Widersprüche**, die vor allem von Schriftstellern und Philosophen kritisch wahrgenommen wurden. „Klassik“ und „Romantik“ lassen sich als ästhetisch-literarische Antworten auf die Krisen- und Konfliktpotenziale der Umbruchszeit erleben, indem sie auf unterschiedliche Weise an Utopien ganzheitlicher Individualität festhalten: die Klassik im Rückgriff auf das ästhetische Formideal der Antike durch das Humanitätsideal, die Romantik in der Entgrenzung von Fantasie in Formexperimenten auf der einen, im Rückgriff auf scheinbar organische Ganzheiten wie Natur und „Volk“ auf der anderen Seite.

Auch Kleists Werk ist nicht ganz so „unzeitgemäß“, wie man es teilweise gesehen hat, sondern entsteht aus der persönlichen Erfahrung von Umbrüchen und Krisen. Sowohl sein Ausscheiden aus dem Militärdienst als auch abgebrochene wissenschaftliche Studien und Versuche, Verwaltungsbeamter zu

werden, sind Zeichen eines **Orientierungsverlusts**, den Kleist, noch geprägt vom Denken der Spätaufklärung, mit dem Bedürfnis nach einem Lebensplan zu kompensieren versucht. Von den Wissenschaften enttäuscht sucht Kleist schließlich seine Identität als Schriftsteller, der aber dem idealistisch-humanistischen Menschenbild der Klassik so fremd gegenübersteht wie den Kunstreflexionen der Frühromantik. Er wird zu „einem skeptischen Moralisten und illusionslosen **Analytiker menschlichen Verhaltens**, der die Helden seiner Dramen und Erzählungen in Krisen und Katastrophen treibt und dabei die Welt zur Kenntlichkeit entstellt“ (Blumberger).

Es ist die Darstellung der **Brüchigkeit tradierter Ordnungen**, welche die Aktualität der „Marquise von O...“ ausmacht. Kleist situiert sie in der Zeit der napoleonischen Kriege, die er als Umwälzung der Verhältnisse wahrnahm. Er thematisiert mit der Erzählung die „drei großen Themen des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts“: das Thema der Familie und ihrer „Beziehungsaporien“, das Thema „menschlicher Aggression“ und „die Frage nach der noch möglichen Wahrheit in einer Welt schwindender Transzendenz und brüchig gewordener Legitimationsinstanzen“. Verflochten sind diese drei Themen nach Gerhard Neumann mit der „Frage nach der Sexualität“, mit der die Rollenbeziehungen der Geschlechter problematisiert und das „dunkle“ Triebgeschehen sichtbar werden.

Deutlich sind die Grenzen, die nicht nur die „Marquise von O...“, sondern Kleists Werk insgesamt im Aufgreifen solcher Themen von der späten **Aufklärung** und der **Klassik** trennen: Anders als in Lessings „Nathan“ oder in Goethes „Iphigenie“ gibt es keine Utopien der Humanisierung durch kommunikative Konfliktlösung. Die **Vermischung von Gewalt und Sexualität** in der „Tat“ des Grafen wird illusionslos als Teil der „Gebrechlichkeit“ des Menschen gesehen, ohne Hoffnung, solche Aggressionspotenziale könnten zivilisiert und in soziale Ordnungen integriert werden. Als die Marquise erkennen muss, dass der Graf der Täter ist, werden in der „tötenden Wildheit“ ihrer Blicke, die sie wie eine „Furie“ erscheinen lassen (S. 40, Z. 34 ff.), auch **gefährliche Schichten des Weiblichen** deutlich. Potenziell rückt die Marquise damit in die Nähe einer Figur wie der Penthesilea, einer „Anti-Iphigenie“, mit der Kleist durch die Verbindung von Liebe und Gewalt und die Überschreitung der Geschlechterpolarität die Zeitgenossen schockiert hat.

Nur wenige Zeitgenossen erkannten, dass Kleist mit seinen Versuchsanordnungen die Leser mit „Mächten“ konfrontiert, „die in unserem Inneren schlummern“ (Wilhelm Grimm). Anders als in der **Romantik**, die im Traum und in der Fantasie auch den Weg ins Innere sucht, sind Kleists Figuren in seinen Erzählungen im modernen Sinne „obdachlos“, sie sind weder eingebunden in eine geheimnisvolle Einheit von Mensch, Natur und Schöpfungsordnung, noch finden sie Orientierung und Identität in Religion oder Kulturtradition. Was Kleist von der „politischen Romantik“ trennt, die das Individuum den mythisierten „organischen“ Ganzheiten von Volk und Nation unterordnet, zeigt besonders deutlich sein Drama „Die Hermannsschlacht“.

Auch die Mobilisierung von Aggressionen im Kampf gegen die römische Herrschaft inszeniert Kleist wie eine Versuchsanordnung, um Strategien eines Guerillakriegs auszuloten, die kaum verdeckt auf den Kampf gegen die napoleonische Herrschaft zielen. Für Rüdiger Safranski, der in der Romantik nicht nur eine literaturgeschichtliche Epoche oder Strömung, sondern das „**Romantische**“ als eine bis in die 68er-Bewegung fortwirkende deutsche Geisteshaltung sieht, ist Kleist „mit dem Extremismus seiner Gefühle und dem Absolutismus seines Ichs einer der genialen Romantiker“: Gerade die „Hermannsschlacht“ zeigt für ihn die Gefahren des Romantischen, wenn die Welt der Imagination und Fantasie einen „beklemmenden Fanatismus“ erzeugt. Im Gegensatz dazu betont Jochen Schmidt die Bedeutung des **Aufklärungsdenkens** für Kleist und sieht in seinem Werk „ein dialektisches Verhältnis von romantischer und aufklärerischer Geistesverfassung“.

12 Kontroverse Interpretationen und mediale Rezeption

Das Bild, das man sich von Kleist machte, und die Rezeption seines Werks blieben im 19. Jahrhundert überwiegend durch Unverständnis, Ablehnung und Abwehrreaktionen geprägt. Erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich unter der Erfahrung neuer Umbrüche, Sinnkrisen und ästhetischen Innovationen eine Sensibilität für die Modernität Kleists. In seinem für die Interpretationsgeschichte einflussreichen Werk „Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist“ (1929) hat Gerhard Fricke den **existenziellen** Konflikt der Marquise, wie auch anderer Figuren im Werk Kleists, als Gegensatz zwischen der „Unschuld und Reinheit des seiner selbst unbedingt gewissen Gefühls“ und der „Wirklichkeit des Daseins“ gedeutet. In einem schmerzhaften Prozess gelinge es der Marquise, die Wirklichkeit, die sie zu vernichten droht, als ihr „Schicksal“ anzunehmen und damit die „unzerstörbare Einheit mit sich selbst“ zu retten.

Im Gegensatz zu einer solchen Mythisierung der „Reinheit“ des Gefühls als „geheimnisvolle Tiefe des Wesens“ (Fricke) der Marquise haben seit den 1970er-Jahren vor allem **psychoanalytisch** orientierte Analysen das Nichtwissen als Verdrängung sexuellen Begehrens interpretiert. Heinz Politzer deutete in seinem wichtigen Aufsatz „Der Fall der Frau Marquise“ 1977 die Ohnmacht der Marquise als „Zeichen“ dafür, „dass es in ihr weiß, was kommen wird. [...] In ihr Unbewusstes, ihr Es, hat sie abgedrängt, wovon ihr Über-Ich nichts wissen darf“. Die „unerhörte Begebenheit“ der Erzählung war für ihn die „Schamlosigkeit“ der Versöhnungsszene, die für ihn eng mit der Verdrängung des Sexualakts zusammenhängt: „Das Über-Ich der Marquise gewährt ihr in den Armen des Vaters, was es ihr in der Umarmung des Mannes untersagt hatte: Hingabe, Bewusstsein und Genuss.“ Schon der Begriff „Umarmung“ weist darauf hin, dass die Tat des Grafen damit nicht als „Vergewaltigung“ gesehen wird, sondern dass dem aktiven sexuellen Begehren des Grafen das verdrängte Sichhingeben entspricht. In der Entlarvung der „Reinheit“ des Gefühls ging man sogar so

weit, dass man von einer „gespielte[n] Unschuld“ sprach und behauptete, die Marquise habe „in völlig übereinstimmender Intention einen spontanen Sexualakt“ vollzogen (Diethelm Brüggemann, 2004).

Gegen solche Entlarvungen des „Geheimnisses“ der Marquise und der Verharmlosung der Tat des Grafen haben Wissenschaftlerinnen auf **genderspezifische Deutungsmuster** hingewiesen. Für Claudia Liebrand sind es vor allem männliche Sichtweisen, die sich weigern, „die Vergewaltigung als Vergewaltigung zu begreifen“, und entweder auf die „Liebe“ des Grafen oder „konsensuellen Sex“ abstellen und damit das „Trauma“ verharmlosen, das die Marquise durch die Vergewaltigung erleide (2008). Nimmt man dieses Trauma ernst, dann erscheint auch der Schluss des Dramas nicht als „idyllisches Tableau“: „Die gängige Auffassung, ein Unrecht, eine Vergewaltigung, könne intentional durch materielle oder andere Entschädigung wiedergutzumachen sein, wird durch den an Wahnsinn grenzenden Schmerz der Frau zurückgewiesen, als sie erfährt, wer sie vergewaltigt hat.“ Das Glück, das am Schluss aufscheint, ist für Gesa Dane eines, „in dem die Abgründe nicht in Vergessenheit geraten sind und die Täuschungsanfälligkeit bestehen bleibt“ (2002).

Einflussreich war die Deutung Jochen Schmidts, die „Marquise von O...“ sei „die Geschichte einer weiblichen Emanzipation“, die Kleist in „kunstvoller Stufenfolge“ entfalte (1998). Durch die Schockerfahrung des Verlusts familiärer Geborgenheit gelange die Marquise zum „Bewusstsein der Selbstständigkeit“, das sie in die Lage versetze, im Sinne Kants „mündig“ zu handeln. Damit werden **epochengeschichtliche** Bezüge zur Aufklärung hergestellt, die sich auch in der ironischen Kritik an „religiösen Vorstellungen“ der Marquise zeigten, wenn diese ihre Schwangerschaft in die Nähe einer göttlichen unbefleckten Empfängnis rücke. „Psychologisch vertieft“ habe Kleist damit die Tradition der Aufklärung „angesichts einer Romantik“ aktiviert, „die wieder das ‚Wunderbare‘ und ‚Geheimnisvolle‘ kultivierte und nur allzu gern ihre Poesie mit einer neureligiösen Aura umkleidete.“

Im Unterschied zu den meisten Deutungen, die den **politisch-historischen Kontext** weitgehend ausblenden, hat Karlheinz Fingerhut sowohl die Figurenkonstellation als auch die Handlung etwas gewagt als eine „politische Allegorie“ interpretiert (1991), mit der Kleist die politische Konstellation zwischen Preußen und der napoleonischen Herrschaft dargestellt habe. Hinter der Figurenkonstellation von Oberst, Marquise und Graf werde die „historische Konfliktsituation zwischen der alten, starr gewordenen feudalen Ordnung des ancien régime und der revolutionären Umgestaltung Europas“ sichtbar: der Obrist als preußischer Vertreter der alten Ordnung, der Graf als „revolutionärer Franzose“ und die Marquise als Allegorie „des mit Gewalt eroberten Deutschland“, die gegenüber den alten feudalen Strukturen selbstständig werde. Am Ende stehe „eine auf gegenseitige Achtung gegründete Verbindung von Deutschland und Frankreich“. Die verschiedenen, zum Teil kontroversen Interpretationen der „Marquise von O...“ sind nicht nur Dokumente für die Rezeptionsgeschichte einer Erzählung,

sondern sie spiegeln auch den **Wandel von Interpretationsansätzen und -methoden**, die auf die Plausibilität und Überzeugungskraft ihrer Deutungen überprüft werden können.

Sowohl durch seine „skandalöse“ Thematik als auch durch seine szenisch-dramatische Darstellungsweise hat die Erzählung immer wieder einen Anreiz für **Dramatisierungen** und **Inszenierungen als Theaterstück** geboten. Oft gespielt wurde seit 2013 die Dramatisierung und Inszenierung durch die Regisseurin Silvia Armbruster für das Tournée-Theater Thespiskarren. Die Pressestimmen zeigen, worin man die Aktualität des Stoffs und seiner Gestaltung bei Kleist gesehen hat, und sie spiegeln zugleich auch Verstehensweisen der wissenschaftlichen Rezeption: „Es geht um Selbstfindung, um Selbstachtung, Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein. Es geht um **Emanzipation**“; Kleists Protagonisten sind Durchschnittsmenschen, die in eine Krisensituation hineingeworfen werden. Die Konflikte können dem Zuschauer nahe gehen“ (Braunschweiger Zeitung, 30. Oktober 2013).

Zweifel an der Unschuld und Reinheit der Marquise griff eine Inszenierung am Oldenburgischen Staatstheater durch Jana Polasek auf. Transparente Textilwände lassen den Zuschauer nicht im Unklaren darüber, dass die Marquise keineswegs vergewaltigt wurde. „Fühlst du zu stark, bist du zu schwach“, so die Überschrift einer Rezension, und wer zu stark liebt, ist hier der „heldenmütige Graf“. In der gefühlskalten Familie der Marquise, die vom Vater sexuell missbraucht wurde, sind Liebe und Sexualität nur ein „**Machtspiel**“, in dem die Gefühle des armen Grafen instrumentalisiert werden. Am Ende scheint die Marquise aber zu ahnen: „Geld und Macht lassen sich mit Taktieren verdienen. Glück nicht.“

Anders als aktuelle Auslotungen von Rollenverhalten, Beziehungsmustern und Gefühlen hat der Schriftsteller Harmut Lange in seiner Dramatisierung „Die Gräfin von Rathenau“ (1969, 1972) ähnlich wie Fingerhut die **politisch-gesellschaftskritische Ebene** der Erzählung betont. Er lässt die Geschichte nicht in Oberitalien spielen, sondern 1806 in Preußen. „Die Geschichte von der unberührten Witwe [...] hat Analogien zum französisch-deutschen Krieg, der mit ähnlicher Vehemenz über den rechts-elbischen Feudalstaat herfiel, um ein politisches Kind zu hinterlassen, sehr gegen den Willen des offiziellen Preußen: die Reform Hardenbergs und Steins“, schrieb der Autor über sein Stück. Damit wird nicht nur Kleists Vorspann zur Phöbus-Fassung aufgegriffen, die Geschichte sei „vom Norden nach dem Süden verlegt worden“, sondern auch Kleists kritische Haltung gegenüber der preußischen Politik und seine spätere geistig-literarische Mobilmachung im Kampf gegen Napoleon.

Eine wichtige Rolle in der Rezeptionsgeschichte spielt Mitte der 1970er-Jahre die **Verfilmung** der Erzählung durch den französischen Regisseur Éric Rohmer, der die ohnehin szenisch-dramatisch angelegte Erzählung besonders „werktreu“ umsetzen wollte. Im Unterschied zu psychoanalytischen Deutungen geht Rohmer davon aus, dass die Marquise von ihrer Vergewaltigung tatsächlich nichts weiß, und um das für heutige Zu-

schauer plausibel zu machen, erfindet er einen Schlaftrunk, den der Graf der Marquise verabreicht. Indem Rohmer die Traumerzählung des Grafen ans Ende verlegt, habe er allerdings, so der Literaturwissenschaftler Dirk Grathoff, die „analytische Kälte der Kleist’schen Erzählung erheblich unterboten“, die gerade „keine harmonisierende, beschwichtigende Versöhnung“ durch ästhetisch schöne Bilder zulasse.

Wie stark die Rezeption der Erzählung durch die Transformation in andere Medien von den Herausforderungen durch Ambivalenzen und Offenheit des Textes geprägt ist, „der Blick auf das Innenleben diffus“ bleibt, zeigt nicht zuletzt die Umsetzung als **Graphic Novel** (Dacia Palmerino/Andrea Grosso Ciponte, 2015). Durch die in Aquarelltechnik gezeichneten nackten oder halbnackten Körper wird die Bedeutung der sexuellen Dimension des Textes ebenso hervorgehoben wie der traumatisierende innere Konflikt der Marquise. An der Rezeptionsgeschichte der „Marquise von O...“ wird die Faszinationskraft einer Erzählung deutlich, die immer wieder zu kontroversen Deutungen und Aktualisierungen geführt hat.

Autor: Maximilian Nutz, München