

Ein Erfinden in Bildern.

Heinrich von Kleists Wirkungsästhetik in Eric Rohmers *Die Marquise von O...*

Dominik Scholten

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

In einer d[e]r hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann, und Erfindung ist es überall was ein Werk d[e]r Kunst ausmacht. Denn nicht das was den Sin[n]en dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist d[a]s Kunstwerk. [...] Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen.¹

Mit diesen Worten berichtet Heinrich von Kleist im Juni 1807 von der Ergriffenheit, die ihn beim Anblick des Kirchengemäldes *Sterbende Heilige Magdalena* von Simon Vouet ereilt hat. Kleists Äußerung, die einer kunsttheoretischen Programmatik gleicht,² befragt weniger die Art und Weise bildlicher Darstellung, sondern zielt auf die rezeptionsästhetische Qualität des Gemäldes ab – nicht das sich dem Auge Offenbarende ist die Kunst, sondern die Wirkung, die das Werk beim Betrachter zu entfalten vermag. Der Begriff der „Erfindung“, der auf die *inventio* im klassischen Sinne verweist, wird in Kleists Worten von einer produktionsästhetischen in eine rezeptionsästhetische Kategorie

¹ Heinrich von Kleist an Marie von Kleist, Châlons-sur-Marne, Juni 1807. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. 3 Bde.* München und Frankfurt am Main: Hanser 2010, Bd. II, S. 869-871, hier S. 871. Die Münchner Ausgabe mit im Folgenden mit *MA* abgekürzt.

² Vgl. Gernot Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst.* Tübingen/Basel: Francke 1995, S. 3.

umgedeutet.³ Kleist lässt die materielle Konsistenz des Gemäldes in den Hintergrund treten, während dessen immaterielle Beschaffenheit, die sich unmittelbar in das Gemüt des Betrachters einzuschreiben scheint, betont wird. Die Schönheit liegt demzufolge nicht in der bedeutungsvollen Darstellung von Emotionen *im* Kunstwerk, sondern in den Empfindungen und Vorstellungen *durch* das Kunstwerk.

Nahezu paradigmatisch für Kleists „rezeptionsästhetisches Credo“⁴ erscheint die spätere Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*, die anlässlich der Berliner Akademieausstellung 1810 als *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* in den Berliner Abendblättern veröffentlicht wurde:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. [...] Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den Einem die Natur thut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.⁵

Der ursprünglich von Clemens Brentano und Achim von Arnim verfasste Text wurde von Kleist, angeblich aus Platzgründen, gekürzt, aber auch umformuliert, wie

³ Vgl. Peter Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77 (1983) H. 4, S. 483-499, hier S. 484.

⁴ Arnd Beise: Bildende Kunst. In: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 251-256, hier S. 253. Das Kleist-Handbuch wird im Folgenden mit *KH* abgekürzt.

⁵ Clemens Brentano: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Berliner Abendblätter, 12tesBlatt, 13. Oktober 1810. In: *MA*, II, S. 362-363, hier S. 362.

er in einer späteren Ausgabe der Berliner Abendblätter eingesteht: „[...] Nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir“.⁶ Obwohl die ersten Sätze nicht von Kleist, sondern von Brentano stammen, findet Kleist sich offenbar in diesen Worten wieder: „[...] Das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde [...]“. Aus dem ursprünglichen Anspruch des Findens „im Bilde“ wird im Prozess der Rezeption ein Finden „zwischen mir und dem Bilde“, also eine Loslösung vom sinnlich wahrnehmbaren Kunstobjekt hin zu einer unmittelbaren ästhetischen Wirkungserfahrung, die ein Finden im Subjekt, ein ‚Erfinden‘ bedeutet:⁷ „[...] So ward ich selbst der Kapuziner, [...] der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“



Abb. 1: *Der Mönch am Meer*, Caspar David Friedrich (1809)
Nationalgalerie Berlin

Das Gefühl der Entgrenzung, das Kleist verspürt, steht in Korrelation zum Fehlen jeglicher Gegenständlichkeit, die mit dem Eintauchen des Betrachters in das Bild

⁶ Heinrich von Kleist: Erklärung, in: Berliner Abendblätter, 19tes Blatt, 22. Oktober 1810. In: *MA*, II, S. 375.

⁷ Vgl. Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, S. 487.

einhergeht: Friedrichs Gemälde (Abb. 1) verweigert sich der zeitgenössischen Landschaftsdarstellung, indem es auf den Effekt der Rahmenschau im Bildvordergrund verzichtet. Für den Betrachter ist der konventionelle Standpunkt eines Beobachters somit aufgelöst, was die als entgrenzend empfundene Wirkung des Bildes erklärt. Denn der auf einer Sanddüne befindliche Mönch blickt hinaus auf die See, wobei dessen Rückansicht den Betrachter zu einem partizipierenden Blick einlädt – die „unendliche Einsamkeit am Meeresufer“ jedoch versagt ein gemeinsames Schauen. Es bricht sich die Darstellung einer erhabenen Erfahrung,⁸ wie sie das Bild leistet, am Bild selbst oder vielmehr in der Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter. Denn Mönch und Betrachter werden eins, und das Bild selbst wird zur Düne. Die Düne, als Ort des Wahrnehmbaren, verweist in ihrer Randständigkeit zum grenzenlosen Ozean auf ein Außen, das für das fühlende Subjekt unerreichbar bleibt, und somit zur Visualisierung einer grenzenlosen, jedoch unerreichbaren Leere, einer „unbegrenzte[n] Wasserwüste“ wird. Kleists Metapher der weggeschnittenen Augenlider schließlich erzwingt ein Sehen, wie es auch das Bild im Verzicht auf die Rahmung erzwingt.⁹ Gleichermäßen versagt sich darin ein Schließen der Augen, und damit der Blick nach innen, wodurch die unmittelbare Bildwirkung absolut gesetzt wird und das Dargestellte in die Erfahrungswirklichkeit des Betrachters hinaustritt, „das Werk wird entgrenzt zur Wirkung“.¹⁰ Der Bruch mit den zeitgenössischen Darstellungskonventionen, den Friedrich mit seinem Bild *Der Mönch am Meer* vollzog, kann als Aufhebung einer „ästhetischen Grenze“¹¹ begriffen werden, die zuvor das Kunstwerk als täuschendes Abbild von einer als tatsächlich begriffenen Schönheit der Natur zu trennen wusste: Malerei und Poesie „stellen uns abwesende Dinge gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt“¹², heißt es noch bei

⁸ Vgl. Bernhard Greiner: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: *KH*, S. 160-162, hier S. 160.

⁹ Vgl. Jörg Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch. Im Auftr. D. Vorstandes d. Heinrich-von-Kleist-Ges. Hrsg.* Berlin: E. Schmidt 1982, S. 86-106, S. 89.

¹⁰ Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, S. 487.

¹¹ Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘, S. 86.

¹² Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Fritz Fischer.* Zürich u. a.: Stauffacher 1965, Bd. 5, S. 17. [Vorrede]

Gotthold Ephraim Lessing. Im Erzeugen seiner eigenen Realität emanzipiert sich das Kunstwerk nun von seinem „erborgte[n] Dasein“¹³ als ein Abbild, und offenbart sich als ein neuer Blick auf die Wirklichkeit, als Überwindung von Täuschung und Nachahmung.

Der Kunstenthusiasmus, der nach Kleists erkenntnistheoretischer Wende die Abkehr „von dem traurigen Felde der Wissenschaft“¹⁴ zur Dichtung beflügelte, durchdringt dessen späteres Werk in Form zahlreicher bildmedialer Interferenzen.¹⁵ Insbesondere die faszinierende Unmittelbarkeit der Wirkung von Bildern wünschte Kleist auch auf die Kunst der Dichtung zu übertragen: „Denn das ist die Eigenschaft aller ächten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt [...]“¹⁶ Als beispielhaft für Kleists Ambition, das erzählende Moment aus der Bildkunst auf die Dichtung zu übertragen, kann in vielerlei Hinsicht sein Lustspiel *Der zerbrochne Krug* gelten.¹⁷ Ein Kupferstich mit dem Titel *Le Juge ou la cruche cassée* (Abb. 2), dessen Kleist bei seinem Aufenthalt in Bern im Jahre 1802 ansichtig wurde, diente ihm bekanntlich als Anregung für das Stück.

¹³ Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘, S. 105.

¹⁴ Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, Leipzig, 21. Mai 1801. In: *MA*, II, S. 728-733, hier S. 730.

¹⁵ Vgl. Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*.

¹⁶ Heinrich von Kleist: Brief eines Dichters an einen anderen, in: Berliner Abendblätter, 4tes Blatt, S. 5. Januar 1811. In: *MA*, II, S. 451-452, hier S. 451.

¹⁷ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich insbesondere auf die Studie von E. Theodor Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen. In: Alexander von Bormann (Hg.): *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1976, S. 338-370.



Abb. 2: *Le Juge ou la cruche cassée*, Jean Jacques Le Veau (1782)
Kupferstichkabinett Berlin

Der Kupferstich Le Veaus, der nach dem Gemälde *Le Juge de village* des Franzosen Louis-Philibert Debucourt gefertigt war, bedeutete für Kleist offenbar ein Wiedererkennen eines weiteren Bildes, das ihm bei seinem Parisbesuch 1801 unmöglich hatte entgangen sein können:¹⁸ *La cruche cassée* von Jean Baptiste Greuze. Das Bild von Greuze zeigt ein Mädchen in einem Park, das einen zerbrochenen Krug in Händen hält, ein eindeutiger Verweis auf den Verlust ihrer Jungfräulichkeit. Dieses Motiv hatte Debucourt für sein Gemälde übernommen, und auch Kleist diente es als Referenz, wie der Titel des Stücks zweifellos erkennen lässt. Jedoch wäre es zu kurz gegriffen, hierbei allein den Verlust der Unschuld zum Thema zu erklären. Denn Debucourts Darstellung der Gerichtsstube weist am linken Bildrand zweifellos eine Kupplerinnen- bzw. Bordellszene auf, womit die korrumpierte Moral der herrschenden Justiz unverkennbar zum eigentlichen Thema des Bildes erhoben wird; eine Vielzahl allegorischer Elemente weist ebenfalls

¹⁸ Vgl. Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 340f.

darauf hin.¹⁹ Die Ausgestaltung des bäuerlichen Interieurs entlehnte Debucourt bei dem flämischen Maler David Tenier dem Jüngeren, in dessen Genreszenen das Krug-Motiv omnipräsent ist, und das bei Debucourt nun durch das Greuze-Zitat neu kontextualisiert wird. Kleist hatte in Dresden 1803 die Gelegenheit, Teniers Gemälde zu Gesicht zu bekommen, und erkannte dessen bäuerliche Interieurs bei Debucourt offenbar wieder, worauf er in der Vorrede des *Zerbrochnen Krugs* im Verweis auf einen vermeintlich „niederländischen Meister“²⁰ hindeutet. Dass Kleist das Werk Teniers ohnehin geläufig war, erschließt sich aus seinem Brief an Friedrich de la Motte Fouqué, als er ihm den *Zerbrochnen Krug* übersendet: „[...] Es ist nach dem Tenier gearbeitet, und würde nichts werth sein, käme es nicht von Einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt [...]“²¹. Den Anspruch des Dichters Kleist, die ungeheure Faszination einer Bildsprache wie die Raffaels und deren Wirkung in die Poesie zu überführen, also aus dem Lesen von Bildern ein Erzählen in Bildern zu machen, kann der *Zerbrochne Krug* nur unzureichend erfüllen.²² Wohl aber demonstriert sich hier zunächst der Schritt, das sprachliche Kunstwerk an die Stelle des bildlichen Kunstwerkes treten zu lassen, ohne dabei lediglich ein textliches Abbild zu sein,²³ also nach Lessing nicht allein das Bild zum „wirklichen Gegenstande“ der Nachahmung zu machen, sondern vielmehr die „Art und Weise“²⁴ des Künstlers zu entlehnen. So übernimmt Kleist zwar das Zerbrochene-Krug-Thema, und unterlegt seiner Handlung Debucourts

¹⁹ Nach Voss hat sich der ritterliche Kavalier mit den Blumen in der Hand für die Dirne, nicht für die Weisheit der Bücher und gegen die Moral entschieden, seinen Degen hält er unter dem Mantel verdeckt. Dem Laster auf der linken Bildhälfte steht zur Rechten die Unschuld der beiden Kinder entgegen. Vgl. ebd., S. 384f.

²⁰ Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug, ein Lustspiel. Vorrede. In: *MA*, III, S. 182.

²¹ Heinrich von Kleist an Friedrich de la Motte Fouqué, Berlin, 25. April 1811. In: *MA*, II, S. 966-968, hier S. 968. – Die Abschätzung Teniers erklärt sich hier wohl in erster Linie aus der Verehrung des Werkes Raffaels, dessen „göttliche“ Einfachheit jener irdischen Teniers entgegensteht: „Eine Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst, und darum ist Raphael auch mir ein Liebling.“ Heinrich von Kleist an Adolphine von Werdeck, Frankfurt am Main, 29. November 1801. In: *MA*, II, S. 779-784, hier S. 781.

²² So tritt die Allegorie vom träumenden Ritter (nach Raffaels *Traum des Ritters*) im *Zerbrochnen Krug* zwar in den Hintergrund, im *Prinz Friedrich von Homburg* jedoch taucht sie dann wieder auf. Vgl. Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 348f.

²³ Vgl. Michael Diers: Ein Scherbengericht. Zur politischen Ikonographie von Heinrich von Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochne Krug‘. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010, S. 193-216, hier S. 198.

²⁴ Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, S. 61.

Bildthematik als Subtext, doch versieht er den zerbrochenen Krug selbst mit einem Gemälde, das wiederum über eine politische Ikonografie verfügt.²⁵ So ist dem Verfahren der „Transposition von Bild in Text“²⁶ ebenfalls die sprachliche Erzeugung des Krugbildes vom Text ins Bild inhärent, nämlich in Frau Marthes Beschreibung des corpus delicti:

Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren?
Seht ihr den Krug? [...]
Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr [...].
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesammten niederländischen Provinzen
Dem span'schen Philipp übergeben worden.²⁷

So beginnt Frau Marthe die Ekphrase des Kruges, aus der sukzessive ein Historiengemälde erwächst. Auf Grundlage der fragmentierten Darstellung kann sie allerdings nur erläutern, was ihr fragmentarisch vor Augen liegt. Dazu gehören die Bildreste ebenso wie das Loch, das sie aus ihrem politischen Verständnis heraus zu einem subjektiven Bild, einer Interpretation des Ersichtlichen, neu zusammenfügt.²⁸ Unübersehbar wird die Rolle der Imagination, als die Betrachterin des Krugs aus dem lückenhaften Bild eine in sich geschlossene Historie entstehen lässt, wie auch der Dichter Kleist, vom Gemälde Debucourts ausgehend, sein Bühnenstück nach der eigenen Vorstellung weiter ausgestaltet. Die Adaption des Gemäldes von Debucourt und die gleichzeitige Einarbeitung desselben Verfahrens in die Handlung, das dann aber den umgekehrten Weg vom Text zum Bild nimmt, kann als frühe poetische Erzeugung eines „erfindenden Moment[s]“²⁹ im Werke Kleist verstanden werden.

²⁵ Vgl. Diers: Ein Scherbengericht.

²⁶ Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth 1988, S. 53.

²⁷ Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug. In: *MA*, I, S. 163-256, hier S. 197.

²⁸ Vgl. Diers: Ein Scherbengericht, S. 202f. – Die Zweifelhaftigkeit des Sichtbaren wird im Stück abermals konkret, als Ruprecht im Zeugenstand von jener Nacht berichtet, als er Eve im Garten zu sehen glaubte: Die Augen werden zum handelnden Subjekt, wodurch sich Ruprecht selbst zum Objekt degradiert, das der visuellen Wahrnehmung unwürdig ist, da er deren Unmittelbarkeit nicht Stand zu halten weiß. Vgl. Traeger, S. 104f.

²⁹ Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 339.

Wie die vorangestellten Überlegungen verdeutlichen sollten, bieten sich zahlreiche Anhaltspunkte für eine rezeptionsästhetisch orientierte Betrachtung des Werks Heinrich von Kleists. Eine besondere Bedeutung kommt darin der Sprache und Wirkung von Bildern zu, die in Korrelation zu anderen Künsten, vor allem aber zur Poesie stehen. Kleists Wunsch, durch sein literarisches Schaffen den Menschen, vergleichbar einer musikalischen Komposition, „das Herz gewaltsam zu bewegen“³⁰, ist Ausdruck einer Schreibambition, die in hohem Maße an die Einbildungskraft des Rezipienten zu appellieren versucht, um das Kunstwerk als „Erfindung“³¹ im Kopf des Lesers, durch die „Wahrnehmung erregt“³², entstehen zu lassen. Als geradezu paradigmatisch für dieses Bemühen kann aus heutiger Sicht seine Erzählung *Die Marquise von O...*³³ gelten, die vermutlich zeitgleich zum *Zerbrochenen Krug* entstand,³⁴ und sich als ein raffiniertes Spiel des Zeigens und Verschweigens erweist, das in der Aufforderung an den Leser zur Rekonstruktion der fiktiven Wirklichkeit zu einer „lebendig-unmittelbaren Lese-Erfahrung“³⁵ wird. So werden etwa die Handlungsorte vom Erzähler nur angedeutet, ebenso die Namen der Hauptfiguren. Die erzählerische Akribie des Verhüllens lässt das Geschehen zwar in die Ferne rücken („vom Norden nach dem Süden“, wie es im Erstdruck heißt)³⁶, jedoch gewinnt es in seiner vermeintlichen Geschlossenheit jene Authentizität,³⁷ die dem Leser ein Hineinversetzen in die Gefühlslage der Figuren erleichtern soll. Allerdings verwehrt sich die Erzählung nahezu sämtlicher Innensichten. Stattdessen lenkt sie das ‚Augenmerk‘ des Lesers in besonderer Weise auf die Körpersprache der Figuren. Der Leser dieser dezidiert am Visuellen orientierten Handlungsbeschreibung wird hier zu einem Beobachter, der von der

³⁰ Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, S. 730.

³¹ Heinrich von Kleist an Marie von Kleist, S. 871.

³² Ebd.

³³ Die Schreibweise mit vier Auslassungspunkten orientiert sich an der Münchner Ausgabe von 2010. Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O....*. In: *MA*, II, S. 107–147. Im Folgenden mit MVO abgekürzt.

³⁴ Vgl. Sabine Doering: *Die Marquise von O....*. In: *KH*, S. 106-114, hier S. 106.

³⁵ Jochen Schmidt: *Die Marquise von O....*. In: Walter Hinderer (Hg.): *Kleist's Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 67-84, hier S. 69.

³⁶ Vgl. Anmerkungen zur *Marquise von O....* in: *MA*, III, S. 499-507, hier S. 499.

³⁷ Vgl. Heinz Politzer: *Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘*. In: Werner Berthel (Hg.): *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel 1979, S. 55-96, hier S. 65f.

Proxemik, Gestik und Mimik auf das innere Befinden der Figuren schließen muss,³⁸ so etwa im ständigen Erröten und Erblassen der Figuren.³⁹ Der Erzähler, dessen Rede sich jeglicher Eindeutigkeit verwehrt, stellt an den Leser eine implizite Forderung zur Entschlüsselung, um aus den szenischen Beschreibungen ein stimmiges Handlungsgefüge herzustellen. In besonderer Weise ist dies der Fall, wenn der Erzähler plötzlich verstummt, wie in der berühmten Szene mit dem Gedankenstrich, als der russische Offizier, Graf F..., die Marquise vom Kampfgeschehen wegführt:

Er [...] bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie [...] in den anderen [...] Flügel des Pallastes [sic!], 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.⁴⁰

Was tatsächlich während dieser Rettungsaktion vor sich geht, verschweigt die Erzählung. Als Tatsache offenbart sich wenige Wochen später allein die Schwangerschaft der Marquise. Die Frage jedoch, was sich hinter dem Gedankenstrich verbirgt, ist für den gesamten Lektüreprozess ebenso bedeutsam wie uneindeutig: Handelt es sich um eine Vergewaltigung der Marquise oder kam es zwischen beiden im Eifer des Gefechts gar zu einem <Liebesakt>?⁴¹

Die vermeintlich sachliche Objektivität des Erzählers, der als Beobachter der Handlung dieselbe als erlebte Rede wiedergibt, erscheint im weiteren Verlauf höchst zweifelhaft, weisen die Beschreibungen doch einen mehrdeutigen, stark ironisch gefärbten Unterton auf,⁴² der das im Text Verschwiegene – oder nicht

³⁸ Vgl. Franz M. Eybl: *Kleist-Lektüren*. Wien: WUV 2007, S. 109-140, S. 121f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 122f.

⁴⁰ MVO, S. 108f.

⁴¹ Obwohl die bildhafte Sprache der Erstürmung und Bemächtigung durch den Grafen im Vorfeld eine feindliche Übernahme des weiblichen Körpers durch den Grafen als durchaus möglich erscheinen lässt, wird die ästhetische Qualität des Textes durch die vehemente Annahme, es müsse sich eine Vergewaltigung handeln, geradezu verkannt, erachtet man diese als die einzig richtige und die ‚von Kleist gemeinte‘. Nach Sabine Doering etwa müsse die Frage nach dem Wissen der Marquise aufgrund des Verzichts auf eine Innensicht zwar spekulativ bleiben, die Vergewaltigung durch den Grafen hingegen wird als ein Faktum angenommen. Vgl. Doering, S. 110f.

öffentlich Sagbare – für den Leser immer wieder hervorzukehren versucht.⁴³ So erklärt der Commendant gegenüber dem Grafen bei dessen Heiratsantrag, „es wäre unerlässlich, daß seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, das Glück seiner näheren Bekanntschaft würde“,⁴⁴ worauf der Graf erklärt, dass er sich nun in einer „ungünstigen Rolle“ sehe, „die er eben jetzt zu spielen gezwungen sey“.⁴⁵ Nahezu alle Gewissheiten – ganz gleich ob subjektive oder objektive – werden durch die Widersprüchlichkeit ihrer erzählerischen Darstellung aufgehoben. Der Erzähler erscheint nicht nur als ein Beobachter, sondern auch als Interpret, der den Leser auf geschickte Weise zu Vermutungen veranlasst, die jedoch nie verifiziert werden. Kleists sarkastisches Epigramm zur *Marquise von O....*, das er im Phöbus kurz nach dem Erstdruck der Erzählung als Reaktion auf die Kritik an seinem Erzählstil veröffentlichte, weist nur allzu deutlich auf die von ihm fingierte Undurchsichtigkeit der Erzählung hin: „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schaamlose [sic!] Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“.⁴⁶

Unter dem Anspruch, „so [zu] filmen, wie Kleist erzählt“,⁴⁷ wagte sich 1976 der französische Filmemacher Eric Rohmer an die Verfilmung der *Marquise von O....*⁴⁸ In seiner Überzeugung, die Wirkungsästhetik der Erzählung auch noch in der Verfilmung fortleben zu lassen, greift Rohmer auf ein gestalterisches Verfahren zurück, das wiederum unmittelbar auf Kleists ästhetische Kunstauffassung und den gemeinsamen Entstehungszeitraum der *Marquise von O....* und des *Zerbrochenen Krugs* zu verweisen scheint: Rohmer adaptierte die Erzählung nach eigener Aussage „Wort für Wort“⁴⁹, jedoch transformierte er auch das hinter dem Text befindliche

⁴² Vgl. Michael Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink 1972, darin bes. S. 231-298.

⁴³ Vgl. Klaus Schwind: *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O....* Frankfurt am Main: Diesterweg 1991, bes. S. 41-74.

⁴⁴ MVO, S. 115.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Heinrich von Kleist: Epigramme (April/Mai 1808). In: *MA*, II, S. 493-496, hier S. 495. [Nr. 19]

⁴⁷ Werner Berthel: Interview mit Eric Rohmer. Die Verfilmung literarischer Vorlagen am Beispiel der Erzählung ‚Die Marquise von O...‘. In: Ders., S. 115-124, hier S. 118.

⁴⁸ *Die Marquise von O....* Deutschland/Frankreich 1976. R. u. B.: Eric Rohmer.

⁴⁹ Eric Rohmer: Die Marquise von O.... Bemerkungen zur Inszenierung, in: *Filmkritik*, 20 (1976) H. 1 [Nr. 229], S. 37-41, hier S. 37.

Verfahren des bildhaften Erzählens in seinen Film. So zitiert er eine Vielzahl an Gemälden aus Kleists Zeit in den Film hinein, etwa von Caspar David Friedrich oder Jacques-Louis David (Abb. 3 u. 4), und offeriert damit einen filmischen Raum der Imagination, der unter Verwendung einer zeitgenössischen Interpretationsfolie eine Innensicht auf die darin befindlichen Figuren zu visualisieren vermag.⁵⁰



Abb. 3: *Die Marquise von O...* (1976)
Copyright: Les Films du Losange



Abb. 4: *Madame Récamier*,
Jacques-Louis David (1800)
Louvre, Paris

Die beinahe statischen Tableaus entsprechen der zeitgenössischen Interieur- und Landschaftsmalerei um 1800 und liefern eine vermeintlich authentische Zustandsbeschreibung jener Zeit, die bei genauerer Betrachtung ebenso fragwürdig erscheinen mag wie die als ‚wahre Begebenheit‘⁵¹ bezeichnete Erzählung Kleist: Denn die distanzierte Kamera, die der Haltung des Kleist’schen Erzählers entspricht,⁵² erscheint gleichermaßen als interpretierende Erzählinstanz, indem sie die Figuren in den Kontext des jeweiligen Gemäldes hineinzitiert.

Die markanteste Gemäldeinszenierung nimmt Rohmer sicherlich an jener Stelle der Handlung vor, an der sich bei Kleist der berühmte Gedankenstrich befindet. Anstatt einer „einfachen cinematographische Ellipse“, einem Schnitt also, „[sei] es für den Filmbetrachter erforderlich, diese Leere mit Bildern zu füllen“.⁵³ Zwar spielt Rohmer ganz offensiv mit der Möglichkeit eines einfachen Schwarzbildes (und der

⁵⁰ Vgl. Angela Dalle Vacche: Eric Rohmer’s *The Marquise of O*. *Painting Thoughts, Listening to Images*. In: Dies.: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London: Athlone 1996, S. 81-106, hier S. 81f.

⁵¹ Vgl. Anmerkungen zur *Marquise von O...* in: *MA*, III, S. 499-507, hier S. 499.

⁵² Vgl. Vacche: Eric Rohmer’s *The Marquise of O*, S. 86.

⁵³ Rohmer: *Die Marquise von O...* *Bemerkungen zur Inszenierung*, S. 40.

Erwartungshaltung des Zuschauers), als er an insgesamt drei Stellen Abblenden setzt, und damit einen Handlungssprung suggeriert, allerdings erfolgt die tatsächliche Inszenierung dann in Form eines Gemäldezitats (Abb. 5), das auf Johann Heinrich Füssli's *Die Nachtmahr* von 1781 zurückgeht (Abb. 6).



Abb. 5: Die Schlafende
Die Marquise von O... (1976)
Copyright: Les Films du Losange



Abb. 6: *Die Nachtmahr*,
Johann Heinrich Füssli (1781)
The Detroit Institute of Arts, Detroit

Die Figurenkonstellation bei Füssli zeigt eine Schlafende, in der sich im Film leicht die Marquise wiedererkennen lässt. Des Weiteren finden sich bei Füssli ein Pferd, dessen Kopf mit starrem Blick in die Szene hineinragt, sowie ein Dämon, der auf dem Leib der Marquise hockt, und der dem Bildbetrachter grimmig entgegenblickt. Bei Rohmer ist es der Graf an Stelle des Pferds, der nachts an die schlafende Marquise herantritt,⁵⁴ und dessen Blick auf der Schlafenden haftet – die Präsenz des Dämons bleibt Rohmer allerdings schuldig: Bedeutet sein Fehlen etwa die Absenz von Gewalt?⁵⁵ Oder ist es vielleicht doch der Graf selbst, der zuvor noch als strahlender Engel inszeniert wurde, und hier nun zum Dämon verkommt? Oder bleibt es dem engelhaften Retter gar selbst vorbehalten, in dieser Szene einen diabolischen Kontrahenten zu erblicken, als die Kamera auf sein Gesicht zufährt und dann abblendet? Der Dämon, der bei Füssli der Schlafenden eine «Nachtmahr», einen Alptraum beschert, ist bei Rohmer zwar visuell abwesend, gleichzeitig jedoch

⁵⁴ Laut Rohmer war es für die Glaubwürdigkeit der Figur von großer Wichtigkeit, dass sie hier, anders als bei Kleist, das Bewusstsein nicht in Folge einer Ohnmacht, sondern durch die Gabe eines Schlafmittels verloren hat. Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Pascal Bonitzer: *Décadrages. Cinéma et peinture*. Paris: Editions d'Etoile 1985, S. 31f.

erlangt er im Kontext der Gemäldezitation eine immaterielle Präsenz: Seine Abwesenheit bildet eine Leerstelle, die wie auch schon bei Kleist das zentrale ästhetische Element der Erzählung ist: In Kleists Text wie auch in Rohmers Verfilmung wird in jenem zentralen Handlungsabschnitt ein offensichtliches Fehlen von etwas suggerieren, das erst in der Vorstellung des Rezipienten zur Entfaltung kommen kann.⁵⁶ Durch den filmischen Umschnitt von der tableauartigen Darstellung der schlafenden Marquise auf die Beobachterposition des Grafen kommt auch dem Akt des Betrachtens in dieser Szene eine besondere Bedeutung zu. Denn die dargestellte Situation zwischen der Schlafenden und ihrem Beobachter spiegelt sich in der Situation zwischen dem Grafen und dem Filmzuschauer. Während die Bildsprache bei Rohmer ansonsten die Distanz zum Zuschauer wahrt, und seine Bildeinstellungen an Gemälde erinnern, entzieht Rohmer an dieser Stelle seinem Bild durch die Kamerazufahrt den Rahmen und konfrontiert den Rezipienten darin mit der eigenen Betrachtersituation. Anders als etwa bei Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* ist es bei Rohmer aber nicht die Rückansicht, die im Sinne Kleists ein ‚Erfinden im Bild‘ erwirkt („so ward ich selbst der Kapuziner“), sondern die Großaufnahme des Grafen: In der Doppelung der Betrachtersituation wird das Gesicht des einen Betrachters zu einer Interpretationsfläche für den anderen, die in vielerlei Hinsicht lesbar wird. Was aber der Graf tatsächlich vor Augen hat, und welche Empfindungen der Anblick bei ihm auslöst, bleibt der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen.

Indem Rohmer die Kamera in diesem intimen Moment der Distanzlosigkeit aus der Rolle der Beobachterin entlässt, wird auch ihre damit verbundene Rolle als Interpretin offenbart. Schon in Kleist Erzählung ist der Leser gänzlich auf die szenischen Beschreibungen ‹aus zweiter Hand› angewiesen, um sich die Handlung bildlich vor Augen zu führen, und auch im *Zerbrochnen Krug* verweist Kleist in Frau Marthes subjektiver (Re-)Konstruktion des Krugbildes auf die enge Verknüpfung des gleichzeitigen Schauens und Interpretierens. Rohmers Verfilmung

⁵⁶ Zur Leerstelle bei Kleist und Rohmer vgl. Dominik Scholten: Die Verfilmbarkeit der Leerstelle am Beispiel von Kleists ‚Die Marquise von O...‘. In: Dagmar von Hoff/Teresa Seruya (Hg.): *Zwischen Medien / Zwischen Kulturen*. München: Meidenbauer 2011, S. 143-157. [im Druck]

der *Marquise von O...*, die als solche selbst eine Interpretation der Erzählung bedeutet, liefert in ihren Gemäldezitaten eine Deutung der inneren Befindlichkeiten der darin agierenden Figuren – wird diese etablierte Rolle für einen kurzen Augenblick aufgegeben, findet sich der Rezipient plötzlich selbst in die filmische Darstellung ein, deren entgrenzende Wirkung an die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* denken lässt. Eric Rohmers *Marquise von O...* erweist sich somit als Referenz auf die wirkungsästhetische Kunstauffassung Heinrich von Kleists, der zufolge die Einbildungskraft des Rezipienten zu einem wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks erklärt wird.

Bibliografie

Die Marquise von O.... Deutschland/Frankreich 1976. Regie u. Buch: Eric Rohmer.

Beise, Arnd. 2009. Bildende Kunst. In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 251-256.

Berthel, Werner. 1979. Interview mit Eric Rohmer. Die Verfilmung literarischer Vorlagen am Beispiel der Erzählung ‚Die Marquise von O...‘. In: Ders. (Hrsg.) *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel, 115-124.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Décadrages. Cinéma et peinture*. Paris: Editions d’Etoile.

Dalle Vacche, Angela. 1996. Eric Rohmer’s The Marquise of O. Painting Thoughts, Listening to Images. In: Dies.: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London: Athlone, 81-106.

Diers, Michael. 2010. Ein Scherbengericht. Zur politischen Ikonographie von Heinrich von Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochne Krug‘. In: Alexander Honold / Ralf Simon (Hrsg.) *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink, 193-216.

Dieterle, Bernard. 1988. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth.

- Doering, Sabine Doering. 2009. Die Marquise von O.... In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 106-114.
- Eybl, Franz M. 2007. *Kleist-Lektüren*. Wien: WUV 2007.
- Gebhardt, Peter. 1983. Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77 (1983) H. 4, 483-499.
- Greiner, Bernhard. 2009. Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 160-162.
- Kleist, Heinrich von. 2010. *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. 3 Bde.* München und Frankfurt am Main: Hanser.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1965. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Fritz Fischer*. Zürich u. a.: Stauffacher, Bd. 5.
- Moering, Michael. 1972. *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink.
- Müller, Gernot. 1995. *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*. Tübingen/Basel: Francke.
- Politzer, Heinz. 1979. Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘. In: Werner Berthel (Hrsg.) *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel, 55-96.
- Rohmer, Eric. 1998. Die Marquise von O.... Bemerkungen zur Inszenierung. In: *Filmkritik* 20 (1976) H. 1 [Nr. 229], 37-41.
- Schmidt, Jochen. 1998. Die Marquise von O.... In: Walter Hinderer (Hrsg.) *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 67-84.
- Scholten, Dominik. 2011. Die Verfilmbarkeit der Leerstelle am Beispiel von Kleist, Die Marquise von O...?. In: Dagmar von Hoff / Teresa Seruya (Hrsg.)

Zwischen Medien / Zwischen Kulturen. München: Meidenbauer , 143-157. [im Druck]

Schwind, Klaus. 1991. *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O...* Frankfurt am Main: Diesterweg.

Traeger, Jörg. 1982. ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch. Herausgegeben im Auftr. D. Vorstandes d. Heinrich-von-Kleist-Ges.* Berlin: E. Schmidt, 86-106.

Voss, E. Theodor. 1976. Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen. In: Alexander von Bormann (Hg.) *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag.* Tübingen: Niemeyer, 338-370.