

**DIE REDE ÜBER DEN KÖRPER
ZUM KÖRPERDISKURS IN KLEISTS TEXTEN
“DIE MARQUISE VON O...” UND
“ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER”**

ANDREA GNAM

Skandalöse Eröffnungen bilden den Auftakt der “Marquise von O...” wie des “Marionettentheaters”: Eine angesehene Dame sucht vor ihrer Niederkunft per Zeitungsannonce nach dem ihr unbekanntem Vater des Kindes; der erste Tänzer der Oper stellt die Behauptung auf, ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, könne mancherlei von einer Marionette lernen, um dann im weiteren Verlauf des Gesprächs darzulegen, eine beliebige Figur aus dem Marionettentheater besitze mehr Grazie als die Mehrzahl der Mitglieder seiner Truppe. Beide Male steht ein Verlust zur Debatte, beide Male wird im Verzeichnen einer körperlichen Abwesenheit (das Fehlen des Vaters, der Verlust der jedem Menschen eigenen natürlichen Anmut) die gesellschaftliche Prägung des Körpers zum Thema. Die Rede über den Körper und sein Entzug als – in der Regel ganz wörtlich dargelegtes – Verschwinden in die Abwesenheit greifen ineinander. Das Wissen um die sexuelle Herkunft wird in “Die Marquise von O...” problematisiert, es stellt ein machtloses Wissen dar und kann allein mit den Mitteln der Sprache, im “Geständnis”, nicht verifiziert werden. Im “Marionettentheater” steht der Prozeß der kulturellen Normierung des Körpers und der damit verbundenen Ängste zur Debatte. Dieses Wissen ist eng an die Produktion von Macht geknüpft und überschreitet die Sprache, die Kleist immer wieder entlang der Grenze ihrer Unzulänglichkeit darzustellen versucht hat.

Beginnen wir mit Überlegungen zum Körperbild des “Marionettentheaters” vor dem Hintergrund der körperlichen Eingriffe und Disziplinierungsmaßnahmen, denen im Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert der Körper unterworfen wird. Im “Marionettentheater” wird die Möglichkeit der ästhetischen Normierung des Körpers im Tanz als perfekter Ausdruck der Beherrschung der Seele diskutiert. Zunächst scheinen zwei (vermeintlich) polare Bereiche miteinander konfrontiert zu werden: Die “anspruchsvolle” Kunst des Tanzes einerseits und die “gemeine” Belustigung des Marionettentheaters andererseits. Paul de Man hat gezeigt, wie stark die dialogische Sprachführung den Legitimationsgesten der Binnengeschichten entgegentläuft und gerade auch in der Schilderung der Körpersprache der Gesprächspartner ein Paralleldiskurs zu den in den Geschichten entworfenen Thesen aufgebaut wird.¹

ZUERST ABGEDRUCKT IN: “TEXT UND KRITIK SONDERBAND HEINRICH VON KLEIST” HG. HEINZ LUDWIG ARNOLD IN ZUSAMMENARBEIT MIT ROLAND REUSS UND PETER STAENGLER, MÜNCHEN 1993, S.170–176

¹Vgl. Paul de Man: “Ästhetische Formalisierung. Kleists ‘Über das Marionettentheater’”, in: ders.: “Allegorien des Lesens”, Frankfurt/M. 1988, S.205–233.

Der Binnentext, dem traditionellerweise das Interesse gilt, handelt von den Schwierigkeiten, ein "lebendiges Bild" des Körpers auszufüllen, das sowohl den jeweiligen Anforderungen von außen Genüge leisten könne, als auch das unbefangene Agieren einer imaginierten Natürlichkeit bewahrt habe. Ziel dieses Dialogs ist es, in der Unvereinbarkeit dieser Forderungen eine Abwesenheit zu konstituieren: die Abwesenheit des Eigenlebens des Körpers. Dabei ist ein Unterschied zwischen den Positionen des Tänzers und des Erzählers auszumachen. Der Erzähler versucht, bereits mit einer seiner ersten Fragen, die auf den Begriff des Schönen beim Maschinisten zielt, das Gespräch auf eine ästhetische Dimension und das Problem einer mehr oder weniger perfekt vollzogenen Abbildung (bzw. die Abbildung einer Abbildung, deren naturale Vorlage nicht mehr existiert) zu lenken. Der Tänzer hingegen entwirft ein Macht- und Körpermodell, das vom Idealtypus eines nach geometrischen Gesetzen berechenbaren und optimierten Körpers ausgeht. Dieser setzt, zunächst noch vermittelt über äußere Eingriffe, später über rein mechanische Transmission, ein für den Menschen an Perfektion nicht mehr einzuholendes Maß.

Gegenüber diesem Maß können sich die Tänzer nur noch nach dem Grad ihrer Abweichung differenzieren (der Sitz des Schwerpunkts des Körpers, der umstandslos mit der Seele gleichgesetzt wird, am Ellenbogen des Tänzers F... ist noch weniger "anmutig" als sein Sitz am Rückgrat der Tänzerin P...). Das Ideal ist ein Körper, dessen Glieder "tot" sind und dessen Schwerpunkt vollständig dem Willen des Maschinisten unterworfen ist.² Die Faszination, welche der Mesmerismus (eine umstrittene Hypnose- und Suggestionspraktik, die gerade auch von zeitgenössischen Schriftstellern aufgegriffen und diskutiert wurde) Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die Massen ausübte, klingt hier an. Strahlende Grazie als Kunstprodukt, Vorbild und Schauspiel läßt sich daher bei möglichst geringer Reflexion am besten erreichen. Nicht von ungefähr geben der Tanz und der Kampf, die Gliederpuppe und das dressierte Tier hierfür die Vorbilder ab. Minutiöse Koordination von Zeitabfolge und Körpergesten, wie sie für eine Choreographie erforderlich sind, und das Auseinanderlegen des Körpers in zu normierende Einzelbestandteile, die separat gedrillt, neu zusammengesetzt werden, (und hier fungiert der Mensch als Gliederpuppe) bilden die Elemente, mit denen – folgt man den Beschreibungen Foucaults in "Überwachen und Strafen"³ – gegen Ende des 18. bis tief ins 19. Jahrhundert hinein die großen Disziplinierungsstrategien arbeiteten. Klöster, Spitäler, Schulen und besonders natürlich die Kasernen – hier hat Kleist den Drill am eigenen Leib erfahren – bildeten die Laboratorien für den kollektiven "Umbau" des Leibes zugunsten eines zur normierten Leistung und effizienten Verausgabung fähigen Körpers. Seine "Seele" wird im Feld der vorgenommenen Eingriffe präfiguriert.

²Vgl. dazu auch Klaus-Christoph Schefels: "Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists", Frankfurt/M., Bern, New York 1986, S.332, der das Körperbild im Marionettentheater als "Negation des Körpers" beschreibt und Rolf-Peter Janz: "Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung 'Über das Marionettentheater'", in: "Kleists Dramen, Neue Interpretationen", hg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S.32. Janz spricht vom Schrecken über das "Ausmaß der Denaturierung" im Tanz.

³Vgl. dazu Michel Foucault: "Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses", Frankfurt/M. 1976, S.279 ff

Der Wandel, der sich im 18. Jahrhundert mit der Wertschätzung der lebensähnlich gebauten mechanischen “Automatenpuppen” vollzog, mag diesen Zusammenhang illustrieren. Im Gegensatz zur anfänglichen Faszination werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert die Marionette und die Automatenpuppe aus Skepsis gegenüber der allzu großen Perfektion der Leistung der Automaten⁴ als negativ empfunden und geschildert. E.T.A. Hoffmann entwirft (in durchaus karikierender Absicht) die perfekte Gesellschaftsdame Olimpia, und Goethes Werther erschrickt bei der versehentlichen Berührung einer Marionette. Dieser Macht-Körper-Konzeption mit der Vorstellung vom unendlichen Bewußtsein beizukommen, wie der Tänzer sie nahelegt und zugleich in göttliche Ferne rückt, wird zum kaum einlösbaren utopischen Unterfangen. Der Erzähler hat indessen eher ein konkretes Wissen im Auge: Das “Essen vom Baum der Erkenntnis” ist ein Wissen um den menschlichen Körper (und die Geschlechterdifferenz), das “zweite Essen vom Baum der Erkenntnis” wäre dann ein Wissen um die Mechanismen des gesellschaftlichen Normierungsprozesses. Ästhetisch gesprochen – und in diesem Diskurs hat sich der bei dieser Bemerkung etwas “zerstreute” Erzähler⁵ bisher auch bewegt – hieße dies das Durchmessen der Entfernung vom Urbild, (dem “Stand der Unschuld”), die ihrerseits wiederum nur idealisiertes Bild ohne naturale Vorlage sein kann, zum gegenwärtigen Moment der gesellschaftlichen Ausrichtung des Körpers.

Dieses “Wissen um die Herkunft” ist insofern unvollständig, als es sich nicht auf einen, wie auch immer beschaffenen “natürlichen Körper” beziehen kann (dieser bleibt abwesend, weil er nie existiert hat). Es wird vom Tänzer als “letztes Kapitel von der Geschichte der Welt” bezeichnet. Dieser Schluß liest sich ambivalent: Er meint sowohl Weltende als auch das Ende des Herrschaftsprozesses und damit die Vollendung der Geschichte. Damit evoziert er Vorstellungen, wie sie in den teleologisch-eschatologischen Geschichtskonzeptionen des 19. Jahrhunderts dann auftauchen – die ihrerseits ganz ernsthaft Paradiesvorstellungen entwerfen werden.

In der “Marquise von O ...” wird das Körperthema nicht aus der Perspektive einer ästhetischen Fragestellung abgehandelt, sondern – trotz der atemlosen Sprache – in geradezu burlesker Verwicklung im Kontext von Sexualität und Skandal dargestellt. Im Aufeinanderprallen von kriegerischer und familiärer Ordnung und im Changieren zwischen Verbot, Verschweigen und verhindertem Bekenntnis kommt es fast zwangsläufig zur Eskalation.

Thema ist – wie auch in anderen Texten Kleists – die Ordnung und mögliche Neustrukturierung des Geschlechterverhältnisses und die Balance von Konvention und subversiver Überbietung der Konvention in ihrer vorschriftsgemäßen

⁴Vgl. Thomas Kleinspehn: “Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit”, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 214ff. Kleinspehn verweist auf den anfänglichen Zusammenhang des Automatenbildes mit der Durchsetzung eines mechanistischen Weltmodells im 17. und 18. Jahrhundert, wie Descartes und de la Mettrie es entworfen haben, und die dann immer stärker werdende ambivalente Haltung gegenüber den Maschinen im Zuge der Frühindustrialisierung.

⁵Vgl. Paul de Man, a.a.O., S.215 Paul de Man diskutiert die in diesem Spannungsfeld sich vollziehende “Kompatibilität von Erzählung (also Ästhetischem) und epistemologischem Argument.”

Erfüllung. Im Zentrum steht die Bedeutung einer “gesicherten” Herkunft, wie unzureichend gerade dieses Wissen auch immer sein mag, das sich lediglich aus einer verpflichtenden Geste (Heirat, Erbschaft, Geständnis) legitimieren kann.

Die öffentliche Suche nach dem Kinsvater leitet den Text ein. Dieser ungeheure Regelverstoß ist von ebenso betont diskreten (Orte und Namen werden nur mit den Initialen genannt) wie nachdrücklichen Versicherungen zur Integrität der verwitweten Marquise begleitet. Ausgewiesen als Dame von “vortrefflichem Ruf” wird sie über die gesellschaftliche Stellung des Vaters, der Kommandant einer Zitadelle ist, und den auf einer Reise “im Geschäft der Familie verlorenen Gatten”, durch ihr Wohlverhalten als Mutter und Tochter sowie ihre geistigen Interessen. Nicht ohne Grund häufen sich die Referenzen hier. Sie dienen zu mehr als der kontrastreichen Skizzierung des Charakters der Dame vor dem Hintergrund der übertretenen Norm. Bereits hier werden nämlich die Bereiche angesprochen, deren Regeln im weiteren Geschehen nahezu unvereinbar gegeneinander stehen: das militärische Verhalten, das im Konfliktfall auch den privaten Bereich durchdringt und die kulturell gesellschaftliche Konvention, die nur scheinbar autonom existiert. Die Vorgeschichte des “Falls” ist zunächst im kriegerischen Ereignis verborgen. Russische Truppen greifen die Zitadelle an. Der Kommandant, der sich immer nur einer Handlungsregel unterwerfen kann (er denkt entweder im militärischen Raster oder als Familienvater,⁶ der inzestuöse Gefühle und Überbesorgtheit kultiviert) hat zu Beginn des Kampfes entschieden, sich gegenüber seiner von der Eigendynamik des Kriegsgeschehens überrollten Familie so zu verhalten, als sei diese gar nicht vorhanden. Nach diesen klar gesetzten Prioritäten erreicht das Kampfgeschehen die Marquise als Opfer patriarchalisch kriegerischer Machtausübung: Einige Landsknechte versuchen, sie brutal zu vergewaltigen. Es kommt zum Auftritt eines russischen Offiziers, des Grafen F..., als vermeintlichem Beschützer. Graf F...(von der Marquise zunächst als “Engel”, später als “Teufel apostrophiert) bewegt sich als Grenzgänger zwischen den Welten, der die unterschiedlichen Regeln beider Bereiche zunächst perfekt und gleichzeitig zu handhaben weiß. Er ist der kriegerische Held, der die Marquise vor den brutalen Übergriffen seiner Landsleute bewahrt, der sowohl bei der Eroberung der Zitadelle eine entscheidende Position übernommen hat als auch nach dem Sieg für eine Begrenzung des Schadens sorgt. Mitten im Kampfgeschehen, zwischen Feuersbrünsten und blutigen Verletzungen weiß er aber auch die Rolle des ritterlichen Galans zu spielen. Unter Beachtung der höfischen Konvention führt er seine Dame aus dem Brennpunkt des Geschehens, um sie dann, kaum der sexuellen Aggression der Soldateska entronnen, selbst zu schwängern.

Dies alles konstituiert einen nachträglich im gesellschaftlich-kulturellen Diskurs nur langwierig wieder abzutragenden Überhang an Ereignissen innerhalb kürzester Zeit, die sich so nur im Modus der Geschwindigkeit des kriegerischen Angriffs zutragen konnten. Der Kommandant bestätigt dies in unfreiwilliger

⁶Vgl. hierzu Roland Reuß: “Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung “Die Marquise von O...”, in: “Berliner Kleist-Blätter” 2, 1989, S.18ff. Die Ausführungen von Reuß beziehen sich auf die unterschiedlichen Schreibweisen von “Kommandant” und “Commandant” und ihren Zusammenhang mit der jeweiligen mentalen Ausrichtung des Kommandanten.

Zweideutigkeit.⁷ ”Noch hätte er keines jungen Mannes Bekanntschaft gemacht, der, in so kurzer Zeit, so viele vortreffliche Eigenschaften des Characters entwickelt hätte.“⁸ (BKA II/2, 27)

Von dieser Ausgangslage betrachtet, entwickelt sich die weitere Handlung vor dem Hintergrund der Abwesenheit des Protagonisten: Graf F... verschwindet nach der Einnahme der Zitadelle zunächst für Wochen. Sein weiteres Verhalten gegenüber der unwissenden Marquise – für ein paar Tage zurückgekehrt, drängt er auf sofortige Hochzeit – steht ganz unter dem Zeichen seiner drohenden Abwesenheit. Er muß, militärischer Verpflichtungen wegen, längere Zeit außer Landes zubringen. Schließlich – und dies ist der Kern der Geschichte – bildet der Koitus selbst im Gedächtnis der Marquise eine Leerstelle, einen weißen Fleck, eine mentale Abwesenheit.

Diesen “Abwesenheiten” steht die biologische Zeitvorgabe der Schwangerschaft als eindeutige “Präsenz” gegenüber. Zwischen den Polen von Abwesenheit und Präsenz changiert dann auch, während eines werbenden Gesprächs des Grafen mit der Familie, in dem mehr verborgen als ausgesprochen wird, das minutiöse Registrieren der sich ebenso schnell präsentierenden wie verschwindenden körperlichen Zeichen für die Täterschaft des Grafen (Erröten/Erbleichen/Stammeln).

Im Moment der Abwesenheit kulminieren konkurrierende Zeitketten, die nur im Augenblick des Kampfes kurzfristig zur Überschneidung kommen konnten. Die militärischen Verpflichtungen des Grafen, die bei Nichterfüllung die Sanktion von Kassation und Festungshaft nach sich ziehen (und damit seine Attraktivität als Ehemann erheblich schmälern) kollidieren mit dem Fortgang der Schwangerschaft selbst und den familiären Folgen für die Marquise. Der Graf versucht die Folgen der Vergewaltigung durch sofortige Heirat zu legitimieren, aber diese Berechnungen lassen die Zeitverschiebung zwischen kulturellen Zeitkonventionen und militärischer Terminierung außer acht. Die Zeit, die für angemessen betrachtet wird, um eine standesgemäße Hochzeit auszuhandeln (selbst wenn die Verbindung mit dem Grafen einen gesellschaftlichen Aufstieg bedeutet), und die erforderliche Präsenz des Grafen zur Ausbildung der – im 18. Jahrhundert gerade erst “entdeckten” – romantischen Gefühle bilden eine eigene, in Friedenszeiten geltende Zeitvorstellung. Sie läßt sich nicht mit militärischem Zeitumgang vereinbaren. So wird der Graf getröstet und es kommt nach der Entdeckung der Schwangerschaft zu einem Bruch der Marquise mit ihrer Familie.

Im Zentrum der hin- und hergeschobenen Zeitvorgaben steht jetzt die Frage nach der Herkunft des Ungeborenen, die von der Mutter der Marquise zur Vertrauensfrage und zur eigentlichen Ursache des Bruches stilisiert wird. Darüber

⁷Vgl. dazu Michael Moering: “Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists”, München 1972, S.231–290. Moering weist die Ironie der erotischen Anspielungen als Produkt der vornehmen Rede aus, die ständig das produziert, was sie mit aller Anstrengung auszugrenzen versucht, und zeigt das parodistische Potential in der Anlage der Figuren und Handlungskonstellationen, die Szenen aus dem bürgerlichen Drama ironisieren. Diese Analyse wird von Bernd Fischer aufgegriffen und vertieft. Vgl. Bernd Fischer: “Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists”, München 1988, S.38–56.

⁸H. v. Kleist: “Sämtliche Werke”, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/2 “Die Marquise von O...”, Basel, Frankfurt/M. 1989. Zitate, wenn nicht anders vermerkt nach der Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA).

aber kann die Marquise keine Auskunft geben. Die Herkunft kann zwar – vom potentiellen Vater – mit einem Namen benannt, nicht aber bewiesen werden. Dies ist eine der Stellen, an denen der Text porös wird: Die Sprache hat mit der Grenze des Körpers die Grenze ihrer Erkenntnismöglichkeit erreicht. Das Sprechen kann keinen eindeutigen Zugriff auf die Wahrheit leisten, trägt doch der Körper das Wissen um die Herkunft als eine außersprachliche Setzung in sich. Selbst wenn ein Sprachkonstrukt gefunden werden könnte, welches die Anforderungen der unterschiedlichen Regelsysteme erfüllen oder sie auflösen würde, die Zeitimplikationen der Ereignisse einholen oder gar anhalten und die Verletzungen in symbolischen Bildern heilen könnte, wäre die Frage nach der Herkunft dennoch nicht nur über das “Geständnis” des Vaters zu verifizieren.

Die Versuche des Grafen – er erzählt einen Traum, in dem die Marquise als Schwan erscheint, dessen Namen er kennt, den er gleichwohl nicht herbeilocken kann – sowie sein direkt ausgesprochenes Liebesbekenntnis können diese Grenze nicht überwinden.

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. Damit verschiebt sich aber das Machtverhältnis zugunsten der Frau, welche die Bedingungen für die Eröffnung des Wissens und die Heiratsmodalitäten, die allerdings vom Vater entworfen worden sind, festsetzt. Erst nach langer Abwesenheit bei gleichzeitigem Sich - zur - Verfügung - Halten (der Graf mietet sich in der Nähe ein), beträchtlichen Geldgeschenken und der Überlassung des Erbes wird der Graf als Ehemann akzeptiert.

Die fehlende Eindeutigkeit der Sprache wird ein weiteres Mal am Namen festgemacht, als die Marquise bei der Nachricht vom vermeintlichen Tod des Grafen seine letzten Worte (“Julietta! Diese Kugel rächt dich”) (BKA II/2, 18) nicht auf sich bezieht, sondern einer unbekanntem Namensvetterin zuschreibt. Über das Gesetz der Rache vermittelt, entsteht so unterschwellig eine Verbindung von Sexualität und Tod, die im Zusammenhang mit der fehlenden Eindeutigkeit des Namens (und weitergehend dem grundsätzlichen Versagen der Sprache) auch in den Dramen Kleists Gegenstand der Auseinandersetzung ist. In der heftigen Ablehnung der Schwangerschaft formuliert die Marquise erneut – und über die Negation vermittelt – diesen Zusammenhang: “Eher (...) daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schooße der Leichen eine Geburt entwickeln wird!” (BKA II/2, 48)

Auch die Schwängerung in der Ohnmacht, mit Morpheus als Vater (BKA II/2, 20), kann vor dem Hintergrund der antiken Mythologie, in welcher der Schlaf als kleiner Bruder des Todes und Sohn der Nacht dargestellt wird, als Variation des Themas gelesen werden.

Mit dem Ineinanderfallen von Sexualität und Tod aber ist die nicht an die Ehe gebundene Sexualität in einen Bereich jenseits der gesellschaftlichen Ordnung verwiesen, über den nur mittelbar (deswegen aber nicht weniger intensiv) kommuniziert werden kann. Ein direktes Wissen über den Ursprung kann daher einer blasphemischen Erkenntnis gleichkommen: “schön wie ein junger Gott” ist der “ins Leben erstandene” Graf, der beim Anblick der Marquise sofort deren Schwangerschaft diagnostiziert. Auch die religiösen Phantasien der Marquise,

in denen das Bild der Gottesmutter beschworen wird, ließen sich in dieser Linie aufführen.

Der Schluß der Novelle kann dann im Zusammenhang mit dem “Marionettentheater” gesehen werden: Der Graf, wissend und schuldig zugleich, verschafft sich unter Umgehung des Türstehers über die Hintertür des Gartens Zugang zur Marquise. In der sprachlich vermittelten Erklärung aber, dem Geständnis, dessen Annahme im intimen Rahmen die Marquise verweigert, lassen sich die “ringförmigen Enden der Welt” (Engel und Teufel) nicht zusammenführen, da die Textstruktur nicht wie im “Marionettentheater” den Konstitutionsbedingungen des Wissens, sondern – vermittelt über eine Folge der körperlichen und mentalen Abwesenheiten – dem “machtlosen” Wissen um die Herkunft verpflichtet ist.