

ALEXANDER NEBRIG

DER ETHISCHE SPIELRAUM IN KLEISTS *ERZÄHLUNGEN*

I. DIE ›MORALISCHE‹ ABSICHT DES AUTORS

Kleists *Erzählungen* (1810/11) gelten insofern als Ausdruck einer Krise des Autors, als die Unmöglichkeit, die erzählten moralischen Konflikte zu bewerten, mit dem Fehlen eines verbindlichen, transzendent begründeten Deutungsprinzips erklärt wird. Gegenüber diesem negativen Verständnis hebt die vorliegende Analyse den positiven Gehalt hervor, indem sie die moralischen ›Doppeldeutigkeiten‹, ›Ambivalenzen‹ und ›Paradoxien‹ als Formen begreift, die zur Freisetzung ethischen Reflexionspotentials beitragen. Mit der Erörterung des Verhältnisses von ethischer Potentialität und moralischer Form in der Gesamtanlage der *Erzählungen* wird zudem Kleists Antwort auf Kants Neubegründung der Moral jenseits religiös-transzendenter Prinzipien erneut bestimmt.

Eine ›moralische Erzählung‹ im Sinne Kants würde ihre gezeigten Handlungen nicht mehr nach der jeweils gültigen Moralität beurteilen, sondern prüfen müssen, ob sie dem allgemeinen Gesetz genügen, welches wiederum nicht in Gott, sondern in jedem einzelnen handelnden Subjekt gründet. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) war diese Idee der ›moralischen Erzählung‹ pikanterweise durch einen katholischen Geistlichen zur Sprache gekommen, der seine Erzählung von der jungen Frau des Prokurators als moralisch versteht, da sie zeige, »daß der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Bessern selbst gegen seine Neigung zu handeln.«¹ Für den Leser ist eine solche Konzeption auf Dauer wenig interessant, und daher lässt Goethe den Geistlichen sagen, dass man immer nur dieselbe Geschichte zu erzählen scheine. Wenn

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [1795], in: ders., Berliner Ausgabe, Bd. 12: Poetische Werke IV, bearb. v. Regine Otto, Berlin 1963, S. 346. – Vgl. auch Gerhard Neumann, *Die Anfänge deutscher Novellistik*. Schillers ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ – Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.), *Unser commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 42), S. 433-460, hier: S. 453.

Kleist dagegen das Interesse in jeder seiner Erzählungen aufs Neue anstachelt, so deshalb, weil er hinter der (für ihn sekundären) äußeren moralischen Form deren ethischen Möglichkeitsgrund zum Vorschein bringt.

Obzwar Kleist mit dem von Kant aufgeworfenen Problem der Moral und seiner Aufhebung in der Pflichtethik vertraut war,² reagiert sein Erzähler konträr zu dem Geistlichen aus Goethes Novellensammlung. In der Welt seiner Figuren befangen, kann Kleists Erzähler ihren Konflikten keine moralische Form verleihen – weder die religiös-transzendente, noch die des Kategorischen Imperativs. Durch diese Irritationen aber machen Kleists *Erzählungen* das Ethische als Grund und Möglichkeitsbedingung jeder moralischen Formsetzung sichtbar.

Kleist selbst hatte gegenüber dem Verleger Reimer die Absicht geäußert, eine Sammlung erzählender Prosa unter dem Titel »Moralische Erzählungen«³ zu veröffentlichen, die 1810 und 1811 in zwei Bänden tatsächlich aber als *Erzählungen* erschien. Die Fortlassung des Attributs kann nicht mehr anhand der Quellen erklärt werden, regte aber dazu an, die moralische Eigenart der *Erzählungen* zu bestimmen. Karl Otto Conrady verstand das »Moralische in Kleists Erzählungen«⁴ als interaktive Struktur. Der perspektivenreiche Standpunkt des Erzählers verhindere eine klare Beurteilung der von ihm geschilderten Sachverhalte, so dass die kritische Leistung durch den Leser erfolge. So lasse die »Art des Erzählens [...] den Leser zum fragenden Partner des suchenden Dichters«⁵ werden. Diese nicht selten anzutreffende Verlagerung der moralischen Sinnstiftung vom

² Von den Versuchen, Kleists Kant-Rezeption zu präzisieren, seien genannt: Ulrike Zeuch, Die »praktische Notwendigkeit des moralischen Imperativs« – der Vernunft unbegreiflich? Zu Heinrich von Kleists Konsequenzen aus der inhaltlichen Leere eines formalen Prinzips, in: Das achtzehnte Jahrhundert 21, 1997, H. 1, S. 85-103; Günter Oesterle, Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart 1988, S. 157-180; Walter Hinderer, Immanuel Kants Begriff der negativen Größen, Adam Müllers Lehre vom Gegensatz und Heinrich von Kleists Ästhetik der Negation, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle (Hrsg.), Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, Würzburg 2001, S. 35-62.

³ Kleist an den Verleger Georg Andreas Reimer im Mai 1810 (Heinrich von Kleist, Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. v. Siegfried Streller, Bd. 4: Briefe, Berlin [DDR] 1978, S. 434). – Ob Kleist oder der Verleger für den Schritt, die einzelnen Erzählungen aus dem moralischen Kontext zu lösen, verantwortlich war, ist nicht zu ermitteln.

⁴ Karl Otto Conrady, Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft [1963], in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, 4. Aufl., Darmstadt 1987 [zuerst 1967] (Wege der Forschung, 147), S. 707-735. – Conrads Studie ging aus einer stilgeschichtlichen Dissertation hervor, vgl. ders., Die Erzählweise Heinrichs von Kleist. Untersuchungen und Interpretationen, Diss. Münster 1953.

⁵ Conrady (Anm. 4), S. 735.

Autor in den Leser⁶ verdeckt die Tatsache, dass auch die Leser an dem hermeneutischen Problem scheitern, das die *Erzählungen* aufwerfen. Vielmehr ist – wie die neuere Kleistforschung selbst zur Genüge demonstriert hat – bereits die Struktur der Texte anti-hermeneutisch,⁷ und nicht umsonst stieß Kleists (implizite) Produktionsästhetik der Sinnverweigerung in der Postmoderne auf Interesse. Wenn aber kein Deutungsschema vorhanden ist, das die Widersprüche des Textes aufhellte, wird die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen und Gestaltungsprinzipien des Erzählens wichtiger: Wie kann jemand überhaupt noch Handlungen von Menschen erzählen, wenn ihm der Maßstab fehlt, an dem sie zu messen sind?

Das Fehlen einer Instanz zur Deutung der Erzählungen steht in Zusammenhang mit ihrer Form, genauer: mit einer Vorentscheidung des Autors gegen die Allgemeingültigkeit dieser moralischen Instanz, indem er sich jedes objektiven Rahmens entledigt hat. Jeder wirkliche, künftige oder vergangene Rezeptionsrahmen, in dem das Erzählte sozialen, politischen oder theologischen Sinn gewönne, fehlt im Unterschied zu jener moralistischen Literatur,⁸ die an einem verbindlichen Deutungsmaßstab orientiert ist und

⁶ Die seit Conradys Publikation nicht mehr abbrechende Diskussion hat sich derart verkompliziert, dass ein Forschungsüberblick, der die verschiedenen Positionen vorstellte und dabei auch jene Arbeiten berücksichtigte, die eine Art Kryptomoralistik betreiben, selbst den Umfang einer ganzen Studie einnehmen würde. Ein kurzer Versuch findet sich bei Bernd Hamacher, »Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 63-78, hier: S. 63f. – Erwähnt sei die Monographie von Stefanie Marx, Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 129). Für Marx (ebd., bes. S. 9-18, hier: S. 11) unterminiert Kleist die Tradition der moralischen Erzählung, indem er sich an diese anlehne. Die Autorin sieht in den *Erzählungen* letztlich nur eine Form der Destruktion von Tradition. Wenn Kleists Novellistik einzig aus dem Impuls hervorgeht, die traditionelle Moralistik anzugreifen, dann hätte Marx auch die produktionsästhetische Bedeutung eines solchen negativen Verfahrens besser herausarbeiten müssen. Ein solches Verständnis muss von seinen Prämissen her den positiven Gehalt der *Erzählungen* verkennen.

⁷ Das verkennet Norbert Altenhofer (Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists »Erdbeben in Chili«, in: David Wellbery [Hrsg.], Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, 4. Aufl., München 2000 [zuerst 1985], S. 39-53, hier: S. 44) in seiner für die Produktionsästhetik der Romantik trefflichen Analyse. Um 1800 herrsche eine poetische Praxis, »die den eigenen Umgang mit überlieferter Dichtungssprache, mit tradierten Formen, Motiven und Gehalten nicht mehr im Sinne der Annäherung an eine durch autoritative Muster als allgemeinverbindlich gesetzte Norm, sondern als souveräne Aneignung des Vorgegebenen auffaßt, deren individuelle Formbestimmtheit eine unverwechselbare Fortbildung des Überlieferten produzieren und (beim Leser) provozieren soll.«

⁸ Sie geht auf die Renaissance-Autoren Cervantes und Boccaccio zurück. Ein moralistischer Autor des 18. Jahrhunderts war Jean-François Marmontel, s. Gotthold Otto Schmid, Marmontel. Seine »Moralischen Erzählungen« und die deutsche Literatur, Straßburg 1935;

von einem souveränen Erzähler erzählt wird, dessen Position der Autor teilt. Kleists Konzeptlosigkeit führt dagegen zu einer für die Bewertung dessen, was er erzählt, inkompetenten Erzählfigur und begründet die unkonventionelle, individuelle Form, die bisweilen als ›Manier‹ wahrgenommen wurde.⁹

Gleichfalls ist diese Absage an objektive Wertmaßstäbe auch eine an das Publikum. Wolfgang Kayzers Bemerkung, der Erzähler stehe mit dem »Rücken zum Publikum«,¹⁰ besagt ebenso, dass der Erzähler – rhetorisch gesehen – das ›Ethos‹ des Publikums nicht beachte.¹¹ Der Wiener Zensor Joseph Friedrich, Freiherr von Retzer, der Kleists ersten Band der *Erzählungen* in Wien verbieten ließ,¹² hat das ebenso gespürt wie mancher Rezensent: Der *Marquise von O...* wird ›Anstößigkeit‹, dem *Erdbeben in Chili* etwas ›Empörendes‹ bescheinigt.¹³ Um nicht missverstanden zu werden: Kleist ist kein Moralbrecher, kein Verneiner sittlicher Übereinkünfte und moralischer Gewissheiten, wie Nietzsche es sein wollte,¹⁴ indem er ganz gezielt den moralischen Rahmen angriff, ihn negierte und dadurch Interesse weckte. Kleist lässt Menschen handeln und entwickelt das Geschehen aus der Logik der Ereignisse. Diese »Mimesis der Rätselhaftigkeit des Lebens«¹⁵ bezeugt dennoch, kritisch gesehen, ein moralisches Versagen

Hugo Beyer, *Die moralische Erzählung in Deutschland bis zu Heinrich von Kleist*, Frankfurt/M. 1941 [Reprint 1973]; Gisela Schlüter, *Kleist und Marmontel. Nochmals zu Kleist und Frankreich*, in: *Arcadia* 24, 1989, S. 13-24. – Günter Blamberger, *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1999, S. 25-40, hier: S. 38, ordnet Kleist in die Traditionslinie der ›skeptischen Moralisten‹ ein: »Mit den europäischen Moralisten teilt Kleist die Frustration, daß sich aus der Analyse von Verhaltensformen keine über den spezifischen Anwendungsbereich generalisierbaren Verhaltensformen systematisch ableiten lassen.«

⁹ Otto Brahm, *Das Leben Heinrichs von Kleist*, neue Ausg., Berlin 1911, S. 304.

¹⁰ Vgl. Wolfgang Kayser, *Kleist als Erzähler* [1954], in: *Heinrich von Kleist* (Anm. 4), S. 230-243, hier: S. 232.

¹¹ Kleists Erzählungen richten sich an ein Publikum, dessen Ethos (im rhetorischen Verständnis) kaum mehr einzunehmen ist für die Schilderung moralischer Fallgeschichten, paradoxerweise ist gleichfalls sein Bedürfnis nach Antworten auf ethische Fragen hoch. Es ist das moderne Publikum, das man angesichts seines hohen ethischen Reflexionsgrades kaum mehr belehren kann und das sich peinlich berührt zeigt, wenn der Autor den ›moralischen Zeigefinger‹ hübe.

¹² Den Vorfall dokumentiert anhand der Wiener Zensur-Akten Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Bremen 1967 (Sammlung Dieterich, 318), Nr. 646.

¹³ Helmut Sembdner (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Bremen 1957 (Sammlung Dieterich, 172), S. 259, 261.

¹⁴ Weshalb die Einreihung verwirrt bei Ruth Ewertowski, *Das Außermoralische*. Friedrich Nietzsche, Simone Weil, Heinrich von Kleist und Franz Kafka, Heidelberg 1994 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 28).

¹⁵ Altenhofer (Anm. 7), S. 52.

des Autors. Wenn dem Leser (etwa von *Das Erdbeben in Chili*) »kein Ereignis, kein Gedanke, kein Gefühl verschwiegen und ihm dennoch alle Arbeit moralischer Urteilsbildung und metaphysischer Sinnkonstruktion zugemutet wird,«¹⁶ so mag man das, was noch manchem Zeitgenossen ein Skandalon gewesen war, als eine ›Radikalisierung der moralischen Erzählung‹ bewerten. Die Weigerung des Autors, einen moralischen Standpunkt zu beziehen, veranlasste seit Conradys Studie oftmals dazu, die Notwendigkeit der Urteilsbildung auf den Leser zu übertragen. Dadurch wurde aber auch die formale Funktion einer solchen ›Weigerung‹ für die Intention der Erzählungen verkannt: Sie eröffnet als Ausdruck poetischer Freiheit einen Spielraum ethischer Reflexion.

II. DIE MITTLERROLLE DES ERZÄHLERS

Neben einem Unbehagen an der moralischen Relativität in den *Erzählungen* fiel den Zeitgenossen die Künstlichkeit der Darstellung auf,¹⁷ also das, was die Sammlung heute sprachlich und erzähltechnisch weiterhin interessant macht und vor anderen auszeichnet. Wilhelm Grimm bemerkte Prahlerei, wie sie »gelehrte Maler mit Anatomie«¹⁸ zeigten, und die *Zeitung für die elegante Welt* sah eine »gewisse Künstlichkeit«.¹⁹ Wenn Künstlichkeit der Darstellung diagnostiziert wird, wenn also ihre Mittel sichtbar werden, so muss der Sinn, dem sie sich unterordnen, in dem sie aufgehoben und damit unsichtbar werden, erst historisch rekonstruiert werden – vorausgesetzt, dass er überhaupt vorhanden ist. Den Zusammenhang zwischen moralischer Zwielfichtigkeit und uneinheitlicher Darstellungsform,²⁰ von Moralität und Medialität, gilt es im Folgenden zu umreißen und ihm seine ethische Funktion zuzuweisen.

Der Eindruck einer ähnlichen, sich wiederholenden Machart der Erzählungen – »[s]ie werden alle auf ähnliche Art erzählt«²¹ – wird als ›unzuver-

¹⁶ Ebd., S. 53.

¹⁷ Inwiefern sich Kleist von den Erzählnormen seiner Zeit entfernt, beantwortet Hans Zeller, Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation, in: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 83-104.

¹⁸ Sembdner (Anm. 13), S. 262.

¹⁹ 24.11.1810; Sembdner, ebd., S. 258.

²⁰ So sieht es zum Beispiel auch Dieter Heimböckel, Eichendorff mit Kleist. »Das Schloß Dürande« als Dichtung umgestürzter Ordnung, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 65, 2005, S. 65-81, hier: S. 76: »Kompromittiert ist das Moralische bei Kleist bereits durch die Art und Weise seines Erzählens.«

²¹ Kayser (Anm. 10), S. 230.

lässig« objektiviert.²² Die so genannte ›Unzuverlässigkeit‹ des Erzählers bezieht sich hier – wenn sie überhaupt eine sinnvolle Kategorie ist – allein auf den moralischen Bereich, obgleich Kleist tatsächlich genügend technische Fehler unterlaufen sind,²³ was berechtigte, die Genauigkeit seiner Arbeit in Frage zu stellen. Obwohl es keinen objektiven, die Sache in all ihren Facetten erfassenden Standpunkt gibt,²⁴ von dem aus erzählt wird und der alle Teile der Erzählung erfasst, war man geneigt, Kleists Erzählhaltung als objektiv zu bestimmen. Erich Schmidt vertritt in seiner knappen, mit vielen von Otto Brahm²⁵ angeregten Beobachtungen versehenen *Einleitung des Herausgebers* die Ansicht, Kleists Erzählungen kennzeichne ein sachlicher Stil. Kleist rufe uns überall ›zur Sache‹, er sei ein Novellist von »strenger Sachlichkeit«, der »ohne Willkür nach dem Gesetz der Objektivität als scheinbar anteilloser Verfasser« zurücktrete.²⁶ Das ›Gesetz der Objektivität‹ wurde in der Erzähltheorie des 19. Jahrhunderts formuliert von Friedrich Spielhagen.²⁷

Schon Käte Friedemann erkannte dieses als ein rein formales »Aus-schalten des Erzählenden«, das »völlig unabhängig von einem innerlichen Über-dem-Stoffe-stehen des Dichters«²⁸ sei. Spielhagens und Schmidts ›Objektivität‹ meint eigentlich ›dramatische Illusion‹. Friedemann, auf die zweifache Bedeutung von ›Objektivität‹ in der Epik hinweisend, erinnert daran, »daß oft die äußerste Subjektivität der Form mit geistiger Objektivität

²² Dazu Claudia Brors, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*, Würzburg 2002 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 404), S. 148 u. 178.

²³ Ausführlich zu diesen Hermann J. Weigand, *Das Vertrauen in Kleists Erzählungen*, in: ders., *Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur*, Bern u. München 1967, S. 85-119.

²⁴ Vgl. Kayser (Anm. 10), S. 234.

²⁵ Otto Brahm, *Heinrich von Kleist. Gekrönt mit dem ersten Preis des Vereins für Deutsche Literatur*, Berlin 1884, S. 162-177.

²⁶ Erich Schmidt, *Einleitung des Herausgebers* [von Kleists *Erzählungen*], in: H.[einrich] v.[on] Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde-Pouet u. Reinhold Steig hrsg. v. Erich Schmidt, kritisch durchges. u. erl. Gesamtausg. [5 Bde], Bd. 3, bearb. v. E. S., Leipzig u. Wien o.J. [1905], S. 129-140, hier: S. 131 u. 133. – Schmidts Sachlichkeitsemphase erklärt sich aber vielleicht auch aus einem Verständnis der *Erzählungen* als der Entwicklung eines einzigen Sachverhaltes. Schmidt geht davon aus, dass sich jede Erzählung auf einen Satz reduzieren lasse (ebd., S. 130).

²⁷ Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883, der auch von Georg Minde-Pouet (Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil, Weimar 1897, S. 78) als Referenz angeführt wird. Für Minde-Pouet ist die ›Objektivität‹ »Kleists oberstes episches Gesetz« (ebd.).

²⁸ Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Berlin 1910 [Reprint Darmstadt 1969], S. 5.

vität identisch ist [...], weil der Dichter, der nicht vollkommen in seinen Gestalten aufgeht, ihnen gegenübersteht, und weil er dies Gegenüberstehen dadurch veranschaulicht, daß er sich selbst als Darstellenden in die Darstellung mit verwebt.«²⁹ Das Prinzip des Erzählers, »neben seiner Rolle als Erzähler zu stehen«, macht sich Brecht für sein »episches Theater« genau mit dem Anspruch zu eigen, Distanz und durch diese Objektivität gegenüber dem Dargestellten zu gewinnen. Objektivität meint also neben der »inneren Unabhängigkeit des Künstlers« gleichfalls eine »dem Drama eigentümliche Technik«, was gattungsästhetisch bedeuten würde, dass die Erzählung »notwendig subjektiv« sei, weil sie »nur durch ein vermittelndes Medium zugänglich« wird.³⁰ Kleist aber, auch wenn sein Erzähler gelegentlich das Erzählte reflektiert, wäre im Sinne Friedemanns ein Illusionsdichter bzw. ein Vertreter des »dramatischen Erzählens«,³¹ der bemüht ist, die dem Epischen eigentümliche Möglichkeit, sich in das Erzählen einzumischen, zu verdecken. Es handelt sich dabei um eine gattungswidrige Unmöglichkeit, denn die Erzählung wird stets im Lichte dessen stehen, der sie erzählt, mag er sich noch so objektiv als Chronist oder Berichterstatter tarnen: Er ist »der Bewertende, der Fühlende, der Schauende.«³² Goethes und Schillers Forderung nach dem Rhapsoden, der hinter dem Vorhang lese, »damit man völlig von aller Persönlichkeit abstrahiere«,³³ rührt aus einem Missverständnis epischer Teilnahmslosigkeit. »Episch« heißt demnach gerade, sich als Erzähler Geltung zu verschaffen,³⁴ und so versinnbildlicht dieser »die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium«.³⁵

Wenn hier Kleists Erzähler als ein »dramatischer (sich versteckender) Erzähler« charakterisiert wird, dann unter anderen semantischen Prämissen als denen Emil Staigers.³⁶ Er entdeckt zwar ebenfalls dramatische Ele-

²⁹ Ebd., S. 6.

³⁰ Ebd., S. 20.

³¹ Genau in diesem Sinn führt Friedemann Carl Schmitts Ansicht an, dass der Roman überhaupt nicht episch sein müsse, sondern genauso gut dramatisch verfahren könne; vgl. ders., *Der moderne Roman*, Osnabrück 1908, S. 40.

³² Friedemann (Anm. 28), S. 26. Vgl. auch Wilhelm Scherer, *Poetik*, Berlin 1888, S. 246f.

³³ Friedemann (Anm. 28), S. 27.

³⁴ Ebd., S. 3.

³⁵ Ebd., S. 40.

³⁶ Im Sinne Emil Staigers (Kleists »Bettelweib von Locarno«. Zum Problem des dramatischen Stils, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20, 1942, S. 1-16) grenzt auch Edgar Neis den »dramatischen Stil« Kleists von der lyrischen Erzählhaltung Kellers ab; vgl. ders., *Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst*, Paderborn 1965, S. 16: »Dem verbal bestimmten, dramatischen Stil Kleists steht der attributiv bestimmte, lyrische Stil Kellers gegenüber.«

mente in der Erzählung, führt sie aber seinsphilosophisch auf bestimmte Weisen des Menschseins zurück. Zunächst einmal dient die Dramatik allein einer Illusion der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehens, es handelt sich um eine Technik, die es erlaubt, von der Tatsache der Vermittlung abzulenken, indem das Medium kaschiert wird: Der Erzähler Kleists »wünscht nicht zu existieren, er will uns zwingen, nach Möglichkeit seine Gegenwart zu vergessen.«³⁷

An einzelnen Stellen jedoch manifestiert sich auch bei Kleist die Medialität. Schmidt, obwohl er Spielhagens Objektivitätsgesetz bei Kleist verwirklicht sieht, kommt nicht umhin, einige jener berüchtigten Passagen anzuführen, mit denen diese die »Novellentechnik beherrschende Unpersönlichkeit«³⁸ durchbrochen wird. Für Schmidt sind sie nicht weiter problematisierte Ausnahmen. Nicht aber die ›Unpersönlichkeit‹ wird durchbrochen, sondern die Persönlichkeit des Erzählers wird manifest, das heißt, die Erzählung wird wieder episch.

Die Unterbrechungen einer als objektiv empfundenen Generaltendenz durchkreuzen jedes Verständnis der *Erzählungen*. Über die ›Doppeldeutigkeit‹, die sich im ›Zugleich des Widersprüchlichen‹ manifestiere, herrscht unter den Kleistspezialisten Einstimmigkeit.³⁹ Die subjektive Färbung der fiktionalen Faktizität des Berichteten trägt zur zwielichtigen Beurteilung von Kleists Erzähler bei, denn die Sprache des Chronisten⁴⁰ oder Zeitungsredakteurs,⁴¹ der Kleist selbst war, wird kontinuierlich von subjektiven Einschüben und Leseranreden unterbrochen.⁴² Die Kritik am ›Sachlichkeitskonzept‹ hat dazu geführt, von Kleists Erzähler nur »ausnahmsweise« als neutralem ›Beobachter oder Berichterstatter«⁴³ zu sprechen. Überhaupt sei die Genauigkeit des Berichtes nur scheinbar,⁴⁴ der sachliche Stil, der

³⁷ Friedemann (Anm. 28), S. 47.

³⁸ Schmidt (Anm. 26), S. 136.

³⁹ Spätestens seit: Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92, 1973, S. 185-211.

⁴⁰ Hans Mayer, Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick, Pfullingen 1962, S. 63.

⁴¹ Hans Heinz Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache, Frankfurt/M. u. Bonn 1962, S. 111.

⁴² Besonders letztere gelten als Kennzeichen des romantischen Erzählens. Diese Einschübe sind allerdings dezent und nicht immer sichtbar, vergleicht man sie mit den durch die Romantiker E.T.A. Hoffmann und Ludwig Tieck eingesetzten Erzählern, die eine völlig andere epische Form bedienen sollten: die des phantastischen oder magischen Realismus. Kleists Realismus dagegen schaltet mittels einer in der Perspektive sich herstellenden Versachlichung jedes wunderbare Element aus; vgl. Helmut Prang, Formgeschichte der Dichtkunst, Stuttgart u.a. 1968 (Sprache und Literatur, 45), S. 73.

⁴³ Günther Blöcker, Heinrich von Kleist, oder, das absolute Ich, Frankfurt/M. 1977, S. 199.

⁴⁴ Helmut Koopmann, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989, S. 105.

›skizzierend‹ nur das für den Handlungsverlauf Notwendige darstellt und gleichzeitig das Geschehen aus den unterschiedlichen Perspektiven bewertet, verlange vom Leser allein die »moralische Urteilsbildung«. ⁴⁵ Die Vorstellung eines gänzlich unaperspektivierten Textes ist allerdings schwer nachzuvollziehen. Trotz multiperspektivischer Passagen, trotz widersprüchlicher Aussagen des Erzählers, seiner Unwissenheit, Ironie und naiven Deutung der Sachverhalte, ja trotz fehlerhafter Details, die bisweilen den ganzen Realismus Kleists in Frage stellen, ist Kleist kein Montage-techniker. Die Einheit begründet sich vielmehr im Wirklichkeitsverständnis des Autors, weshalb nicht der Realismus in Frage steht, sondern in seiner spezifischen Art zu erfassen ist. Keinesfalls ist Kleist einem naiven Realismusbegriff verpflichtet, der sich allein an den real-historischen ›Verweisungsfunktionen‹ der Sprache orientiert: »Die Verweisung auf Gegenstände der vorfindlichen Welt ist ihm allenfalls Mittel zum Zweck, nicht Zweck an sich.« ⁴⁶ Kleist begreift in seinen Erzählungen Wirklichkeit kausal. Handlungen stoßen andere Handlungen an, führen zu Gegenhandlungen, ihre Kontrolle aber entgleitet den Protagonisten. Die »absolute Herrschaft der Kausalität«, ⁴⁷ die Lugowski auf die französische Tradition des Anti-Märchens zurückführt, ⁴⁸ korrespondiert mit der Form: das mehrfach beobachtete ⁴⁹ Ineinander der syntaktischen Bestandteile des Textes sowie die daraus sich ergebende Unmöglichkeit, Details aus sich selbst heraus zu verstehen. Ein jedes Detail bereitet nämlich jeweils entweder ein folgendes Detail vor oder aber stellt ein bereits erzähltes in ein neues Licht.

Somit kann die Frage, worum es eigentlich in Kleists Erzählungen geht, worin ihr Gegenstand, ihre ›Sache‹ besteht, mit Verweis auf die spezifische

⁴⁵ Altenhofer (Anm. 7), S. 53.

⁴⁶ Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen, in: Berliner Kleist-Blätter 1, 1988, S. 43, vgl. auch ebd., S. 42.

⁴⁷ Clemens Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists, Frankfurt/M. 1936, S. 150.

⁴⁸ Ebd., S. 27f. Anders als im heroisch-galanten Roman triumphiere hier eben nicht der »geträumte Wunsch, märchenhaft über die ›grande machine noire‹ einer seelenlosen und seelenfremden Realität« (ebd., S. 26). Die Parallele zwischen dem Anti-Märchen Rossets und Kleists Erzählungen beruht – wenn man einmal von dem geradezu komisch zu nennenden Ausgang der *Marquise* und dem *happy end* von *Der Zweikampf* absieht – darin, dass beide Formen sich nicht in einen »Märchentraum« flüchten, »sondern der als urfremd erlebten Wirklichkeit« (ebd., S. 61) gegenüberstehen. – Auf Lugowskis problematische nationaltypologische Deutung des Befundes kann hier nicht weiter eingegangen werden (vgl. ebd., S. 165).

⁴⁹ Beispiellhaft Kayser (Anm. 10), S. 242: »Jede Bewegung kommt aus Umständen und trifft auf Umstände; der Raum ist erfüllt mit Wirkungsreihen. Alles Handeln der Menschen ist daran gebunden und davon abhängig. Was so die Struktur des einzelnen Satzes und also des jeweiligen Augenblickes ist, ist die Struktur der Welt überhaupt.« – Vgl. auch Staiger (Anm. 36), S. 6f.

Form der *res* beantwortet werden: Sie sind Versuche, kausal begriffene Wirklichkeit als moralisches Dilemma zu inszenieren, das für den Leser ethische Freiheit bedeutet. Hermeneutische und antihermeneutische Zugänge, metapoetische Deutungen⁵⁰ oder Studien, die einzelnen Details zu hohes Gewicht beimessen (wie der Vater-Tochter-Szene in *Die Marquise von O...*), haben diese Beschränktheit des Œuvres nicht akzeptieren wollen. Eine egozentrische Figur, wie Kleist sie war – darüber wird man sich mit Blick in die Briefe einig sein –, provoziert es, zwischen ihr und dem impliziten Autor⁵¹ der *Erzählungen* eine ideologische Identität anzunehmen, was interessanterweise in der literaturtheoretisch hochreflektierten Forschung nicht unüblich ist. Nicht wenige Beiträge greifen am Ende ihrer Strukturbeschreibungen mit Plötzlichkeit auf das Autorparadigma zurück. Kleist wolle die Leserschaft von *Das Erdbeben in Chili* von der Notwendigkeit eines Partisanenkrieges überzeugen,⁵² das Ressentiment des verkanteten Dichters, bewegt vom Begehren, führe auf Signifikantenebene die Form *Michael Kohlhaas* herbei.⁵³ So attraktiv es sein mag, Kleists brüchige

⁵⁰ Kleists »Dichtung überhaupt«, so Reuß (Anm. 46), S. 12, habe »zu ihrem Hauptproblem das der Kommunikation«; die Verlobung sei – im Sinne von Celans Meridian-Poetik – eine »Kritik der Kunst« und suche den »Ort der Dichtung« (ebd., S. 17); der poetische Charakter der Kleistischen Rede bestehe »in der bewußten Zur-Schau-Stellung der Scheinhaftigkeit des Materials« (ebd., S. 35). Auch der Charakter erhält eine poetologische Dimension: »Was sich einer ersten Lektüre als eine Entwicklung in Tonis Charakter darstellen konnte, ist in Wahrheit ebenso die über die sprachliche Materialität zu sich kommende Selbstreflexion eines der Herrschaft des Scheins emanzipierten Erzählens« (ebd., S. 35). Ihr Charakter mutiert zur »Allegorie einer ihrer selbst bewußten Kunst« (ebd., S. 37).

⁵¹ Bernd Fischer (Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«, in: ders., *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, S. 100–112) unterscheidet zwischen dem expliziten Erzähler und dem impliziten, sinngebenden Autor.

⁵² »Ein entlassener preußischer Offizier [...] entwickelt unter Bedingungen und Masken des Bildungssystems die Diskurspraxis des Partisanen. Mit der Technik »unwahrscheinlicher Wahrhaftigkeit« (so ein Anekdotentitel Kleists) beschwört er Naturkatastrophen herauf, nur um seinen Lesern eine Feindschaft beizubringen, die es nie zuvor gegeben hat: die absolute Feindschaft« (Friedrich A. Kittler, *Ein Erdbeben in Chili und Preußen*, in: *Positionen der Literaturwissenschaft*, Anm. 7, S. 24–38, hier: S. 37).

⁵³ Helga Gallas, *Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – eine struktural-psychoanalytische Interpretation des »Michael Kohlhaas« [1981]*, in: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 17–39, hier: S. 37, deutet die Erzählung von einer These Lacans ausgehend: Die »Signifikanz des Textes maskiert sein Begehren« (ebd., S. 37); weshalb alle Zeichen Ausdruck des Begehrens des Autors seien. Dieses Begehren nach Nichts, nach dem Phallus (= die Anerkennung des Autors auf dem literarischen Feld durch Goethe) manifestiere sich in der narrativen Begierde nach den Pferden, nach dem Inhalt des Zettels und nach der Schrift, die wiederum für das Nichts stehe (ebd.).

Person, seine Erkenntniskrise, seine Polemik und sein Ressentiment in die Deutung mit einzubeziehen – letztlich zählt, ob sich all diese Faktoren tatsächlich formal in den *Erzählungen* niederschlagen. Hier hingegen wird anhand eines besonderen narrativen Schemas dessen ethische Funktion bestimmt, ausgehend von der allgemeinen Beobachtung, dass der Autor einen inkompetenten Erzähler einsetzt.

Diese Inkompetenz, die als Ambivalenz wahrgenommen wird, lässt sich auf einen erzähltechnisch begründeten Zwiespalt zurückführen: Kleists Erzählungen werden von zwei Instanzen erzählt. Zum einen dominiert tatsächlich ein neutraler Berichterstatter, Chronist bzw. Schreiber (der Legende) die narrative Darstellung. Dieser von ihm stammende Text wiederum wird von einer Art Herausgeber, obgleich mit äußerster Rücknahme der eigenen Sichtweise, kommentiert, und zwar mittels jener berüchtigten als-ob-Vergleiche,⁵⁴ personaler Erzählfrequenzen, die oft nur von der Dauer eines Adverbs oder einer partizipialen Wendung sind, oder aber einfach nur von Einschüben mnemotechnischer Art (zum Beispiel ›wie gesagt‹). Die beiden Instanzen verbindet der implizite Autor mehr oder weniger bewusst zur Form der *Erzählungen*, die seit Max Kommerells Studie⁵⁵ gern als ›rätselhaft‹ bezeichnet wird.⁵⁶ Die Dialektik von sachlichem Duktus und seiner subjektiven Durchbrechung bildet das wesentliche Strukturmerkmal dieses Verfahrens. Ein solches Changieren erlaubt weder moralische Urteile, noch ist es in der Erzählliteratur üblich. Besonders deutlich artikuliert sich die epische Medialität in Form eines festen Standpunktes, von dem aus erzählt

⁵⁴ Die für Kleist spezifischen als-ob-Konstruktionen lassen sich mit Friedemann sehr gut erklären. Sie sieht die Aufgabe des Erzählers darin, »es irgendwie wahrscheinlich zu machen, daß ihm die Kenntnis von dem zuteil geworden, was sich unseren Blicken entzieht« (Friedemann [Anm. 28], S. 69). Der dramatische, indirekte bzw. mittelbare Weg gehe über die innere Auslegung äußerer Handlung, der direkte Weg über die Behauptung von Scheinhaftigkeit: »Das Wissen um die verborgenen Dinge bedeutet also kein wirkliches Wissen, sondern nur den ästhetischen Schein eines solchen« (ebd.). Somit erklären sich die zahlreichen Behauptungen des Erzählers von Scheinhaftigkeit (es schien, als ob) aus seinem unsicheren Standpunkt. Die Konsequenz der Außenperspektive führt zu widersprüchlichen Aussagen über innere Zustände, Mienen und Gebärden, die mal vermittelt, mal unvermittelt gedeutet werden; vgl. ebd., S. 77.

⁵⁵ Max Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*, in: ders., *Geist und Buchstabe in der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin*, Frankfurt/M. [1944], S. 245-258. Für Kommerell ergibt sich die »Art des Kleistischen Dramas aus dem Charakter als Rätsel«, die Novellen »aus dem rätselhaften Faktum« (ebd., S. 245f.). Versteht man den Charakter aristotelisch als gerichtete Ausprägungen eines Ethos, dann ließe sich Kommerells Bestimmung der Dramencharaktere auch auf manche der Erzählfiguren übertragen (wie z.B. den Grafen F.).

⁵⁶ Brors (Anm. 22), begreift ihre Studie gar als »Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften« (Untertitel).

wird, und in Einschüben des Erzählers, in denen explizit Stellung bezogen wird. Bei Kleist finden sich beide Formen nicht, dafür aber – wenngleich äußerst subtil – das, was Käte Friedemann als »entschieden unkünstlerisch« bezeichnet: »Der Schriftsteller mutet dem Leser zu, in jedem Augenblick die Welt aus den Augen eines anderen zu sehen.«⁵⁷ Nur der rhythmisch geregelte Wechsel der Perspektive, wie im Briefroman, aber nicht der planlose wird von Friedemann favorisiert.⁵⁸ Gehorchen die Perspektivwechsel, die Kleist inszeniert, einer Ordnung oder sind sie schlichtweg planlos? Kleists Erzähler wertet aus der Perspektive der jeweiligen Figur heraus und reguliert unterschwellig die Sympathie des Lesers gegenüber den Figuren, ohne dass er einen wirklich eindeutigen Standpunkt einnimmt.⁵⁹ Andererseits besticht der Erzähler durch Distanz und Kälte.⁶⁰ Wie geht das zusammen? Wie kann ein und dieselbe Person kühl mit ihren Charakteren experimentieren⁶¹ und diese gleichzeitig bemitleiden oder ihre Taten verabscheuen?

III. DIE ETHISCHE POTENZ DER TEXTE

Der Zusammenhang von »ethischer Bedeutung« in den *Erzählungen* und der brüchigen Vermittlungsinstanz, verstanden als die Bezogenheit von Intention und Form, wird in der vom Autor als widersprüchlich inszenierten Erzählerrolle sowie in disparaten Handlungen ein und derselben Person konkret. Die Bejahung der Frage, ob Handlungen frei sein können, ob

⁵⁷ Friedemann (Anm. 28), S. 53.

⁵⁸ Zur Perspektivierung als Fokalisierung s. Matias Martinez u. Michael Scheffel, Einführung in die moderne Erzähltheorie, München 1999, S. 63-67.

⁵⁹ Vgl. Kayser (Anm. 10), S. 232f.: »Die Wertungen, diese scheinbar Subjektivität enthüllenden Sprachgebärden, führen uns in Kleists Erzählungen auf keinen sicheren Standpunkt außerhalb der Geschichte, und keineswegs zu einer festen Beurteilung durch den Erzähler, die sein ganzes Erzählen trüge.«

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 237.

⁶¹ Kleist wird gern mit einem Forscher verglichen, der in Experimenten das Verhalten von Menschen unter Extrembedingungen prüft. Versteht man Kleists Erzählungen tatsächlich als »Experimentalanordnungen« (Kittler [Anm. 52], S. 28), wird der Standort des Erzählers, denkt man das Bild zu Ende, ins Laboratorium verlegt, er selbst zu einem beobachtenden Forscher, der Menschen in Extremsituationen versetzt, um zu sehen, wie sie reagieren. – Ebenfalls als »Experimentalordnung« versteht Oesterle den *Findling*. Im Versuch werde »bürgerliche Redlichkeit« mit »kalkulierter Klugheit« konfrontiert, eine Verhaltensweise die erst im Zuge der Demokratisierung und Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert aus dem höfischen Bereich in den bürgerlichen übergegangen sei (Oesterle [Anm. 2], S. 167). – Besonders konsequent spielt die Experiment-Metapher durch der Aufsatz von Christine Lubkoll, Soziale Experimente und ästhetische Ordnung, Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik, in: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen (Anm. 2), S. 119-136.

es eine freie Willkür im Handeln gebe, zieht die Frage nach sich, ob diese freien Handlungen gut sind oder aber moralisch schlecht. Ein und dieselbe Figur handelt bei Kleist determiniert und frei zugleich, nach einem sittlichen Wert sowie seiner Negation. Da das moralische Chaos, das die *Erzählungen* inszenieren, keine moralische Ordnung kennt, vor dem es zu verstehen wäre, ist es auch nicht negativ im Sinne des Sittenverfalls zu verstehen. Die moralisch zwiespältigen Handlungen, Figuren, Ereignisse und Gesamtaussagen schaffen die Illusion, es werde ähnlich wie im Medium der Zeitung kontingente Wirklichkeit erfahrbar gemacht. Trotz ihrer Narrativierung und Fiktionalisierung wird die Faktizität – tradiert in der Chronik, »wahren Begebenheit«, Legende, Anekdote, bezeugt als Naturkatastrophe und politisches Ereignis – am Ende in keiner Moral aufgelöst. Das zeichnet Kleist vor Autoren aus, die gerade narrative und fiktionale Strategien zur Bewältigung von Kontingenz einsetzen mit der Folge, im Medium der Literatur einer historisch besonderen Moralkonzeption repräsentativen Ausdruck zu verschaffen. Kleist hingegen setzt jene Strategien ein, um die ethische Potenz⁶² selbst zu gestalten.

Dass moralische Instanzen, vor denen Handlungen sittlich oder unsittlich beurteilt werden können, transzendent begründet sind, artikuliert sich am deutlichsten in ihrer Problematisierung. Die Vielgestaltigkeit des Transzendenten wird in verschiedenen Formen sichtbar: als Recht in *Michael Kohlhaas*, als Gemeinwesen in *Die Marquise von O...* und *Der Findling*, als Religion in *Das Erdbeben in Chili*, als Politik in *Die Verlobung in St. Domingo*, als Übersinnliches in *Das Bettelweib von Locarno*, als Gefühl in *Der Zweikampf*, als Kunst in *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Indem nun Kleist bemüht ist, die verlorene Transzendenz des Ethischen in weltimmanenter Semantik wiederzugewinnen, kommt es in der Narration zu Unentscheidbarkeiten auf dem Gebiet der Moral. Das moralisch zwiespältige Moment besitzt für die acht Erzählungen katalysatorische Funktion bei der Sichtbarmachung des Ethischen als ihrer Möglichkeitsbedingung.⁶³

⁶² Zur Potenz als Vermögen s. Giorgio Agamben, *Idee der Macht*, in: ders., *Idee der Prosa*. Aus dem Italienischen v. Dagmar Leupold u. Clemens-Carl Härle, Frankfurt/M. 2003 (Bibliothek suhrkamp, 1360), S. 59f. – S. ferner ders., *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, hrsg. v. Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999.

⁶³ Kleists Erzählungen werden zitiert nach der Edition von Helmut Sembdner, die der Reclam-Verlag übernommen hat unter Angabe der Seitenzahl in Klammer nach dem Zitat: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Nachw. v. Walter Müller-Seidel, Stuttgart 1984 (Reclam UB, 8232).

1. *Michael Kohlhaas* exponiert das die *Erzählungen* durchziehende Motiv der Gleichursprünglichkeit des Guten und des Bösen. Im Eröffnungssatz charakterisiert ihn der Erzähler als den »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen« (S. 3). Der Erzähler, wenn er Kohlhaas den entscheidenden Schritt gehen lässt, einen eigenen Rechtsschluss zu verfassen, meint weder einen optimistischen *moral sense* noch Kants ›Willkür‹ als freies Entscheidungsvermögen. Kohlhaas verdammt den Gegner allein »kraft der ihm angeborenen Macht« (S. 29). Diese ihm ›angeborene Macht‹, Entscheidungen treffen zu können, ist Grund des sittlich Guten und Bösen zugleich, womit Kleist den ihm von Wieland und Spalding vermittelten *moral sense* der Aufklärung⁶⁴ moralisch entkernt und als reine Entscheidungsgewalt begreift.

Michael Kohlhaas versucht ein ihm gehöriges Gut wieder zu erlangen, im Streben danach wird dieses Gut Metapher für das Recht selbst, so dass es dem Protagonisten nicht mehr bloß um ›Pferde‹ geht, sondern darum, Recht zu bekommen. Noch kurz vor seiner Verhaftung aber gibt Kohlhaas seinen Feldzug gegen das Unrecht auf, »denn die Dickfütterung der Rappen hatte seine von Gram sehr gebeugte Seele [...] aufgegeben« (S. 83). Wenn am Ende Kohlhaas wieder ins Recht gesetzt wird (S. 113), so nur deshalb, weil sich der Kurfürst von Brandenburg für die Sache seines Landeskindes persönlich verantwortlich fühlt. Der gefangene Kohlhaas sinnt nur auf Rache am sächsischen Kurfürsten, ermöglicht durch die prophetische Gewalt, die ihm der für das »Haus Sachsen« (S. 84) schicksalhafte Zettel einer Zigeunerin verlieh.⁶⁵ Kohlhaas' Rechtsempfinden hat sich in Rachedurst gewandelt. Der Erzähler stellt diesen Umschlag des Charakters im Schein der Objektivität dar – unter der Maske des Chronisten.⁶⁶

⁶⁴ Mark-Georg Dehrmann, Die problematische Bestimmung des Menschen. Kleists Auseinandersetzung mit einer Denkfigur der Aufklärung im »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, im »Michael Kohlhaas« und der »Herrmannsschlacht«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81, 2007, S. 193-227.

⁶⁵ Helga Gallas' (Gallas, [Anm. 53], S. 17-39) Verdienst ist die Sichtbarmachung zweier Handlungsserien von jeweils zwei Sequenzen: Der Demütigung von Kohlhaas (I.1) folgt diejenige Tronkas (I.2), wobei das Objekt der Begierde die Pferde sind. In der zweiten Serie ist es die Kapsel, und der Demütigung Kohlhaas' (II.1) folgt diejenige des sächsischen Kurfürsten (II.2).

⁶⁶ Vgl. auch Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 51, der das ›Chronikalische‹ als ›rollenhafte Verfremdung‹ auffasst. – Im Unterschied zum echten Chronisten deckt sich die Autorposition nicht mit derjenigen des Erzählers, worauf gleichzeitig mit Schmidt (ebd., S. 181f.) Wolfgang Barthel hingewiesen hat; vgl. Wolfgang Barthel, »Michael Kohlhaas«. Beobachtungen zum Erzählverfahren Kleists, Frankfurt/O. 1974 (Beiträge zur Kleistforschung, 1), S. 8: »man muß zusätzlich den feudal-ideologisch gefärbten Berichtsgestus des medialen Erzählers, seine geistige Physiognomie, erwägen, und man muß berücksichtigen, daß Kleist diese durchaus

Der Chronist schreibt im Sinne der Zielgruppe der Chronik. Chronikalische Sachlichkeit und Neutralität heißt genau genommen, dass die Sichtweise der politischen und ökonomischen Träger einer Chronik nicht relativiert wird. Autor bzw. Verfasser sowie der Erzähler sind darin identisch. Eine Chronik ist nur im Sinne einer Gemeinschaft, sofern sie diese als ihre höchste Intention begreift. Kleist hat mit der Übernahme des Kohlhaas-Stoffes aus einer ›Märkischen Chronik‹ die Faktizität seiner Dichtung abgesichert, aber die auktoriale Objektivität der chronikalischen Gattung nicht übernommen – es sei denn man liest *Michael Kohlhaas* als symbolisierte Chronik des Kurfürstentums Brandenburg, dessen Ordnung gefestigt hervorgeht aus dem Bruch des Landfriedens eines seiner Bürger. Einer solchen Funktionalisierung des ›ethisch gespaltenen Charakters‹ widerspricht jedoch die emotional-naive Haltung des Erzählers, der durch Adjektive das Geschehen permanent kommentiert. Da sich die Erzählperspektive »variabel von Außensicht auf Personen der Handlung (Wissen und deren Gedanken) bewegt«,⁶⁷ hat man sich für die »aukoriale Erzählsituation«⁶⁸ entschieden. Der Erzähler, der »nicht als Figur auftritt«,⁶⁹ authentifiziere die Geschichte, enthalte sich weitestgehend gnomischer Aussagen, spreche indirekt das Publikum an, unterlaufe aber seinen Objektivitätsanspruch, indem er subjektive Handlungsgründe des Protagonisten einflicht. Da jedoch *Michael Kohlhaas* aufgrund der Gespaltenheit des Protagonisten von keiner konkreten Moral getragen wird, ist die auktoriale Perspektive zweifelhaft, denn sie müsste nämlich auch eine moralische Kohärenz des Erzählten begründen, die Kleists Erzähler nicht leistet. Dass von der auktorialen Erzählweise eine starke moralische Überzeugungskraft ausgehen kann, zeigt anspruchsvoll Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*.

2. *Die Marquise von O...* nimmt die These der ersten Erzählung wieder auf, dass ein und dieselbe Person sittlich gut und sittlich böse sein kann, wobei weniger die These selbst, als ihre für die Erzählstruktur konstitutive Macht von Bedeutung ist. Gegenüber *Michael Kohlhaas*, wo der Erzähler dem Leser direkt die ethisch gesplante Anlage des Protagonisten berichtet, wird diese Ambivalenz vermittelt durch die Wahrnehmung der Prota-

kritisch sieht; erst dadurch erlangt ja die Erzählstruktur eine kontradiktäre Dimension, die sich erkenntnisfördernd auswirkt.« – Vgl. Bernd Hamacher, *Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu ›Michael Kohlhaas‹*, in: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, (Anm. 53), S. 254-278, hier: S. 262.

⁶⁷ Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2. Aufl., Darmstadt 2008, S. 37.

⁶⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁹ Ebd., S. 37.

gonistin. Gegenstand der Vermittlung ist die Person des Grafen, der ihr – nunmehr am Ende der Erzählung (S. 163) – »Teufel« und »Engel« zugleich sei. Die Marquise ist ein personifiziertes Organ, welches das Leiden an moralischer Kontingenz vermittelt. Kleist muss dafür den Blick auf Opfer und Täter gleichermaßen richten. So wird die Erzählung der Marquise möglich, weil ihr Vergewaltiger bereit; und die Figur des Grafen bildet die Potentialität einer tragischen Erfahrung. Die Tragik der *Marquise von O...* entsteht aus der Dialektik von der Umkehr des Grafen, die formal eine Peripetie darstellt, und der Erkenntnis der Marquise, dass der Graf ihr Vergewaltiger ist. Die Technik des Erzählers verrät uns, dass es Kleist eben nicht allein um die Erkenntnis der Marquise geht, sondern um deren Möglichkeitsbedingung: die innere Wende des Grafen.

Von einem Fünfkakter sprechen zu wollen, ginge wohl zu weit, doch lassen sich fünf entweder zeitlich und/oder räumlich zusammenhängende Handlungsabschnitte erkennen, die im Zusammenhang Kleists *Syntax des Aufschubs* erkennen lassen. In den ersten drei Gliedern ist die Handlungsträgerin einer ihr fremden Gewalt ausgesetzt, die sich jeweils als Vergewaltigung, als Heiratsantrag sowie als familiäre Verstoßung zeigt. Hieraus folgt ihr Rettungsversuch mittels der eingangs formulierten Annonce, die als ihre ganz eigene Handlung den Verlauf des vierten Aktes bestimmt und ihr die Rückkehr in ihre Familie sowie die Erkenntnis dieser Gewalt im fünften Akt ermöglicht. Der Gedankenstrich, der den Leser auf die Vergewaltigung hinweist, symbolisiert innerhalb der Handlungssyntax den Aufschub der Erkenntnis. Das Paradoxe dieser Erkenntnis besteht in der Form des Aufschubs: Niemals hätte sie so stattgefunden, wäre die Marquise bei Bewusstsein vergewaltigt worden. Allgemeiner formuliert: Die Erkenntnis einer erfahrenen Gewalt vollzieht sich als Aufschub. Die »Satzzerreißung«, die auf dem Gebiet der eigentlichen Syntax Mündlichkeit vortäuschen mag,⁷⁰ besitzt auf höherer Handlungsebene die Funktion, moralische Erkenntnis als innere Zerreißprobe sprachlich zu formalisieren.

Von besonderem Interesse dabei ist der Übergang von einer Marquise, der Handlungen widerfahren, zu einer Marquise, die selbst handelt. Dieser Übergang bewirkt die Auflösung raumzeitlicher Handlungseinheiten:⁷¹

⁷⁰ Vgl. Oskar Walzel, Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen, aus dem Nachlaß hrsg. v. Carl Enders, Berlin 1956, S. 148f.

⁷¹ Zum Ortswechsel als Handlungswechsel und zur Parallelführung von Raum und Körper s. Joachim Pfeiffer, Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists »Die Marquise von O...«, in: Dirk Grathoff (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 230-247, bes. S. 234: »Der stete Wohnungswechsel, der äußere und innere Einbruch in die Zurückgezogenheit der Marquise verweisen auf die Gefährdung, die Brüchigkeit des Ich.«

Die das Geschehen exponierende Eroberung der Festung (I, Absatz 1-3) geschieht in einer Nacht und endet im Morgengrauen. Ort der Handlung ist die Zitadelle. Die Rückkehr des Grafen und die Formulierung seines Heiratsantrages (II, Absatz 6-9) finden innerhalb eines Tages statt, nunmehr im Stadthaus der Familie. Ebenda und wieder im Verlauf eines Tages muss die Marquise ihre Schwangerschaft erkennen und wird verstoßen (III, Absatz 10-15). Zwischen diesen drei Akten (Handlungen) vergehen jeweils größere Zeitabschnitte von »Monden« (Absatz 4) und »Wochen« (Absatz 5, 10). Die Handlung des vierten, retardierenden Aktes, an dessen Anfang die Marquise an die Zeitungsföfentlichkeit tritt und den Vater ihres Kindes auffordert, sich zu melden, verläuft zweipolig: zwei Orte (das Landhaus der Marquise zu V... und das Stadthaus der Eltern), zwei von der Marquise unabhängige, aber auf sie gerichtete Handlungsperspektiven, die des Grafen (Absatz 16-18) und die der Eltern (Absatz 19-21), und zwei Zeitverläufe (Absatz 16-18 und 19-21). Die Absätze 22 und 23 beenden den vierten Akt mit der Versöhnung. Der fünfte Akt führt die Einheit von Zeit, Raum und Handlung wieder herbei: Stadthaus, Abend bis Vormittag 11 Uhr, die Erscheinung des Grafen vor der Familie (Absatz 24-26).

Man hat die Figur des Grafen vor dem Hintergrund der idealistischen Liebes- und Geschlechterphilosophie verstanden,⁷² wonach der Mann sich zwischen Trieb und Selbstaufgabe bewegt. Genau das ist das Spannungsfeld des Grafen: Nach der Vergewaltigung hat sein Handeln allein das Ziel, von der geschändeten Frau Vergebung und Liebe zu erfahren. Seine Unfähigkeit, ihr die Wahrheit zu sagen, ermöglicht den Leidensprozess als Erkenntnis sowie die familiäre und soziale Rehabilitation der Marquise und bekundet sich syntaktisch in der Figur des Aufschubs. Einmal davon abgesehen, dass die Auflösung eines rätselhaften Faktums für den Leser einfach nur spannend ist, eröffnet das zwiespältige Verhalten der männlichen Hauptfigur gleichfalls einen Raum ethischer Reflexion, der sich im Handlungsaufschub als moralische Paradoxe formalisiert: Der Gewalttäter begibt sich in die Gewalt seines Opfers aufgrund einer freien Entscheidung im Sinne Kants. Die unfreie, durch den Geschlechtstrieb gesteuerte böse Tat bildet die Grundlage einer freien – das heißt nicht sinnlich determinierten – Entscheidung.

⁷² Gerhard Neumann, Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O...‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹, in: ders. (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, 20), S. 149-192, hier: S. 155f.

3. *Das Erdbeben in Chili* widmet sich der Naturkatastrophe als zwiespältigem Ereignis, indem Kleist das Glück zweier Liebender derart exponiert, dass es das mit dem Erdbeben verbundene Unglück für die Gemeinschaft verdeckt. Doch auch wenn der Erzähler den glücklichen Folgen des Erdbebens viel Raum beimisst, verschweigt er die schlechten keineswegs. Der Umstand, dass die Naturkatastrophe nicht nur Folie eines Liebesglückes ist, sondern gleichermaßen minutiös die Zerstörung und die sozialen Folgen des Ereignisses thematisiert sowie den Zusammensturz der allgemeinen Ordnung⁷³ verhandelt, verhindert die Anschlussfähigkeit des Gegenstandes dieser Erzählung an eine allgemein verbindliche Moralität.

Die Folgen der Naturkatastrophe werden aus fünf verschiedenen Perspektiven erzählt: Einmal vom Erzähler selbst anhand von Jeronimos Flucht, die dem Erzähler indirekt die Möglichkeit bietet, diese Figur zu charakterisieren (Absatz 6-8). Dann in der reflektierten Erzählung von Josephe gegenüber Jeronimo, die vornehmlich alle Details auf die Rettung des Kindes bezieht (Absatz 10-11): Sie hat den Blick der um ihr Kind besorgten Mutter. Der Erzähler vermittelt den Bericht zwar in seiner Rede, aber man muss bloß die dritte Person Singular durch die erste Person ersetzen, um zu sehen, dass es sich tatsächlich um einen Bericht der Josephe handelt und nicht des Erzählers. Darauf werden in jeweils einem Absatz die Folgen des Bebens im Modus des unpersönlichen »man« wiedergegeben, das die öffentlich-soziale Sicht der Dinge symbolisiert. Einmal motiviert diese Rede die Angst (Absatz 18), dann die Hoffnung der Gemeinschaft (Absatz 20), das heißt, einmal ist sie rückwärts gewandt und negativ gegen die Veränderung eingestellt; einmal schreibt sich das Erzählte von der Zukunft her. Die fünfte erzählende Deutung kommt aus dem Munde des Chorherrn (Absatz 26f.), der die Stimme des geistlichen Diskurses ist, und letztlich nach einer Begründung für die Katastrophe sucht und sie in den beiden Schuldigen Jeronimo und Josephe findet. Diese Binnenerzählungen haben fünf verschiedene Funktionen: Die letzte, erzähltechnische, führt die Katastrophe der Liebenden herbei; die beiden vorherigen, die vom Duktus des »man« getragen sind, sagen über den sozialen Zustand aus, mit dem die Figuren konfrontiert sind; die ersten beiden Erzählungen aber charakterisieren die beiden Liebenden. Der Erzähler, der sich sehr zurücknimmt, tritt am deutlichsten bei seiner Erzählung von Jeronimos Flucht hervor. Diese Partie gibt ihm Gelegenheit, seinen Helden zu charakterisieren, der seinen eigenen Untergang und den Josephes herbeiführt, weil sein Geschlechtstrieb die allgemeine Sittlichkeit kreuzte, als er im Kloster gar-

⁷³ Hierzu Helmut J. Schneider, *Der Zusammensturz des Allgemeinen*, in: *Positionen der Literaturwissenschaft* (Anm. 7), S. 110-129.

ten ein Kind zeugte. Die Veränderung des Titels weg vom Liebespaar *Jerónimo und Josephe* hin zur Naturkatastrophe *Das Erdbeben in Chili* bedeutet eine Verschiebung des Interesses weg vom privaten Glück und Unglück des Liebespaares hin zur sozialen Bedeutung des Erdbebens, die sich fünf-fach konstituiert.

Der Kontrast zwischen dem aufgeklärten Weltbild des Erzählers und dem ›heilsgeschichtlich-mythischen‹ der Figuren⁷⁴ verwischt sich bei genauerer Berücksichtigung der verschiedenen Perspektiven, weil der Erzähler gar nicht so stark hervortritt. Mag die »Vorstellung eines rettenden oder strafenden, jedenfalls eingreifenden Gottes«⁷⁵ dem Erzähler fremd sein – für das Verständnis ist die Ansicht »des von Kleist eingesetzten Berichterstatters«⁷⁶ nur insofern relevant, als dass ein säkularisierter Erzähler die Möglichkeitsbedingung perspektivischer Vielfalt ist. Ein Erzähler, dem jenes Gottesvertrauen eignet, hätte das Geschehen einseitig und damit verständlich und sinnvoll gedeutet. Die neue Form »perspektivierter Erfahrung, die nicht mehr nur *eine* Geschichte, sondern viele interferierende oder einander widerstreitende Geschichten zu erzählen weiß,«⁷⁷ bedeutet den Verlust moralischer Konsistenz bei Gewinn ethischen Reflektionspotentials.

4. *Die Verlobung in St. Domingo* entzieht sich der moralischen Bewertung, indem das Ethos der Protagonistin Toni in zwei entgegengesetzte Richtungen, nach Verrat und Treue zugleich strebt. Dem Fremden die Treue schwörend, verrät sie ihre Familie. Man kann diese Figur und die Ereignisse, die ihr gespaltenes Ethos in Gang setzt, nur perspektivisch beurteilen oder aber die beiden Handlungen in ein hierarchisches Verhältnis setzen, wie es der Erzähler tut. Er nennt Toni im Moment ihres Todes eine »schöne Seele« (S. 223) – das Adelsdiplom aller Moralität –, was mit der von ihm berichteten Aussage der Mutter kollidiert, die Tochter sei »eine Niederträchtige und Verräterin« (S. 220). Toni ist weder die eine noch die andere, sondern ein gespaltenen Charakter.

Die von der Französischen Revolution ausgelösten Rassenunruhen auf den karibischen Inseln sind das Mittel zur Sichtbarmachung des moralischen Dilemmas. Kleist klärt den Charakter des Vertrauens kontrastiv, indem er sein Gegenteil, das Misstrauen, als Handlungsfolie nutzt. Ein Krieg, der auf Vernichtung des Gegners zielt, erlaubt keine Form des Vertrauens

⁷⁴ So Altenhofer (Anm. 7), S. 50.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 51.

zwischen beiden Seiten. Die Hauptfigur Toni, einmal ihren moralischen Fluchtpunkt gefunden, kann sich gegen alle Widerstände behaupten, ist eine Kämpferin, stark und ausdauernd wie die Marquise und Michael Kohlhaas. Umso mehr erstaunt daher, dass der logistische Aufwand, der sich nicht ohne persönliche Opfer vollzieht, umsonst gewesen sein soll. Es ist aber nicht Gustav, sondern der Autor Kleist, der will, dass Toni erschossen wird. Der Erzähler, als Mittler zwischen Leser und Autorintention, bringt seine Fassungslosigkeit zum Ausdruck, indem er Gustav als »unbegreiflich gräßlichen Mörder« (S. 222) bezeichnet. Damit, dass die Liebenden der Sympathie des Lesers sicher sein können, rechnet Kleist. Der wohlwollenden Aufmerksamkeit gewiss, konfrontiert er ihn mit einem schrecklichen moralischen Konflikt. Man darf ja nicht vergessen, dass Toni für ihre eigene Familie und ihre Gemeinschaft eine Verräterin sondergleichen ist. Sie ist denn auch die tragische Figur, nicht Gustav, denn sie allein muss die Zerreißprobe bestehen zwischen Herkunft und Zukunft. Gustav, der sie verführt und von ihrer Herkunft wegführt, handelt dagegen in der Gegenwart. Kleist lässt den Leser in letzter Sekunde erkennen, dass eine glückende Liebesgeschichte auf einem moralischen Frevel erster Güte basiert hätte. Tonis Fehler ist keine Nebensache, sondern bedroht die Gemeinschaft. Ihre Mutter erkennt das und beschuldigt sie als »Verräterin« mit der Prophezeiung: »die Rache Gottes würde sie, noch ehe sie ihrer Schandtat froh geworden, ereilen« (S. 220). Wer hier einen äußeren moralischen Standpunkt anlegt, um das Handeln von Tonis familiärer Gemeinschaft zu kritisieren, und Tonis Handeln als befreienden politischen Akt begreift, darf nicht vergessen, dass Tonis Rebellion motiviert wird von einem erotischen Interesse. Ihre Verführung geht dem Verrat voraus. Die Erzählung beruht auf der Unterbrechung eines Kontinuums, das aus der Wiederholung derselben Handlung – Fremde in Sicherheit wiegen, um sie zu töten – entstanden war. Die Handlungsserie besteht in Opferungen, die von Mutter und Tochter vorbereitet und vom Familienoberhaupt vollzogen werden. Anders als Goethes *Iphigenie* empfindet Kleists Toni das Ritual, an dem sie teilnimmt, nicht als unmenschlich. Sie kann daher das Problem gar nicht verbalisieren, das ein aufgeklärter Leser sofort sieht und erörtert. Die eigentlichen Zusammenhänge verschweigt sie (wie der Graf F. in *Die Marquise von O...*) bis zum Schluss. Dieses Verschweigen und das daraus resultierende Nichtwissen der Figuren führen zu immer neuen Handlungen, die in die Katastrophe münden. Andererseits ist Toni von Anfang an in einem Dilemma: Zu keinem Zeitpunkt hätte sie wahrhaftig mit dem Fremden reden können, ohne das eigene und das Leben ihrer Mutter aufs Spiel zu setzen. Denn der Offizier hätte ihr gegenüber gehandelt wie gegenüber jedem anderen Feind auch. Die tragische Ironie ist, dass Toni in

ihrem Schweigen – mit großem Einsatz ihrer Person – genau die Handlungen herbeiführt, die sie verhindern wollte.

Auch wenn Tonis Zerreißprobe die Unmöglichkeit demonstriert, im Krieg objektiv moralisch handeln zu können, zumal dann, wenn das selbst gesetzte Gut mit dem der eigenen Gemeinschaft kollidiert, scheitern die Liebenden keinesfalls an äußeren Umständen, sondern an Tonis zwiespältigem Charakter. Ihr Tod ist daher nicht die Konsequenz der aus dem Wechsel von Misstrauen und Vertrauen vorangetriebenen Handlung. Er bricht in das Geschehen ein wie ein *deus ex machina* und macht den ethischen Möglichkeitsgrund des Geschehens sichtbar, der von jeder eindeutig moralischen Aussage verdeckt worden wäre.

5. *Das Bettelweib von Locarno* kommt dem Prinzip der traditionellen moralischen Erzählung am nächsten, weil der Erzählung auf Darstellungsebene jede moralische Ambivalenz abgeht und die Verhältnisse klar sind. Ein Mensch verstößt gegen das sittliche Gebot der Nächstenliebe und wird dafür bestraft. Die Erzählung setzt voraus, dass die Tat des Marchese moralisch verwerflich sei.⁷⁸ Die Bestrafung einer sündhaften Tat ist der eigentliche Gegenstand der kurzen Erzählung. Die Antwort allerdings auf die Frage, welche Instanz den Mächtigen, der sich an Schwachen und Armen vergeht, zur Rechenschaft ziehen soll, bleibt Kleist dem Leser schuldig. Er behilft sich mit einer übersinnlichen Gewalt, die als Geräusch sinnlich erfahrbar ist und den Marchese derart ängstigt, dass er, Hab und Gut zerstörend, umkommt. Man spürt hier eine Form der moralischen Bestrafung, aber tatsächlich fehlt jeder moralische Bezugsrahmen, nach dessen Maßstäben die Bestrafung sich vollzöge. Kleist kann über das Vergehen des Marchese am Bettelweib entsetzte Leser nur beruhigen, indem er den moralischen Frevler durch einen Spuk richten lässt. Der Verlust einer transzendenten Instanz, welche das moralische Wertsystem stützen könnte, zeigt sich bis ins Detail, indem Kleist alles Geschehen miteinander so verkettet, dass kein Freiraum entsteht, wo eine solche Instanz sich ansiedeln könnte. Die hermetische Abdichtung der Erzählwelt durch Verkettung aller Umstände führt gerade den Spuk herbei.

Emil Staiger bezeichnet als eigentümlich für Kleists Erzähler in *Das Bettelweib von Locarno* die finale und konsekutive Hypotaxe. Die Abteilung der Sätze bestimme sich als ›Vorausdeutung und Folge des Gesche-

⁷⁸ Winfried Freund, *Moralisches Erschrecken. Heinrich von Kleist, ›Das Bettelweib von Locarno‹ (1810)*, in: Winfried Freund (Hrsg.), *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart 1990, S. 27-34, hier: S. 29.

hens«, woraus sich ein Ineinander der Sätze ergebe.⁷⁹ Kleists »Nachlässigkeit bei allem, was keine Folge hat«⁸⁰ – die manchen seiner Fehler entschuldigen mag –, führe, so Staigers Interpretation des Kausalitäts- als Realitätsprinzip, zur »Funktionalität des Einzelnen« bis in die Syntax hinein. Nichts stehe für sich allein, in »keinem Winkel mehr [steht] ein einzelnes in sich selber«,⁸¹ und so finde sich, wirkungsästhetisch betrachtet, der Leser »nirgends gefesselt, aber stets aufs höchste gespannt.«⁸² Die Vergegenwärtigung des Geschehens mittels der kausalen Unterordnung seiner Teile zeige sich als Spannungsaufbau und diene einem höheren Zweck der Erzählung. Er liege weder »in jedem Punkte, noch im Ganzen der Bewegung«.⁸³ Für Staiger besteht dieser Zweck darin, dass am Ende, mittels des Übergangs vom Präteritum zum Präsens markiert, der Spuk bestätigt werde, indem der Hund, als Tier frei von Einbildungskraft, ihn bezeugt.

Die Erzählung weist die Tat des Marchese, indem sie ihr ganzes Gewicht auf die Bestrafung derselben legt, als moralisch schlecht aus. Allerdings gelingt dieser Ausweis nur in der moralisierenden Ergänzung des Lesers. Denn manifest wird die moralische Gerechtigkeit im Text allein als ein Spuk, der als Begründungsinstanz moralischer Urteile zwar auf eine höhere Ordnung verweist, aber die verlorene Transzendenz nicht ersetzt.

6. *Der Findling* kehrt das Schema der vorausgehenden Erzählung um. Steht in *Das Bettelweib von Locarno* die Bestrafung einer moralisch schlechten Tat im Zentrum, so nun ihre Genese. Kleists umständliche Darstellung der Abläufe, die der Schändung der Pflegemutter vorausgehen, könnte ob ihrer Absurdität befremden. Jedoch gewinnen sie Folgerichtigkeit, sobald man das Böse als Intention begreift. Intentional meint, sich potent gegen alle Widerstände durchzusetzen, um das anvisierte Ziel zu erreichen.⁸⁴

⁷⁹ Staiger (Anm. 36), S. 6f. – Reuß (Anm. 46), S. 8, greift diesen Gedanken auf, wenn er betont, dass sich Kleists Prosa als ein Ineinander von Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen kennzeichne, so dass alles, »was auf eine gesetzte formale Einheit folgt, erst einmal im Lichte des zuvor Ausgesprochenen gelesen werden will.« Einzelne Einheiten könnten oftmals nur im Kontext der Gesamtaussage verstanden werden, sie hätten aber mit der »konkreten Äußerungsabsicht unmittelbar gar nichts zu tun« (ebd., S. 9).

⁸⁰ Staiger (Anm. 36), S. 8.

⁸¹ Ebd., S. 13.

⁸² Ebd., S. 9.

⁸³ Ebd., S. 12.

⁸⁴ Es ist eine Motivation, die in der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts in ihrer erotischen Abart Konjunktur hatte und die in aller Klarheit zum Beispiel von der Autorin Sophie La Roche formuliert wurde. In ihrem Briefroman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) artikuliert Lord Derby die Absicht, Sophies Unschuld zu schänden mit den Worten:

Die Geschichte schreibt sich von ihrem Ende her und motiviert,⁸⁵ wie aus Mitleid Hass wird. Das Mittel dazu bildet die Figur des ›Findlings‹, der das Böse verkörpert. Dass die Figuren seiner nicht Herr werden und an ihm scheitern, ist Ausdruck ihres moralischen Versagens.

Der Findling setzt einen »satanischen Plan« (S. 244) ins Werk, es ist die Rede vom »Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft« (S. 244), also der Instrumentalisierung der Vernunft zur Befriedigung des um 1800 noch für die Quelle des Übels gehaltenen Geschlechtstriebs. Der Erzähler berichtet minutiös die scharfsinnige Ausführung dieses Planes – von unkontrollierter Leidenschaft kein Wort. Als Elvire ohnmächtig niederfällt, nachdem sie von seiner Verkleidung getäuscht wurde, versinkt Nicolo, ihr Stiefsohn, kurz »in ihre Reize«, aber sofort handelt er weiter, da – worauf der Erzähler eigens hinweist – »keine Zeit zu verlieren war« (S. 245). Der umständliche Bericht entlarvt die Handlung des »höllischen Bösewichts« (S. 246), die seiner erotischen Absicht entsprungen ist. Kleist lässt seinen Erzähler *des-halb* die vielen Details berichten, auf die der Findling zu achten hat. Nicolo reißt das Tuch vom Bild, kontrolliert die Tür und ist sich sicher, dass die Pflegemutter keinen Widerstand leisten würde. Kleists Erzähler analysiert die Rationalität, die die böse Tat begleitet. Die böse Handlung wurde in Gang gesetzt, weil der Findling eine böse Veranlagung hat, die zum Misstrauen der Pfielgeltern führt. Der Vater fürchtet nichts als seine »Bigotterie«, die den Findling in Kontakt mit dem Karmeliterkloster bringt, die Mutter wittert in ihm einen sexuellen Trieb, der sich schlimmstenfalls auch auf sie richten könnte (S. 232). Beider Befürchtungen treten ein. Die Laster korrelieren: Die religiöse Maskierung wird eingesetzt, um sexuellen Begierden nachgehen zu können. Scheinheiligkeit wird zum Laster, wenn sie eigentliche Absichten kaschiert. Der Versuch, Nicolo zu rehabilitieren und auf die strukturellen Probleme der Familie, die ihn aufnimmt, hinzuweisen,⁸⁶ verkennt Mittel und Zweck der Darstellung. Natürlich sind alle Figuren Stellvertreter für andere und damit ist ihre Identität unsicher. Kleist will zeigen, dass das Verbrechen daraus entsteht, dass Nicolo nicht

»mein ganzes Vermögen und alle Kräfte meines Geistes sind zu Ausführung dieses Vorhabens bestimmt« (Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* [1771], hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino, Stuttgart 2006 [Reclam UB, 7934], S. 137).

⁸⁵ Hieraus erklären sich auch die unwahrscheinlichen Zufälle in der Erzählung: Sie sind zu verstehen aus der Übernahme eines traditionellen Erzählmusters, das Lugowski bezeichnet hat als ›Motivation von Hinten‹, vgl. Hans-Jürgen Schings, *Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists*, in: Marie Haller-Nebermann und Dieter Rehwinkel (Hrsg.), *Kleist – ein moderner Aufklärer*, Göttingen 2005 (Genshagener Gespräche, VIII), S. 41–59, hier: S. 51.

⁸⁶ Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1985, S. 109–127.

bereit ist, zu erkennen, was wahr ist. Ein großer Aufwand⁸⁷ des Erzählers besteht darin, eine Scheinerkenntnis zu bewerkstelligen, damit sich das Laster, durch selbsttrügerische Wahrheit anscheinend legitimiert, wieder Raum schaffen und als Handlung Schaden anrichten kann.

Der Streit zwischen den Anhängern Nicolos und denen Piachis hat einen gemeinsamen Ursprung: Beide Male wird die moralische Verantwortung des Individuums allzu stark in den Vordergrund gestellt. Der *moral sense* ist für die Aufklärer angeboren, und eine solche Geschichte kann eigentlich nicht in einer aufgeklärten Welt stattfinden. Kleists Leugnung des *moral sense* führt *Piachi* und *Nicolo* auf dieselbe Stufe, weshalb sie nicht böse sind im zweiten Sinne Kants – »d.h. durch ein subjektives, vernunftgeleitetes, »spontanes« Wollen«. ⁸⁸ Sie besitzen kein Vermögen, Verantwortung zu entwickeln, sondern handeln auf Grundlage »sinnlicher Triebkräfte«. Wenn schließlich strukturelle Konflikte im Gefühlshaushalt der Figuren zu deren Zusammenbruch führen, so verweist dies auf die traditionelle Affektpoetik. Kleist erzählt die Genese der schlechten Tat als ein den gesamten Raum der Erzählung einnehmendes Zusammenspiel von Zufall, Trieb, Umstandsfolgen und falschen Hoffnungen. Eine derart ins Detail gehende Herleitung der moralisch bösen Tat ist aber auch Ausdruck eines ethischen Interesses.

7. *Der Zweikampf* setzt die moralisch schlechte Tat, einen Mord, wieder an den Beginn. Dieser steht jedoch in keiner Weise im Zentrum der Erzählung, weder die Bestrafung des Täters, noch die Genese der Tat und auch nicht ihre Aufdeckung interessieren Kleist wirklich, sondern eine ihrer Folgen: die richtige Beschuldigung einer Unschuldigen. Niemand trägt hier wirklich Schuld. Der sittenlose Jakob von Rotbart – die »Sittenlosigkeit seines Lebenswandels« (S. 280) vermittelt der Erzähler – lügt nicht, wenn er vor dem Gericht behauptet, mit Littegarde die Nacht verbracht zu haben, weil er darüber von der Zofe getäuscht worden war. Er sagt die Wahrheit, die er glaubt. Dass diese falsch ist, führt dazu, dass eine Unschuldige beinahe hingerichtet wird.

⁸⁷ Dazu gehört auch die komplizierte Entwicklung der erotischen Disposition der Pflegemutter (Absatz 1-10).

⁸⁸ Oesterle (Anm. 2), S. 177, liest den *Findling* in seinem ideengeschichtlichen Beitrag vor dem Hintergrund von Kants Verständnis des »radikal Bösen«: Über das radikal Böse in der menschlichen Natur, zuerst in: *Berlinische Monatsschrift* 1, 1792, S. 323-384, später in: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Keinesfalls sieht Oesterle die Figuren im Sinne des »absolut Bösen«, was meint, dass man das Böse um seiner selbst willen tue, vgl. hierzu im Überblick: Heiner F. Klemme, *Immanuel Kant*, Frankfurt/M. u. New York 2004, S. 106-120.

Die Rückführung der Erzählung *Der Zweikampf* auf die ›Anekdote‹, eine »zwischen Faktizität und Fiktion angesiedelten Form«,⁸⁹ offenbart einen Wesenszug von Kleists ›narrativer Mimesis‹,⁹⁰ die nach dem ›Effekt des Realen‹ strebt.⁹¹ Paradoxerweise ist diese Mimesis nicht in die gewohnten ambivalenten Bahnen gebettet, sondern gehorcht eindeutig einem moralischen Prinzip: dem des inneren Gefühls, das sich gegen die Evidenz der außenweltlichen Kausalität behauptet (Lugowski). Kleist gelingt die sinnvolle Einheit nur, indem er sich nicht allein auf die moralische Integrität der Figuren verlässt, sondern Gott als richtende Figur einsetzt. Die Frage: »In welcher Weise ›Gott‹, der das erzählte Geschehen regiert, und der Erzähler, der die Geschichte berichtet und verantwortet, aufeinander bezogen erscheinen?«⁹² erlaubt die hier sinnfällige Antwort, dass Kleist, wenn er in seinen Erzählungen moralische Aussagen tätigt, diese über eine transzendente Figur absichert, obgleich dieser Prozess am Ende der (durch eine ›zersplitterte Erzählinstanz‹ vermittelten)⁹³ Erzählung in einem Bedingungsatz relativiert wird: »wenn es Gottes Wille ist« (S. 287).

Im Unterschied zu den anderen Erzählungen spielt diese im Mittelalter. Nur dieses Zeitalter bot Kleist Gewähr dafür, das Geschehen moralisch sinnfällig zu gestalten. Der Archaismus ist aber nicht wie bei den Romantikern als positive Bezugnahme, als ›Wahlverwandtschaft‹ oder als historische Metapher zur Selbstverständigung zu deuten, sondern als formale Maske. Innerhalb der anderen Erzählungen, in denen die theologische Deutungshoheit – als einziger Garant für Eindeutigkeit – aus der Distanz relativiert erscheint, nimmt daher *Der Zweikampf* eine Sonderstellung ein. Kleists »Widerbelebung [!] nicht nur einzelner verloren gegangener Ausdrücke und Formen, sondern zugleich des ganzen veralteten Satzgefüges

⁸⁹ Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. Kleists ›einrückendes‹ Erzählen, in: Kleists Erzählungen (Anm. 2), S. 216-246, hier: S. 228.

⁹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Neumanns Beitrag: Die Verlobung in St. Domingo. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists, in: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen (Anm. 2), S. 93-117.

⁹¹ Neumann (Anm. 89), S. 229, die These von Joel Fineman, *The History of the Anecdote. Fiction and Fiction*, in: H. Aram Veaser (Hrsg.), *The New Historicism*, New York und London 1989, S. 49-76, paraphrasierend, erinnert, »daß nämlich die Anekdote durch ihre spezifische mimetische Struktur den Eindruck von Kontingenz als Ereignis des Realen hervorbringt«.

⁹² Neumann (Anm. 89), S. 226.

⁹³ Neumann unterscheidet auktoriale, implizite und komplizite, d.h. einrückende Sequenzen (ebd., S. 241f.), was Kleist die Möglichkeit gebe, die »Realitätsaporie [...] zu simulieren und zugleich als Erzählmuster zu inszenieren, und zwar in einem Text, der selbst seine eigene Undenkbarkeit ›in sich einrückt‹« (ebd., S. 242).

und Tones«⁹⁴ unterstützt hier eben gerade nicht die ›ästhetischen, wissenschaftlichen und politischen‹ Bestrebungen, ist also nicht affirmativ, sondern nur als Form interessant, als eine »Narrenkappe« (Petrich), mit der das ethische Vermögen noch eindeutige moralische Urteilsbildungen narrativ bewältigen kann. Reformation, jede andere Vergangenheit und die Gegenwart sind ihm dafür untauglich.

8. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* inszeniert keine moralisch zwiespältigen Handlungen, Charaktere oder Ereignisse mehr, sondern erhebt zum Gegenstand die transzendente Instanz selbst, vor der Handlungen und Charaktere moralisch zu bewerten sind.

Wie in *Michael Kohlhaas*, der ersten Erzählung innerhalb der Sammlung, ist auch diese letzte in die Reformationszeit verlegt. Imitiert Kleist dort den Chronistenstil, nutzt er nun die Form der Legende, um den Erzähler zu maskieren und seine Vermittlerrolle so unsichtbar wie möglich zu belassen. Denn Legenden von den Taten der Heiligen vermitteln nicht, sondern bezeugen Glaubenswahrheiten, an deren Gehalt nicht gerüttelt wird. Die Tat allerdings wird nicht explizit geschildert, sondern vom Erzähler suggeriert: Die Heilige Cäcilie, Patronin der Kirchen- und Orgelmusik, schützt ein nach ihr benanntes Kloster vor dem Angriff der Bilderstürmer. Die Brüder kommen von ihrem Ansinnen ab, die Bilder zu zerstören, und werden allein durch »die Gewalt der Töne« (S. 300) wahnsinnig. Die Dichtkunst beglaubigt die Macht der Kunst, indem sie den Vorgang sprachlich vermittelt. Die intermediale Allianz im Dienste der Religion wird allerdings bei genauem Hinsehen brüchig. Kleist setzt einen Erzähler ein, dessen suggestive Darstellung der Vorgänge die Tat der Heiligen Cäcilie nur in der Einbildungskraft des Lesers evoziert. Das künstliche, auf Harmonie- und Kompositionslehre basierende ›Vielstimmigkeitskonzept‹, so Christine Lubkoll, begründet Kleists poetologisches Modell als Entgegnung auf das romantische Natürlichkeitspostulat des musikalischen Ausdrucks, das im Konzept der ›absoluten‹ Musik gipfelt. Daraus ergibt sich auch die Stellung des Erzählers. Die »Ohnmacht des Erzählers angesichts der Nicht-Auffindbarkeit der Wahrheit«⁹⁵ werde durch ein »musikalisches Artikulationsmodell kompensiert«, das in Form eines Nebeneinanders verschiedener Stimmen funktioniert. Der Erzähler fungiere dabei als ›Generalbass‹ im

⁹⁴ Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck, Leipzig 1878, S. 43.

⁹⁵ Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (Anm. 72), S. 337-364, hier: S. 393.

allgemeinen heutigen Verständnis: »einer Stimme, die den *vielen* als Begleitung unterlegt ist.«⁹⁶

Kleist hat gewiss nicht beabsichtigt, mit seiner Dichtung eine katholische Legende zu schaffen. Dazu hätte es nicht nur der ausdrücklichen Nennung des Wunders bedurft, sondern auch einer Autorität, die den Vorgang beglaubigt. Poetologisch betrachtet, thematisiert Kleists Pseudo-Legende von der ›Heiligen Cäcilie‹ die Umbruchsituation, in der sich seine eigene Erzählkunst befindet: In der Erzählung werden jene mit dem Wahnsinn bestraft, die glauben, dass die Kunst gleichgültig gegenüber Gott sei. Am Beispiel der Bildkunst wollen sie das katholische Prinzip der religiösen Kunst zunichte machen. Eine Kunst, die nicht mehr bezogen auf Gott und damit in keinem transzendenten Prinzip begründet ist, spielt keine Rolle für den Konstitutionsprozess moralischer Ordnungen, gewinnt dafür aber an ethischer Bedeutung.

Das Gedankenexperiment zur abschließenden Erzählung führt zu der eingangs gestellten Frage nach der literaturgeschichtlichen Bedingtheit von Kleists Novellistik zurück. Wenn Kant mit der *Kritik der Urteilskraft* Kunst von allen moralischen Zwecken befreit sehen wollte, so kann man die Möglichkeit einer solchen Behauptung auch als einen strukturellen Effekt im diskursiven Gefüge auffassen: Erst als die Dichtung nicht mehr *per se* von einem anderen Diskurs dominiert wurde, konnte auch ihre Freiheit gegenüber der Lebenswelt behauptet werden. Bis dahin war erzählende, wirklichkeitsnahe Literatur mehr oder weniger stark gezwungen gewesen, sich entweder bestätigend oder kritisierend einer bestimmten Moral gegenüber zu verhalten, die Werte einer historisch bedingten Moralität dem Leser exemplarisch – an *exempla* – zu lehren und dabei gleichzeitig seine moralische (als die religiöse) Verfassung zu konditionieren. ›Moralische Erzählungen‹ hatten ihren historischen Ort dort gehabt, wo Dichtung einer religiös-moralischen Rechtfertigung bedurft hatte. Das Moralische war die sicherste Rechtfertigung der Poesie gewesen, als der religiöse Diskurs alle ihn nicht stützenden literarisch-künstlerischen Erzeugnisse bedroht hatte (weil er sich selbst von ihnen bedroht gesehen hatte). Dagegen wurde die moralische Poesie vom Standpunkt der Autonomieästhetik gesehen ihrer primären Bedingung entledigt: die Notwendigkeit, eine historisch konkrete Moralität zu stützen. Kleist erkannte dies und transformierte die traditionelle moralische Novellistik in einen Bereich jenseits konkreter moralischer Formbildungen. Aus dieser Abwendung von den konkreten Formen der Moralität hin zu ihrer ethischen Möglichkeits-

⁹⁶ Ebd., S. 364.

bedingung erklärt sich der sprachliche Einsatz von Paradoxa, relativistischen Perspektivwechseln und Wendungen, die das Scheinhafte einer Handlungsmotivation zum Ausdruck bringen wie jene als-ob-Wendungen. Wenn Kleist in der neu gewonnenen ethischen Sphäre moralisch unentscheidbare Gegenstände inszenieren konnte, war zuvor ein literaturgeschichtlicher Zustand erreicht worden, von dem an sich die Literatur nur noch gegen eine punktuell vorgehende Zensur, aber nicht mehr gegen einen ganzen Bereich des gesellschaftlichen Lebens, die Religion, behaupten musste. Die Stärkung des Ethischen durch Schwächung des Moralischen in Kleists *Erzählungen* erklärt sich also nicht allein aus dem Verlust eines transzendenten Prinzips als der »Aufgabe des Glaubens an die durchgehende Verstehbarkeit des Ordnungsgefüges der Welt«,⁹⁷ sondern auch aus der moralischen Funktionslosigkeit, in welche die Literatur, befreit von der Religion, geraten war.

⁹⁷ Vgl. Hans-Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen, 41), S. 55.