

Sozialgeschichtliche Werkinterpretation

Helmut J. Schneider: Der Zusammensturz des Allgemeinen

„Sozialgeschichte der Literatur“ ist die unscharfe Bezeichnung für eine allgemeine Forschungsorientierung, deren Wurzeln in der germanistischen Methodendiskussion der späten sechziger und frühen siebziger Jahre liegen. Diese war wesentlich bestimmt von der Kritik an der werkimmanenten Interpretation und dem Aufstieg der Literatursoziologie. Die Dichtung sollte nicht, wie das der deutschen Spielart des Formalismus vorgeworfen wurde, als zeitlose Schöpfung zum Gegenstand des einfühlsamen Nachvollzugs gemacht, sondern als **Moment eines präzise bestimmbaren gesellschaftlichen Kontextes verstanden werden, der sie bedingt und dem sie Ausdruck gibt.** Der Begriff der ‚Sozialgeschichte‘ akzentuiert dabei gegenüber dem mehr systematik- und theoriebezogenen der ‚Literatursoziologie‘, den er offenbar zunehmend verdrängt, das historisch-pragmatische Erkenntnisinteresse. Hinter ihm zeichnet sich die neuerdings zu Recht beklagte **Gefahr einer positivistischen Stoffanhäufung** ab, die die Werke unter sich begräbt. Doch ist die sozialgeschichtliche Dichtungsanalyse nicht mit historisch angewandter Soziologie oder soziologisch angereichertem Geschichtspositivismus gleichzusetzen. So wie sie im folgenden verstanden wird, ist sie der **Versuch, soziologische und historische Methodik im Gegenstand der Literaturwissenschaft miteinander zu vermitteln.** Voraussetzung dafür ist sowohl die formalistische Erkenntnis von der Eigenstruktur des Ästhetischen wie die aktuelle Diskussion zwischen Soziologie und Historie, die deren traditionellen Gegensatz sehr relativiert hat.¹ Die Wechselbeziehung von Dichtung und Gesellschaft kann nicht statisch, in gedachter Gleichzeitigkeit, sondern nur im Prozeß von Veränderung und Entwicklung, der den Zufall einschließt, angemessen untersucht werden; er ist die Bedingung für die Einmaligkeit des Werks. Umgekehrt erscheint Literaturgeschichte nicht als Abfolge rein literarischer Ereignisse, sondern allein im Rahmen einer sich historisch und hermeneutisch begreifenden Sozialwissenschaft möglich. Das bedeutet, daß

110

die synchronen, Struktur- und funktionsgerichteten sowie die diachronen, prozeßgerichteten Erkenntnisformen zu einer neuartigen Literaturgeschichtsschreibung zusammenfinden müßten, die das Werk als ihren Kreuzungs- und Kristallisationspunkt ins Zentrum rückt. Sie würde sich von der formalistischen Ahistorizität nicht mehr unterscheiden als von der herkömmlichen, positivistischen oder geistesgeschichtlichen Literar-historie. Ihr Ziel wäre die Rekonstruktion der Dichtungsgeschichte innerhalb einer vertikalen Stufung künstlerischer, kultureller, politischer, sozialer und ökonomischer Formationen, die sich wechselseitig beeinflussen und in gegeneinander verschobenen, ungleichzeitigen Entwicklungen verlaufen. Fern davon, die ästhetische Spezifik der allgemeinen Kultur- und Gesellschaftsgeschichte zu subsumieren, hätte sie jene im (iegenteil klarer und reicher zur Erscheinung zu bringen, indem sie sie als unersetzbare Ausdrucksform des geschichtlichen Lebens verstünde, die in Schichten reicht, die anderweitig keine Artikulation finden, also im genauen Sinn von Historie außerhalb ihrer auch nicht existent sind. Kunst und Dichtung spiegeln nicht — wie spezifisch man auch die Weise der Spiegelung auffassen mag — historisch-gesellschaftliche Sachverhalte wider; die Kunstwerke sind selbst historische Ereignisse aus eigenem Ursprung. Die theoretischen Probleme, die sich diesem anspruchsvollen Unternehmen in den Weg stellen, sind oft erörtert worden.² Weitgehende Übereinstimmung herrscht darüber, daß jede Literatursoziologie, die sich als literaturwissenschaftliche Disziplin und nicht als Unterabteilung der Soziologie versteht, den sozialen Gehalt des Ästhetischen zum Thema hat.

Die Alternative des Selbstverständnisses ist in der Debatte zwischen Adorno und der Kölner Schule der Kunstsoziologie (besonders A. Silbermann) richtungsweisend ausgetragen worden.³ Adornos Kritik an der positivistischen Methode, die sich auf die sozialstatistische Analyse der Institutionen und Interaktionen beschränkt, welche sich im Umgang mit der Kunst und um sie herum aufbauen, hat sich in der literaturwissenschaftlichen Theorie weitgehend durchgesetzt. Trotzdem wird eben das theoretisch Verworfenene in der historischen Praxis betrieben, nur oft uneingestanden und ohne den sozialwissenschaftlichen Exaktheitsanspruch, der das historische Denken abschreckt. Hier rächt sich die Trennung, von Soziologie und Historie als Trennung von Theorie und (pragmatischer) Praxis — die mangelnde Theoretisierung also der *sozialgeschichtlichen* Dimension.

Sicherlich haben die Forschungen zum weitverzweigten Komplex des literarischen Lebens das Bild von der Dichtung und ihrer Rolle in der Ge-Gesellschaft nachhaltig verschoben. Vom Geniegedanken, um ein der älteren Germanistik teures Beispiel herauszugreifen, ist vor dem Hintergrund des ökonomisch möglich gewordenen freien Schriftstellertums

III

nicht mehr in ausschließlich geistesgeschichtlichen Kategorien zu handeln. Was bedeutet dieser jedoch für die Interpretation von Goethes *Werther* oder *Prometheus*? Die Vertreter der immanenten Ansätze können allesamt die Nützlichkeit von Material anerkennen, das ihnen den vermeintlichen Kern der Dichtung, ihr Dichterisches, überläßt, welches sie als prinzipiell unabhängig von der Gesellschaft und äußeren Faktoren postulieren. Setzt man der Literatursoziologie ihr Ziel in der Werkinterpretation, so ist auf dem konträren Ausgangspunkt zum Formalismus zu bestehen, mit dem sie konkurriert und nicht kooperiert. Zwar möchte man sich gern beides pragmatisch verbunden denken, wie zwei aus entgegengesetzten Richtungen, von innen und von außen aufeinander zuführende Wege — was wohl die überwiegende Arbeitshypothese der gegenwärtigen Forschung ist. Die Literatursoziologie muß sich selbst jedoch als die Vermittlung begreifen und kann nicht einer für sich feststehenden Formbeschreibung die Sozialbezüglichkeit anheften. Ihr Gegenstand ist nicht die Dichtung *und* die Gesellschaft, sondern die Dichtung *als* gesellschaftlicher Ausdruck. Das gilt sowohl für das einzelne Werk wie für das Ganze der Literaturgeschichte, wo de facto ja häufig die Gegenstände nach ihrer vermeintlichen Form- oder Gesellschaftsdominanz aufgeteilt werden: etwa hier bürgerliches Trauerspiel und Simmel, dort symbolistische Lyrik und Kafka (und sicherlich Kleist).

Als genuine Methode, die ihren Gegenstand konstituiert und nicht an einem gegebenen Objektbereich ‚Literatur‘ einen Aspekt unter anderen auswählt, hat es die sozialgeschichtliche Werkdeutung mit der Entzifferung des poetischen Artefakts als einer sozialen Artikulation zu tun. Und um den Anspruch auf die Spitze zu treiben, setzt sie voraus, daß erst hierdurch der ästhetischen Form ihr volles Recht geschieht.

Ist dieser Anspruch zu realisieren? Die verschiedenen theoretischen Modelle stimmen soweit überein, daß es keine einseitige und unvermittelte Determination der Kunst durch die Gesellschaft gibt. Deduktive kausalgenetische Ableitungen und ideologiekritische Entlarvungen würden den poetischen Ausdruckswert um die schöpferische Potenz verkürzen. Doch damit ist das Dilemma erst benannt, das die Aufgabe der Literatursoziologie zur Quadratur des Zirkels macht. Sie muß die künstlerische Autonomie zugleich respektieren und unterminieren. Formeln wie ‚relative Autonomie‘ oder die vielzitierte ‚letzte Instanz‘ Engels', in der sich erst die ökonomische Basis auch in den entfernten Überbausphären durchsetze, verschieben das Problem oder verschleiern es sogar. Auf der anderen Seite ist der Widerstand sehr verständlich, den die Literatursoziologie gerade in den elaborierten Versionen auslöst, die noch das unscheinbarste formale Detail auf seine verborgene Gesellschaftsseite umwenden wollen. Er richtet sich gegen eine Methode, die sich im Rücken ihres Gegenstands

postiert und, was sie mit der einen
112

Hand einräumt, mit der anderen schon genommen und in die gesellschaftliche Totalität einkassiert zu haben scheint. Die Einsprüche der Literatursoziologie gegen den Vorwurf des ‚Reduktionismus‘ klingen apologetisch. Je tiefer sie in die Verästelungen der formalen Organisation vorzudringen sucht, je mehr sie sich dabei von den manifesten politischsozialen Faktoren entfernt und auf latent wirksame Kräfte rekurriert, desto mehr gleicht ihr Vorgehen dem eines soziologischen Psychoanalytikers, der seinen Gegenstand hintergeht. Es gibt aus diesem Dilemma keinen anderen Ausweg, als es in die methodische Selbstreflexion zu übernehmen. Provokativ gesagt: Reduktionismus *ist* das regulative Erkenntnispostulat, unter dem möglichst viele Brücken zwischen Werk und historisch-sozialem Kontext zu schlagen sind. Entstehungsgeschichte und Inhaltsanalyse behalten hier ihren ersten Platz; erst wenn die abbildliche Seite wirklich ausgeschöpft ist, kann sie auf den untergeordneten Rang verwiesen werden. Rezeptions- und Wirkungsgeschichte haben eher kontrollierende und heuristische Bedeutung (für die Kleistinterpretation sind sie z.B. recht unergiebig). Anhand von Stoff-, motiv-, form-, vor allem gattungsgeschichtlichen Bestimmungen kann die Relationierung weiter vorangetrieben werden; sei es, daß auf der allgemeineren Ebene sozialhistorische Zuordnungen besser getroffen werden können (Beispiel bürgerliches Trauerspiel), sei es, daß vor diesem Raster die einzelne Abweichung sozialhistorisch profiliert werden kann. Besonders für die ältere, vor-romantische Dichtung, die poetischen Universalien stärker unterworfen war, ist ein solches Verfahren topischer Ausgiebung historischer Varianten sehr ergiebig.

Es wäre aber eine Illusion zu glauben, durch immer feiner geschmiedete Zwischenglieder das Werk doch noch an die Kette der sozialwissenschaftlichen Ableitung legen zu können. Vielmehr ist die angesprochene Paradoxie so ernst zu nehmen, daß das Werk ebenso in der Gesellschaft verankert wie von ihr unabhängig sei. Diesen dialektischen „Doppelcharakter der Kunst [...] von Autonomie und *fait social*“ hat Adorno zum Zentralthema seiner *Ästhetischen Theorie* gemacht, die wohl der bedeutendste theoretische Beitrag zu einer Soziologie der Form ist.⁴ Gerade durch die Lossagung von der Gesellschaft – ihren verdinglichten kommunikativen Bezügen – verweist die Kunst auf sie. Indem das große, „authentische“ Werk, dem Adornos Interesse gilt, sich konsequent nach seinem inneren Formgesetz durchbildet, widerspricht es der falschen gesellschaftlichen Totalität, deren Prinzip die universale Vermittlung durch den Tausch ist. Andererseits hat es durch das konstruktive Moment teil an der Rationalität und ist der falschen Unmittelbarkeit ideologischer Fassaden ebenso entgegengesetzt. Die ästhetische Form leistet eine in sich vermittelte Unmittelbarkeit, die die Kunst zum einzigen Ort (negativ) erscheinender Wahrheit in der unwahren Gesellschaft macht,

113

als die Adorno die bürgerliche Moderne begreift. Um diese Schlüsselstellung des autonomen Werks für die kritische Soziologie ging es ihm denn auch in der Diskussion mit Silbermann – und nicht etwa um eine fachwissenschaftliche Disziplin ‚Kunstsoziologie‘.

Adornos Ästhetik ist keine in irgendeinem Sinn ‚anwendbare‘ Methode, das würde ihrem Geist widersprechen. Es fehlen ihr die mittleren Prinzipien für ein schrittweise kontrolliertes Vorgehen und die Berücksichtigung mittlerer und kurzer Zeitabläufe, in denen sich die für die historische Einzelforschung relevanten konkreten Veränderungen abspielen. Das künstlerische Gebilde wird zur „geschichtsphilosophischen Sonnenuhr“⁵ eines in Weltepochen, von Homer bis Beckett vorrückenden Prozesses. Die Einzelanalysen von Adorno gehen dabei den schmalen Grat zwischen detaillierter Versenkung in den

individuellen Sachgehalt und der philosophischen Allgemeinheit mit ebenso großer ästhetischer Sensibilität wie sozialgeschichtlicher Unbestimmtheit. Offenkundiger wird in germanistischen Arbeiten, die von ihm und der Kritischen Theorie inspiriert sind, die Gefahr des metaphorischen Sprungs vom Detail ins Große und Ganze, so daß jenes im Extremfall quasi-allegorisch unter die Theorie subsumiert wird – die doch eine Theorie des Nichtidentischen und seiner Rettung vor der begrifflichen Unterordnung ist.

Dies wird hier nicht gesagt, um den Vorwurf des ‚ungeschichtlichen‘ Verfahrens zu erheben, der dazu dienen könnte, Gegenstände gegen ihre hermeneutisch-kritische Reflexion abzuschirmen. Die Gefahr des metaphorischen Sprunges zwischen Werk und Gesellschaft (bzw. deren Theo-retisierung) ist nur die Kehrseite der Stärke dieses Ansatzes, die darin besteht, daß sie den Bruch zwischen beiden radikal auffaßt und der Kunstmonade dennoch, bis ins Innerste ihrer Fensterlosigkeit hinein, soziale Bedeutung zuspricht. Wie beidem gerecht zu werden ist, bleibt dem Risiko der Einzelinterpretation überlassen. Es wiederholt sich auf der Metaebene der Deutung dieselbe Paradoxie des nichtbegrifflich Allgemeinen, die das Ästhetische charakterisiert. Die Hingabe an die einzelne Anschauung kann der undurchschauten Vermittlung zum Opfer fallen. Aber die kritisch durchschauende Explikation droht an dem künstlerischen Gehalt genau das vereindeutigende Prinzip zu vollstrecken, gegen das er steht (und durch sein Dasein protestiert). So wenig das Werk soziale Tatbestände oder politische Botschaften übermittelt, läßt es sich in Begrifflichkeit übersetzen, deren es dennoch bedarf, um seinen Gehalt freizugeben; in Adornos Worten: „das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben“. ⁶ Das ist das Gegenteil einer deduktiven und bescheidwissenden Kritik.

Die möglichst umfassende sozialhistorische Einbindung des singula-ren Werks müßte „in letzter Instanz“ also gerade dessen Geheimnis als das Zentrum eines Kräftefeldes einkreisen und so genauer und reicher er-

114

kennbar werden lassen als durch positive Beschwörung. Wie das einzelne historische Ereignis (von dem es ansonsten viel trennt) ist das Kunstwerk durch keine noch so aufwendig erstellten Erklärungszusammenhänge einzuholen. Die implizite Forschungsutopie des Positivismus in der Literaturgeschichte, wie er unter dem Etikett der Sozialgeschichte fort- oder wiederauflebt, besteht aber genau darin, die Kluft zwischen der Dichtung und der außerästhetischen Welt durch immer mehr Informationen und Daten zuzuschütten. Die Aufgabe der historischen Forschung wäre zwar, das zu versuchen — jedoch im Bewußtsein notwendigen Scheiterns. Das Werk springt aus der Geschichte heraus, von der es bestimmt ist; und es wird, indem es sie artikuliert, selbst Geschichte. Dem reduktiven methodischen Schritt, der es an seine Umgebung bindet, korrespondiert daher ein zweiter, der es ohne Furcht vor Zirkelschlüssen als einen geschichtlichen Zeugen *sui generis* sprechen läßt, dessen Beweiskraft nur in ihm selbst ruht. Erst durch den Bruch mit der historischen Faktizität (das, was wir ‚über die Geschichte wissen‘) gewinnt das Artefakt historische Bedeutsamkeit.

II

Brechen wir die allgemeinen Bemerkungen ab und wenden uns der Erzählung Kleists zu, die sich einem tiefen historischen Einschnitt verdankt und einen Zusammenbruch zum Thema hat; und deren Struktur die Unvermitteltheit, Plötzlichkeit, Unvorhergesehenheit kontingenten Erfahrens vollzieht, das sich der Deutung sperrt, die dennoch versuchen muß zu verstehen, warum, inwiefern sie das tut — und was das ‚bedeutet‘.

Das Erdbeben in Chili ist die Geschichte dreier historischer Ereignisse, denen drei grob unterscheidbare Strukturebenen entsprechen. Der stoffliche Bezugspunkt ist das Erdbeben von Santiago de Chile am 13. Mai 1647, für dessen in Einzelheiten offenbar getreue

Schilderung Kleist eine Ungewisse Quelle benutzt hat. Dem zeitgenössischen Leser mußte sie die I Jssaboner Katastrophe von 1755 wachrufen, die ebenfalls, was die Assoziation äußerlich befestigte, die am Meer gelegene Hauptstadt eines katholisch-iberischen Landes getroffen hatte. Seine langanhaltende Wirkung hatte das Ereignis durch ein berühmtes Gedicht Voltaires erhalten, das den optimistischen Glauben der Leibnizanhänger an eine stetige, gerechte und gütige Weltordnung angriff. Die Parallele der Erzählung zu dieser Zäsur der Aufklärungsepoche ist bisher meistens in stofflichem, kaum inhaltlichem Sinn erwähnt worden.⁷

Wenig bedacht worden ist von der Forschung ein möglicher Bezug der dargestellten Katastrophe zur Französischen Revolution. Für ihn gibt es auch kaum einen direkten gegenständlichen Hinweis. Um so wichtiger scheint mir die innere Obereinstimmung. Sie besteht im Zusammenfall

116

von Zerstörung und Neubeginn und dem Bewußtseinsschock der ruckartigen Zeitbeschleunigung, die das Erleben der Ereignisse von 1789 und der Jahre danach charakterisierten und seitdem als Charakteristikum der modernen Erfahrung von Geschichte gelten kann.⁸ Immer wieder wurde die Revolution als Naturkatastrophe angesprochen, als Sturm, Überschwemmung, Gewitter und als Erdbeben.⁹ Nach dem wirklichen Beben ein drittel Jahrhundert vorher markierte sie den /weiten Einbruch in das vom Rationalismus propagierte Kontinuitäts- und Fortschrittsdenken -und dessen Zusammenbruch. Ihr zugleich sprunghafter und rasanter, als zwangsläufig empfundener Verlauf machte Beteiligte wie Zuschauer zum Objekt einer Geschichtsbewegung, die andererseits als Realisierung des mündigen Vernunftsanspruchs begriffen wurde.

Das sind schwere Geschütze für eine Erzählung, die doch auch eine Liebesgeschichte ist. Immerhin zeigt bereits die Änderung des ursprünglichen Titels *Jeronimo und Josephe*, daß Kleist das überindividuelle Thema hervorheben wollte. Mit Recht ist auf die Aufklärungsstradition der moralischen Erzählung und des *conte philosophique* (zu der Voltaires *Candi-de* gehört, ein Seitenstück zum Lissabon-Gedicht) hingewiesen worden, die eine weltanschauliche Problemstellung exemplifiziert.¹⁰ Kleists Text wirft grundsätzliche Fragen auf - theologische, metaphysische, geschichtsphilosophische, politische —, die er aber nicht beantwortet. Sie bilden das Material einer verrätselnden Formgebung, aus der sie nicht herauszulösen sind. Andererseits ist die vielberufene kleistische Rätselhaftigkeit keine absolute Größe, die es erlaubte, auf die Erhellung zunächst der isolierten Materialien zu verzichten. Daß dieses Oeuvre sich sozialhistorischen ‚Lösungen‘ verweigert, ist notorisch seit Lukäcs' Verdikt vom „bornierten preußischen Junker“, dessen soziale Herkunft sich in einer reaktionären Einstellung durch alle künstlerische und psychische Sensibilität hindurch geltend gemacht habe.¹¹ Das Motiv des Erdbebens erscheint geradezu wie die Ursprungsmetapher eines poetischen Kosmos, in dem der Mensch der Diskontinuität und dem Inkommensurablen ausgesetzt ist und den die Forschung oft und einläßlich beschrieben hat. Versucht man, die Novelle mit Blick auf die beiden realen Schockerlebnisse der Aufklärung zu lesen, so mag ihr eine Schlüsselfunktion für dessen Genese zukommen.

Zu einer solchen Lektüre bildet Kleists gut bekannter bildungsgeschichtlicher Hintergrund eine günstige Einstiegsmöglichkeit. Zwar wissen wir nichts Sicheres über die näheren Entstehungsumstände des Textes.¹² Aber einiges spricht dafür, daß die als erste, nämlich 1807, veröffentlichte Erzählung Kleists auch seine früheste ist und vielleicht bis in die entscheidende Zeit der weltanschaulichen Krise 1800/01 zurückreicht. Damals brach der spätaufklärerische Glaube an die Zweckmäßigkeit der Schöpfung und die Vervollkornnungsfähigkeit des Individuums

116

zusammen, in dem der junge Adlige seit dem freiwilligen Ausscheiden aus dem Offizierskorps und damit der vorgeschriebenen Lebensbahn eine nahezu dogmatische Orientierung gesucht hatte.¹³ Daß der einzelne seine Bildung und sein Glück durch Befolgung der erkannten göttlichen Naturzwecke erreichen und die „hienieden“ erworbene Wahrheit ihm über den Tod hinaus bleiben und zunehmen könne, schien ihm nicht länger möglich. Statt dessen sah er sich, in schroffem Gegensatz, der Endlichkeit einer undurchdringlichen Existenz gegenüber.¹⁴ Der Einsturz des Firmaments und die Zerschmetterung des Bewußtseins, die Jeronimo erfährt, waren eine Lebenserfahrung seines Autors. Zu ihr steht nicht in Gegensatz, daß die literarische Figur durch die Katastrophe in ein unvermutetes Glück hineingeschleudert wird. Es geht um die Kontingenz alles dem Menschen Zustoßenden, deren Bild die jederzeit mögliche Katastrophe ist und die das planvolle Streben nach Glück vergeblich macht, dessen Erfahrung als eines schlechterdings Zufallenden aber intensiviert. Ähnlich wie im dramatischen Erstling *Die Familie Schroffenstein* (1803) — deren ursprüngliche Fassung übrigens teilweise gleich- oder ähnlichlautende spanische Namen aufwies — erblüht ein spontanes Liebesglück inmitten des ungeheuerlichen Geschehens, das beide Male von der Gewalt sozialer und familiärer Konvention ausgeht.¹⁵ Anders als dort freilich versteht es sich zunehmend als Gegenstand eines dem Zufall insgeheim einwohnenden Sinns und wird so seinem Ursprung untreu. Die empfindsame, im Erzählwerk einzigartig bleibende Sprache des Mittelteils erinnert an Kleists Brautbriefe und die berechnende Diktion des „Lebensplans“.¹⁶ So scheint es, als sei der Atempause nach der Katastrophe — und zwischen den Katastrophen — die aufklärerische Teleologie eingeschrieben worden, die durch sie von vornherein widerlegt ist. Das soll noch genauer gezeigt werden. Daß Kleist jedenfalls in der Lissaboner Erschütterung die eigene Weltanschauungskrise fast ein halbes Jahrhundert später wiedererkennen mochte, ist geistesgeschichtlich plausibel und darüber hinaus — auch wenn er Voltaire nicht vor Augen hatte — hermeneutisch sinnfällig. Die (wenn man will) geistesgeschichtliche Verspätung¹⁷ seines Weltbilds ist im übrigen nicht untypisch für seine Generation in dem europäischen Staatswesen, das am tiefsten und längsten vom Rationalismus durchdrungen war und in dem der Umschlag zur Romantik sich radikal vollzog.¹⁷

Die Deutungsperspektive auf die Aufklärung läßt sich dichtungsgeschichtlich vertiefen. Die Fabel greift auf einen Modellkonflikt der Empfindsamkeit zurück: das heimliche Liebesverhältnis des bürgerlichen Lehrers mit der Tochter des adligen Hauses, das der standesbewußten Ächtung anheimfällt und mit der Geburt eines Kindes zur Verurteilung des Paares führt. Kleist interessiert sich jedoch nicht für die psychologische Entfaltung des Konflikts zwischen natürlicher Leidenschaft und ge-

117

sellschaftlicher Ordnung, wie sie seit dem Muster, Rousseaus *Nouvelle Heloise* (1764), im Mittelpunkt stand. Er drängt die thematische Überlieferung zur Vorgeschichte zusammen, die „gerade in dem Augenblicke“ nachgeholt wird, der mit dem Beben auch die Rettung Jeronimos vor dem versuchten Selbstmord und Josephes vor der gerade beginnenden Hinrichtung bringt.

Die formale Verschiebung zeigt eine des Gehalts an. Die Erzählung gewinnt ihren Einsatz durch die Sprengung des ihr vorausliegenden Stoffs und seines als zwangsläufig motivierten Endes; sie befreit mit dem Paar auch den Erzähler zu einer ‚neuen‘ Geschichte, einer Novelle. Die unerhörte Begebenheit¹⁸ steigert den Konflikt von Natur und Gesellschaft ins Paradigmatische, was sich gattungsgeschichtlich nun weiterhin im Gegeneinander von Novelle und Idylle ausdrückt. Nichts könnte einerseits konträrer sein als der dramatische Bericht des außergewöhnlichen Geschehens und die ruhige Beschreibung eines idealen

Glückszustands; und Kleist spielt diesen Gegensatz intensiv aus. Andererseits lassen sich beide Gattungen als im Extrem einander berührend vorstellen. Wie die idyllische Zuständlichkeit außerhalb der geschichtlichen Bewegung und gesellschaftlichen Verflechtung angesiedelt ist und damit einen Bruch mit ihnen zur Voraussetzung hat, den sie jedoch in ihrer ‚reinen‘ Form nicht in die Darstellung aufnimmt, so durchbricht die novellistische Begebenheit die Kontinuität des Normalen. So wurde sie in der zeitgenössischen Theorie definiert. A.W.Schlegel spricht von einer „Geschichte außer der Geschichte“, die „gleichsam hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen und Anordnungen vorgefallen“ ist.¹⁸ Kleists Novelle sprengt die bürgerliche Ordnung weg und sprengt zugleich den paradisiischen Naturzustand frei, womit sie die implizite Formidee der Idylle motiviert und zum Thema macht: den unvermittelten Sprung in die heile Welt.

Im Bezug auf die Gattungstradition der Idylle, die die bevorzugte Form der aufklärerischen Naturutopie war, gipfelt der Rückbezug des Textes auf epochale Fragestellungen des Rationalismus und berührt sich mit der geschichtsphilosophischen Auslegung der Revolution. Die Gliederung in drei deutlich voneinander abgesetzte Teile spiegelt das triadische Modell wider, das Kleist und den Zeitgenossen vertraut war. Genauer gesagt verkehrt sie es: statt der Abfolge von Naturzustand, Übergang zur Gesellschaft und dann auf höherer Stufe wiedergewonnener Natur steht hier der Sprung von der außer Kraft gesetzten Gesellschaft in das Naturglück und zurück in deren Wiederformierung. Nicht die Utopie einer mit der Natur versöhnten Zivilisation triumphiert, sondern ihr düster strahlender Widerruf. Die Verkehrung kann man allgemein mit der zeitgenössischen Enttäuschung über den Verlauf der anfangs so enthusiastisch gefeierten Revolution in Analogie bringen. Die Sprengung der bestehenden Staatsgewalt, symbolisiert im Sturm auf die Bastille (Jeroni-

118

mos zusammenstürzendes Gefängnis), führte nicht zur idealen Naturgesellschaft, sondern zu Chaos und blutiger Anarchie. So wollten es bekanntlich die meisten deutschen Beobachter sehen, deren Reaktion Schiller formulierte: „Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen (Kleist: „schien [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn“ [17]), fällt in das Elementarreich zurück.“¹⁹ Revolution („Umsturz aller Verhältnisse“, 18), utopische Illusion und politische Enttäuschung wären die drei Stufen einer zeitgeschichtlich-allegorischen Lektüre des *Erdbeben*. Daß sie angesprochen sind, scheint mir so sicher wie die offenkundige Tatsache, daß die Novelle sich hierin nicht erschöpft. So ist die Darstellung einer gewalttätigen Menge, die den Vollzug des Gesetzes an sich reißt, wohl nicht unbeeinflusst vom historischen Auftreten der Sansculotten oder dürfte doch mit ihm assoziiert worden sein. Dasselbe gilt von der Macht der Rede, die der Schlußteil so drastisch demonstriert.

Bisher ist die manifeste Sozialkritik noch nicht erwähnt worden, die hier schärfer ausfällt als in irgendeiner anderen Erzählung Kleists, selbst den *Kohlhaas* eingeschlossen. Doch so konkret die Kritik an der Kirche und der mit ihr verbündeten staatlichen Gewalt zu sein scheint, so tief führt sie zugleich in die Vieldeutigkeit der erzählerischen Konstruktion des Textes hinein. Dieser besitzt eine durchgehende religiöse Schicht, die sowohl die Kritik wie das Bewußtsein der dargestellten Figuren übersteigt, um deren Frömmigkeit oder Unfrömmigkeit es so wenig wie überhaupt um ihr Innenleben geht.²⁰ Genau besehen ist es ja, abweichend von der motivgeschichtlichen Überlieferung der illegitimen Liebesbeziehung, nicht der Standesunterschied, der hier zum unmittelbaren Verhängnis wird, sondern die Verletzung des heiligen Klosterbezirks. Die satirischen Streiflichter auf die bigotterie (weibliche) Bevölkerung sind unzweideutige Meinungsbekundungen des Erzählers. Sie steigern und objektivieren sich im Schlußteil zum Zynismus des pervertierten Christusworts über die Ehebrecherin sowie, hiermit überblendet, des „Kreuziget ihn“ der Pas-

sionsgeschichte: „steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit!“ (21). Die Annahme, es sei Kleist im Kostüm einer Darstellung des spanischen Kolonialreichs um aktuelle Kirchenkritik gegangen, greift daher schon immanent entschieden zu kurz. Die Liebenden stehen mit der religiösen Macht in untergründigem Bunde. Sie sind deren Schänder und Beschützte, Verurteilte und Märtyrer. Ein Blick in Kleists Briefe zeigt, wie zur Zeit der Kantkrise sich die protestantisch-aufklärerische Idiosynkrasie gegen den Katholizismus in Faszination wandelte, die ihre Energie, so möchte man meinen, noch aus dem rationalistischen Tabu bezog.²¹ Das Liebeserlebnis — das Jeronimo „in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatz seines vollen Glückes“ macht — und dessen **Folgen** kommen an Fronleichnam, dem

119

Tag der Repräsentation des mystischen Christuskörpers, „bei dem Anklänge der Glocken“ und „auf den Stufen der Kathedrale“ ans Licht der Öffentlichkeit (11). Die Bevölkerung trägt zu dem „Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde“ (12), sogar die Dächer der Häuser ab. In den Korrespondenzen ist eine mythische Verknüpfung von Intimem und Öffentlichem, dem Einzelnen und dem Allgemeinen angedeutet, die im Schlußteil durch die blutige Opferhandlung vollzogen wird.

Diese läßt sich nun als Antwort auf die Deutung des Paars verstehen, mit der es das „Wunder des Himmels“ (14) auf sich bezogen hatte. An keiner Stelle allerdings, das ist festzuhalten, wird es von ihnen oder einer anderen Figur als Gottesurteil gegen die pharisäerhafte Gesellschaft ausgelegt. Dennoch legt der Text das zunächst nahe, wenn die für das Urteil verantwortlichen Instanzen zertrümmert werden: Erzbischof, Kathedrale, Gerichtshof, Palast des Vizekönigs, das väterliche Haus Josephes, an dessen Stelle ein kochender See getreten ist — die rächende Mutter vielleicht, so wie die liebliche Landschaft die gute symbolisieren mag. Freilich findet auch die hilfsbereite Äbtissin einen „schmählichen“ Tod (14). Wenn Jeronimo Geliebte und Kind in einem symbolträchtigen Rahmen wiederfindet und ausruft „O Mutter Gottes, du Heilige!“, so scheint sein Gebet an Maria aus dem Gefängnis zu Beginn doch erhört. Vor dem iko-nographischen Hintergrund des biblischen und bukolischen Paradieses bildet sich die Vision der befriedeten familiären Gemeinschaft, die der Lieblingstraum der empfindsamen Aufklärung war. Ihr oft bemerktes konjunktives ‚Als ob‘ (hier wie im ganzen Mittelteil) ist der syntaktische Schatten, den das Ende auf sie wirft. Es ist aber auch ein Index der subjektiven Perspektive, die das allgemeine Glück als ein verallgemeinertes individuelles faßt.

„Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.“ (17)

Daß die destruktive Naturgewalt die Utopie ermöglicht, die dann von der Gewalterruption der Gesellschaft erstickt wird, ist die Provokation der Novelle, die — das Mindeste zu sagen — die Unberechenbarkeit von Natur und Geschichte demonstriert. Ihre ganz unterschiedlichen Deutungen arbeiten häufig mit Schuldzuweisungen. So heißt es etwa, die Menschen hätten die Stimme Gottes aus dem Erdbeben nicht gehört oder angenommen.²² Oder auch, die liebenden hätten egoistisch sich

120

über das allgemeine Leid hinweggesetzt, dem sie ihr Glück verdankten.²³ Neben theologisch-moralische Argumente treten politische, die ähnlich gegensätzlich sind. Der These, aus dem Zerfall der staatlichen Ordnung gehe eben nicht der rousseauistisch gute, sondern der böse Naturstand von Hobbes hervor, widerspricht die umgekehrte, die das Argument Rousseaus gegen Hobbes aufgreift: Kleist zeige, wie die sozial bedingte Verderbtheit den Zusammenbruch der Institutionen überlebe; der religiöse Massenwahn und die kleinbürgerliche Lustunterdrückung entluden sich in der Aggression gegen die Außenseiter, die sich über beides hinweggesetzt hätten.²⁴

Eine brillante Formanalyse von J.Ellis hat dagegen die Einseitigkeiten solcher gehaltlichen Interpretationen zum Ausgangspunkt genommen, um anhand der Erzählerfunktion den Prozeß der durchgehenden Sinnkonstitution und -destruktion nachzuzeichnen, der die Novelle zu einer „detective story on a cosmic scale“ mache, in der nur die Frage nach dem Täter und seinem Motiv eben unbeantwortet bleibe.²⁵ Sie zeigt daher auch genau den Punkt an, über den eine sozialgeschichtliche Interpretation hinausgehen muß.

Die bisher genannten weltanschaulichen Materialien sind zu gewichtig, als daß sie nur als das Material einer formalen Verrästelung fungieren sollten, die auch hier das „Prinzip der Doppeldeutigkeit“ zur Geltung bringt, das als strukturbildend für das kleistische Erzählen erkannt worden ist.²⁶ Die beschränkte, gleitende und mehr noch sprunghaft widersprüchliche Perspektive des Erzählers ist ihrerseits ein Konstruktionsfaktor im erzählerischen Prozeß, der eine empfindsam-rationalistische und eine kirchlich-religiöse Deutungshaltung gegeneinander ins Spiel bringt und damit die beiden konkurrierenden weltanschaulichen Systeme des 18. Jahrhunderts. Wenn die Kirche triumphiert, so zweifellos auch deshalb, weil sie über das wirksamere sozialpsychologische Werkzeug zur Katastrophenbewältigung verfügt. Daß die Orthodoxie in dieser Hinsicht ihren rationalistischen Gegnern überlegen sei, war die tiefere Gefahr von Lissabon, die Voltaire abzufangen suchte und die Kant gleichzeitig angesprochen hatte. Seine Schrift über die „merkwürdigen Vorfälle des Erdbebens“, die bisweilen als mögliche Anregung für Kleist **genannt** wird, weist prophetisch auf eine poetische Behandlung des Themas hin²⁷ - prophetisch, weil dem vielleicht die Ahnung zugrunde lag, daß nur eine solche der religiösen Auslegung Konkurrenz machen könne. Unter diesem Gesichtspunkt kann der Schlußteil gesehen werden.

Das Blutbad wird veranlaßt durch die Predigt, die das unbewußte Vorbild all jener Interpretationen ist, die den Zufall motivieren und dem Sinnlosen einen Sinn geben wollen (und wenn es die Sinnlosigkeit selbst **ist**), Das Ereignis erhält Stimme und Sprache: die Koinzidenz von Erdbeben und Hinrichtungsstunde wird zur Kohärenz einer exemplarischen
121

Geschichte. Die Geste des alten Chorherrn, der „seine zitternden [...] Hände hoch gen Himmel“ (20) erhebt, antwortet im genauen Sinn dieses Worts jener Figur aus dem ersten Abschnitt, die „bleich wie der Tod, [...] *sprachlos* zitternde Hände zum Himmel [streckte]“ (13; Hervorhebung d. Verf.). Es ist aber nicht so, daß den Sündern (und ihrer Verschonung vor der härtesten Strafe) direkt die Schuld an dem Unheil gegeben wird — obwohl sie dann natürlich die Funktion von Sündenböcken erfüllen. Die Predigt springt zwischen Paradigmatischem und Deiktischem unvermittelt hin und her. Der Priester „schildert“ der schweigenden — zu Gott, wie er sagt, emporstammelnden — Gemeinde, was sie gerade erlebt hat und was „auf den Wink des Allmächtigen hin geschehen war“; er „zeigt hin“, „nennt“, „schreibt zu“, „erwähnt umständlich“, bis er beiläufig, nämlich „in einer von Verwünschungen erfüllten Seitenwendung, die Seelen der Täter, wörtlich genannt, allen Fürsten der Hölle übergab“ (20). Er löst den bereitliegenden Sünde-Gericht-Mechanismus aus, dessen biblisches Exempel (Sodom und Gomorrha) ihn von selbst, „im Flusse der priesterlichen Beredsamkeit“ zu den Figuren trägt, die in es hineinpassen. Auf deren magische

Nennung folgt die Identifizierung der Opfer in der Menschenmenge, an denen sich der Blutdurst, wie zuvor an der auslösenden Predigt der Sinndurst, der Menschen befriedigen will. Der „weite Kreis des Entsetzens" (20), der sich um die Gruppe bildet, die zuvor um ihr privates Glück eine glückliche Welt arrangieren zu können meinte, ist das negative Gegenstück der Utopie, das nun von außen die illegitime Familie zum Mittelpunkt einer religiösen Figuration macht („Apote Satanás" - „Weichet fern hinweg, ihr Bürger", 20). Auffallend sind die vielen Namensnennungen und Verwechslungen in diesem Abschnitt. Im Namen verbindet sich die singulare Individualität mit ihrer Kennzeichnung - Identifizierung' ~ durch das Kollektiv. Hier geht es um die Wiederherstellung der patronymen Gewalt der Gesellschaft, die durch die uneheliche Geburt verletzt worden war und die im ‚mütterlich' geprägten Zwischenteil der Novelle suspendiert war. Besonders auffallend ist die pragmatisch betrachtet unwahrscheinliche Tatsache, daß niemand Don Fernando zu kennen scheint: „Sohn des Kommandanten der Stadt, den ihr alle kennt" (20), wie er beschwörend ruft und wie es Josephe vergeblich wiederholt. Doch vielleicht nutzt ihm die Berufung auf die väterliche Autorität gerade deshalb wenig, weil er dem anderen, mütterlichen Bereich zugeordnet ist; als Beschützer seiner Frau und deren Familie samt dem „lieblich" Josephe zunichtemachenden Schwiegervater — der einzigen positiven Vaterfigur — war er im Zwischenteil der Novelle aufgetreten, und eine engere Beziehung bindet ihn an die junge Mutter. Nachdem diese sich gleich anfangs zu erkennen gegeben hat, wird der „Vater zu diesem Kinde" (21) gesucht. Vaterfiguren sind es wiederum, die, nach Erzbischof, Vizekönig^ dem Vater Asteron, dem alten

122

Chorherrn, hinter dem der rächende Großvater steht, nun die Lynchjustiz vollstrecken: der Schuster Pedrillo, der Josephe „wenigstens so genau kannte, als ihre kleinen Füße" (21), sowie, der idyllischen Familienstilisierung zum Trotz, der ‚Keulenschlag' aus der Menge: „dies ist Jeronimo Rugera, ihr Bürger, denn ich bin sein eigener Vater" (22).

Die Frage, ob dies denn der richtige Vater sei, ist so trivial und wichtig wie die andere, was dem Kirchgänger die steinzeitliche Keule in die Hand gibt. Die Figur ist das Organ einer poetischen Regression, die die von der Idylle ausgesparte Gewalt einfordert, die sie erst ermöglicht hatte.

Blicken wir noch einmal auf den gattungsgeschichtlichen Hintergrund, so läßt sich der Schlußabschnitt als poetische Kritik an den idyllischen Regressionsbildern deuten, die die zivilisatorische Ordnung als Natürlichkeit und Ursprünglichkeit idealisieren und die ihr zugrundeliegende Gewalt verdrängen. Wie die sanfte und mütterliche Natur ja durch die gewalttätige erst geschaffen wurde, so beruht die familiäre Ordnung auf der (im Vater symbolisierten) Gewalt, die in der universal-familiären Vision der Gesellschaft als Gemeinschaft verflüchtigt war, in der die Liebenden sich ‚aufgehoben' hatten. Wenn jetzt die wirkliche Gesellschaft aus ihrem familiären Kern heraus auf sie zurückschlägt, werden sie als Individuen gebrandmarkt und ausgezeichnet. Die Rache des Kollektivs für die Verletzung des Klostersgartens liegt so in der (nicht etwa moralischen, sondern) poetischen Konsequenz des Prozesses, in dem diese ihr individuelles Ausnahmeglück kollektiv ausgelegt hatten. Um den Preis des Todes wird dessen Singularität besiegelt.

Mit der Individualisierung untrennbar verbunden ist aber auch die unvermittelte Ursprungsgewalt, mit der sie sich losreißt vom Allgemeinen und absolut setzen will. Ist vielleicht der verbotene Liebesgenuß im Klostersgarten eine Anspielung auf den Sündenfall, der sich im aufgeklärten Paradies der Idylle rückgängig gemacht glaubt, obwohl sie vom sakralen Mythos zehrt, der dann seinen Preis verlangt? Die idyllischen Ursprünglichkeitsimaginationen der vorrevolutionären Aufklärung unterstützten jedenfalls ein geschichtsphilosophisches Heilsverlangen, das sich .ms religiösen Quellen speiste, aber nicht

das Böse, nicht den Verlust und daher nicht die Wiedergewinnung des Paradieses erklären konnte, die doch suggeriert wurde. Man stand sozusagen auf dem Sprung ins Paradies — mit dem die Revolution dann gewalttätig überraschte.

Kleists Novelle vollzieht etwas von diesem Sprungerlebnis, einer gewalttätigen Ursprungserfahrung nach, die das Individuum ohne den Reizschutz der religiösen und ersatzreligiösen Sinnmechanismen schockartig überfällt und die es dennoch in diesen zu verarbeiten sucht, wenngleich vergeblich. Auf der Ebene der Formintegration der bisher weitgehend iso-In 11 betrachteten material-gehaltlichen Komplexe stellt sich das *Erdbeben* vielleicht als ‚geschichtsphilosophische Sonnenuhr‘ der epochalen Wende

123

dar, die mit der Französischen Revolution markiert ist und die ja nicht nur im Politischen, Gesellschaftlichen und Weltanschaulichen, sondern auch im Ästhetischen mit der Idee der Autonomie zu verknüpfen ist.

III

Mit einem symbolischen Tod und einer symbolischen Neugeburt beginnt die Erzählung. Die Zufallsverkettung ist so paradox, daß Jeronimo nicht nur *vor* seinem Selbstmordversuch durch das *Beben* gerettet wird, sondern *durch* diesen selbst. Auf die tödliche Bedrohung antwortet das Ich mit instinktiver Selbsterhaltung: „und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen.“ (12) Standhalten und Niedersinken ist ein den ganzen Text durchziehendes Gegensatzmotiv. Der allgemeine Zusammenbruch ist der Zusammenbruch *des Allgemeinen* — des Gefängnisses, der Stadt, der bürgerlichen Ordnung, des Bewußtseins und seiner Intention —, der dem Ich Existenz schenkt. Im Zusammenschlag der beiden Wandmauern, durch deren „zufällige Wölbung“ (12) Jeronimo ins Freie gleitet, wird das sinnfällig. Das Bild des Gewölbesturzes ist aus Kleists Briefen bekannt, wo es auf den „wichtigsten Tag meines Lebens“ während der rätselhaften (und verrästelten) Würzburger Reise bezogen wird; und diese Verbindung zum *Erdbeben* ist der stärkste Hinweis auf seine frühe Entstehung bzw. seinen Rückbezug auf die lebensgeschichtliche Krise des Autors. Kleist kehrt hoffnungslos („als ob mein Glück unterginge“) und auf den Tod gefaßt von einem Spaziergang durch das Stadttor zurück, als ihm dessen plötzlich ins Auge springende architektonische Konstruktion einen „unbeschreiblich erquicklichen Trost“ spendet: nämlich daß so, wie im gleichzeitigen Sturz aller Steine jeder einzelne gehalten wird, „auch ich mich halten würde, wenn alles mich fallen läßt“. ²⁸ Führt man die Analogie restlos durch, so würde das Ich sich in dem Zusammensturz des Äußeren und *als* dieser erst konstituieren. Es ist der Indifferenzpunkt von außen wirkender Kräfte, die sich in ihm zufällig ‚zusammenfällig‘ gegeneinander aufheben. Die jüngste Kleistforschung hat denn auch besonders am Erzählwerk diesen zentralen Aspekt des situationsgebundenen Subjekts gegenüber der älteren Auffassung vom unzerstörbaren Ichkern herausgearbeitet. ²⁹

Geboren wird dieses Subjekt, das kein positiv beschreibbares Innen ist, in der Katastrophe, die es zur Unschuld des lebenssichernden Instinkts befreit und aus dem Schwerpunkt unmittelbarer Reaktion heraus handeln läßt. In einer Schlüsselwendung heißt es später von Josephe, die beim Anblick des in Trümmern liegenden Gefängnisses, in dem sie den Geliebten erschlagen vermutet, „besinnungslos [...] niedersinken“ will, daß sie der „Sturz eines Gebäudes hintet-ih[r] [...], durch das Entsetzen ge-

124

stärkt, wieder auf[jagte]“ (15). Intentionen, Reflexionen, Erinnerungen sind ausgelöscht zugunsten des Überlebensreflexes. Ein jähes Glücksgefühl überkommt Jeronimo, als er, den

Trümmern der Stadt entkommen, aus der Bewußtlosigkeit auftaucht; und erst als dann langsam die Erinnerung, die Wiederanknüpfung ans Vergangene und die Anstrengung, sie mit der Gegenwart in Übereinstimmung zu bringen, einsetzt, beginnt der Prozeß der Sinngebung, der immer weiter fortschreitet und die gesamte Zukunft einbeziehen will und zu welchem die Reintegration in die Gemeinschaft parallel läuft. Vermittelt durch die Reflexion wird die vitale Rettung *aus* dem Beben zur Rettung vor dem Urteilsspruch *durch* es. Die Perspektivenführung unterstützt die Figuren bei der Wiederherstellung ihrer Erfahrungseinheit. Auf die gleichsinnig dargestellte Flucht Jero-nimos folgt die aus der Rückschau nachgetragene Josephes, die schon vom guten Ende aus finalisiert ist: „Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung ...“ (15) Hier tauchen die ersten Anspielungen auf göttlichen Beistand auf, und es ist vermutlich kein (gestalterischer) Zufall, daß hier auch die vernichteten Machtinstanzen erwähnt werden. Der schreckliche Tag findet in einer nur ironisch lesbaren Wendung seinen Abschluß:

[...] Unendliches hatten sie zu schwatzen vom Klostergarten [...] und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“ (16)

Was die sprachliche Konjunktion von selbst leistet, die Zweckrichtung des Zufalls, setzt sich mehr und mehr in der rationalistischen Diktion durch, hinter der der Glaube steht, sich auf die Welt verlassen zu können. I)abei will das Paar gerade nicht die glückliche Ausnahme im kollektiven Unglück bleiben, sondern die Gesellschaft als „versöhnt“ (16) begreifen, weil nur so der Widerspruch ihrer Erlebnisse vor und nach der Katastrophe in Einklang zu bringen ist. Die universale Versöhnung ist Ausdruck eines vitalen Bedürfnisses — der inneren Einheit ihres Ichs. Die Simultaneität des Zusammensturzes als ein dem Ich Halt gebender Vorgang versucht sich innerhalb der Sukzessivität der Erzählung gewissermaßen in einer Sinnarchitektur zu konsolidieren. Auf dem „durchdröhnenden“ Schlag der Versöhnung (16) soll das „Versöhnungsgeschäft“ (18) mit dem Vizekönig gebaut werden. Der Entschluß, sich dem Zug der Kirchgänger einzureihen, ist nur konsequent. Wenn Josephe ihren „Drang“ bekundet, „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen“ (19), der sich dann auf andere Weise erfüllt, so ist das der Drang zurück zum Allgemeinen, zur Sanktionierung dessen, was sie selbst als Sinn sich zurechtgelegt hat. Gehört sie nicht zu jenen „tristes calculateurs des miseres humaines“, denen Voltaire zugerufen hatte: „Et vous composerez dans ce *li.ios fatal / Des malheurs de chaque etre un bonheur general*“?³⁰ Ohne Leibniz gelesen zu haben, meint sie schließlich, daß „sich gar nicht ange-

125

ben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte“ (18).

Voltaire hatte im *Candide* und im Lissabon-Gedicht das teleologische Glückskalkül parodiert und attackiert, weil es gegen das wirkliche Leiden (sogar gegen das eigene) blind mache. Bei Kleist geht die Ironie, die den Mittelabschnitt der Novelle kennzeichnet, tiefer als bloße ideologiekritische Absicht. Denn die gerührten Reflexionen zeigen sich als eine notwendige Behausung, in die der Mensch vor der Bedrohung flüchtet und sein Gerade-entronnen-sein verewigen will. Der idyllische Stillstand ist das Aufatmen nach dem Schrecken, das sich mit Sinn füllt. Mehr als das — in ihm kommt die Erzählung zur Reflexion der allem Erzählen innewohnenden sinnstiftenden und versöhnenden Qualität; das Geschehen wird zur Geschichte, nachdem es überstanden ist. So kann die gattungsgeschichtliche Überkreuzung, die einerseits Freispregung der Naturutopie durch das explosive Ereignis ist, andererseits als die poetische Reflexion der Bedingung allen Geschehensberichts durch die Idylle gedeutet werden. Traditionell der paradigmatische Ort des Glücks und der Rede über das Glück, wird die Idylle hier zum Ort des Glücks des Erzählens. Von Josephe heißt es, sie „dünkte sich unter

den Seligen" (17), nachdem sie Donna Elvire den Bericht ihrer Rettung gegeben und diese damit sichtlich gerührt hat.

In diesem Zusammenhang — und unmittelbar auf die zitierte utopische Passage folgend, die ihrerseits gleichsam durch diese empfindsame Träne gesehen ist — steht ein zweifelsfreier Bezug auf die Französische Revolution: Man erzählt „Beispiele von Ungeheuern Taten“, von „Römergröße“ sonst gering geachteter Menschen, aufopferndem Heldentum und lebenssteigernder Todesverachtung — heroische Geschichten ersetzen die „nichtssagenden Unterhaltungen“ der Salons (17). Die plötzliche Geschichtsmächtigkeit des einfachen Menschen, der bisher im Schatten der absolutistischen Kabinetts- und Militärpolitik gestanden hatte, war ein immer wieder mit Erstaunen registriertes Phänomen der revolutionären Ereignisse.³¹ In ihm verdichtete sich ihre fortreißende Gewalt, die nicht vom Auftreten der Masse als politischem Subjekt zu trennen ist und welche die ‚Philosophen‘ zur ohnmächtigen Betrachterrolle zwang. Die Revolution zeigte den unmittelbar Miterlebenden ein Janusgesicht. Einerseits entsprachen viele ihrer (vor allem anfänglichen) Errungenschaften der lange ersehnten Verwirklichung der Vernunft in Staat und Gesellschaft, die man sich freilich eher als einen kontinuierlichen Prozeß vorgestellt hatte. Deshalb wurde sie andererseits als überraschender, irrationaler, wunderbarer Einbruch in den konstanten Erfahrungsraum empfunden, mit der etwas Neues anfang und die Erfahrung des Neuen, Unvorhergesehenen in die Geschichtstret. Ihre Einmaligkeit und Inkom-

126

mensurabilität wurden zum Paradigma des historischen Ereignisses, das die Deutung zur Nachträglichkeit verurteilt.³²

Die Vorgängigkeit des Geschehens und die verzögerte Sinngebung, die die nackte Kontingenz abzupolstern sucht, würde also innerhalb von Kleists Erzählung im Prozeß von der novellistischen Begebenheit zur idyllischen Zuständlichkeit gespiegelt. Auf den Kollaps des bestehenden Allgemeinen reagiert der Mensch unmittelbar mit instinktiver Selbstbewahrung und mittelbar mit dem reflexiven Prozeß einer kohärenten Ver-ubereitung, der ihn notwendig zu den Institutionen zurückführt. Folgt dann, nach der Stufe des Instinkts und des Bewußtseins, eine dritte, die beide vereinigt — und die dem Schluß-, nicht dem Mittelabschnitt der Novelle utopische Bedeutung gibt?

So wird es tatsächlich nahegelegt, liest man die Erzählung als eine poetische Geschichtsphilosophie oder besser Geschichtsphilosophie des Poetischen, die auf die politische Verarbeitung der Revolution antwortet. Werfen wir zuvor einen Blick auf die vermutlich wichtigste Äußerung Kleists zur historischen Revolution. Sie findet sich in gar nicht politischem Zusammenhang, im Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der (iedanken beim Reden*, und illustriert dort die These von der „Fabrikation“ der Ideen „auf der Werkstätte der Vernunft“, deren Werkzeug die gesprochene Sprache ist. Kleist analysiert die „Donnerkeil“-Antwort Mira beaus gegenüber dem königlichen Zeremonienmeister, der die Auflösung der Delegiertenversammlung verlangt hatte, als eine sich steigernde Zug um Zug-Reaktion, bei der jener zu Beginn noch nicht weiß, worauf sie hinausläuft, und von der Sprache sowie der Mimik des Gegenübers sich führen läßt.

„Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“³³

So würde die Revolution nicht durch festliegende Vernunftgrundsätze, sondern sprachlich, durch den nicht vorbestimmten Satz, der sich Wort für Wort der Wahl des Augenblicks überläßt, ausgelöst. Nicht, daß Geschichte ‚sinnlos‘ sei, ist die (von höchstem Sinn erfüllte) Aussage des Beispiels, sondern daß der Sprache selbst Handlungs- und Ereignischarakter zukommt, der sie der Verfügbarkeit ebenso entzieht, wie die Geschichte ihr entzogen ist. Zur

Aktualisierung dieses ihres entdeckenden und erfahrenden Charakters aber wird sie wieder durch Konfrontation, IVdrohung des Subjekts gezwungen; Selbstbehauptung scheint auch hier das entscheidende Prinzip.

Auch den Priester trägt der Verlauf seiner Rede zur Auslösung eines Irij,iisses; doch ist diese gerade paradigmatisch vorherbestimmt. Sie entspricht insofern der erzählenden Rückdeutung des Mittelteils der

127

Novelle als sie, wie gezeigt wurde, deren Verallgemeinerung gegen die Individuen kehrt. Nicht die thematische Sprache, sondern die sprachliche Erzählung selbst verwirklicht gegen den Schluß etwas von diesem Ereignischarakter, in dem das Subjekt sich Zug um Zug behauptet und der Geist des Geschehens im Vollzug der Geschichte zu sich selbst kommt — ohne im Sinn ausgelöscht zu werden.

Schon immer ist die Schwerpunktverschiebung auf Don Fernando bemerkt worden, wobei dessen positive Figur dann bisweilen von der negativ bewerteten Untätigkeit Jeronimos abgesetzt wurde. Tatsächlich ersetzt der „göttliche Held“ (22) diesen, so wie der dritte Teil insgesamt den ersten noch gesteigert wiederholt. Der Flucht aus der Stadt korrespondiert der geordnete Zug in sie zurück; der Naturkatastrophe der Gewaltausbruch der Gesellschaft; dem reaktiven und besinnungslosen Kampf gegen das Verderben der „sinnreiche“ Kampf gegen die identifizierenden Verfolger (20). Dessen Exponent ist Don Fernando, der mit „heldenmütiger Besonnenheit“ (21) die Situation, die eine Kette stets wechselnder, sprunghafter Situationen ist, meistert — d. h. sich ihr stellt. Er handelt ritterlich und tapfer, geistesgegenwärtig und überlegt. Aber seine Reflexion geht nie über die Situation hinaus. Er kämpft nicht etwa für die Unschuld des Paares, über die er nie etwas gesagt hat, ja er hat nicht einmal zu erkennen gegeben, daß er sich der Vorgeschichte bewußt ist, die jetzt seine Schutzbefohlenen einholt. Wie er nicht zurückblickt, so weigert er sich auch vorauszublicken; die (ja sehr berechtigte) Sorge seiner Schwägerin über den Kirchgang treibt ihm „eine Röte des Unwillens ins Gesicht“ (19). Auf die Entschuldigungen des Offiziers für sein Untätigsein antwortet er, „daß ihm nichts vorzuwerfen sei, und bat ihn nur, die Leichname jetzt fortschaffen zu helfen“ (22). Wenn er schließlich in eine mythische Apotheose im Kampf gegen den „Fürst der satanischen Rotte“ (22) hineinwächst, so ist dies der Ausdruck der poetischen Utopie, die sich in ihm verkörpert. Eine Parallele zum *Marionettentheater-Aufsatz* unterstützt das. Mit dem Rücken gegen die Kirche gelehnt, mit der linken Hand die Kinder haltend und der rechten kämpfend, wiederholt Don Fernando das Bild des fechtenden und mit instinktiver Sicherheit parierenden Bären — aber auf der Stufe menschlicher Vernunft. Zugleich spiegelt er Jeronimo, der sich am Gefängnispfeiler festgehalten statt erhenkt hatte. So antwortet der Ichgeburt *aus* und *in* dem Zusammensturz der Welt das kriegerische Standhalten ihr gegenüber, das nun mehr ist als der Leerpunkt des Gewölbsturzes und der (ihm entsprechende) Schwerpunkt der tanzenden Marionette oder der Instinkt des Bären — es gehört dem „göttlichen Helden“, so wie der Aufsatz die Grazie entweder dem Gliedermann oder dem Gott zugesprochen hatte.

Das heißt nicht etwa, daß in Don Fernando die Geburt eines neuen und höheren Menschen als der Sinn-der Geschichte erreicht sei.¹⁴ Wie

128

Gewölbsturz und Marionette Artefakte sind, so zieht sich in der Figur die Konstruktion der Novelle zusammen, die durch sie (mit einem Begriff des russischen Formalismus) nur motiviert ist. Es ist die Erzählung selbst, die Autonomie gewinnt, indem sie den unmotivierten, unmotivier-baren, freien Augenblick des Zusammenbruchs aller bestehenden Sicherungen festhält, ohne ihn, wie es die Figuren und mit ihnen der Erzähler tun,

rückdeutend einzuordnen. Ihre Sukzessivität baut Sinn und kausale und teleologische Vermittlungen auf und zerstört sie zugleich in der Si-multaneität eines Zusammensturzes, der identisch ist mit der vermittelten Unmittelbarkeit ihrer Form. Sie tut das nicht, um ein artistisches Spiel zu treiben, sondern sie erzählt die historische Vorgeschichte jenes revolutionären Moments mit, in der sich der Mensch auf seine Vernunft als metaphysischen Ersatz für den religiösen Mythos verlassen hatte, der ihn jetzt mit der Macht des Verdrängten bedroht, wo die Wirklichkeit ihre Unabhängigkeit von eben der Rationalität beweist, die sie als ihre Verwirklichung begreifen will. Die Paradoxie des jetzt eröffneten unbegrenzten Erfahrungshorizonts, in der der Mensch so autonom der Welt gegenübertritt, daß er sich auch den Ansprüchen einer allgemeinen Vernunft nicht unterordnet, ist nur gestaltbar und nicht aussagbar.

Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß Don Fernando nicht der heroische Sinnträger einer ethischen oder politischen Autonomie, sondern die Funktion einer poetischen ist, so liegt er im Schluß der Novelle. Die Adoption des natürlichen Kindes statt des verlorenen eigenen läßt sie versöhnlich, viele haben gemeint: utopisch, ausklingen. Zu beachten ist, daß sich hier eben der ‚Als ob‘-Modus der idyllischen Utopie wiederholt; und so wie dort geht auch hier der tröstenden Aussicht die empfindsame Träne der Donna Elvira voraus. Don Fernandos Vergleich („wie er beide erworben hatte“, 23) ist ungeheuerlich; er stellt die heldenhafte Leistung, durch die er Philipp gerettet hat (rein zufällig *ihn*), über die natürliche Zeugung. In der Adoption des »natürlichen‘ Kindes könnte man in der Tat ein Versprechen auf Bewahrung dessen sehen, was in der idyllischen Vision aufgegangen war. Aber Fernando begibt sich auch in deren tröstende, sinnstiftende Reflexion hinein. Sie scheint notwendig für alles (Ober-)Leben und notwendig für das Zuendebringen der Geschichte. „Voll namenlosen Schmerzes“ hatte der Vater beim Anblick seines zerschmetterten Sohns „seine Augen gen Himmel“ erhoben (22), bevor er sich nun, rückblickend, mit dem Anderen des Sinns für das verlorene Eigene Ersatz schafft. Das ist der konsequente Abschluß einer Erzählung, die Zufall durch Deutung, Kontingenz durch Kohärenz, Ereignis durch Sprache und Geschehen durch Geschichte ersetzt und diese Ersetzung zugleich scheitern läßt; und so in ihrer Form etwas von der Unverfügbarkeit der Erfahrung realisiert, über die auch die literaturwissenschaftliche (sozialgeschichtliche) Deutung nicht verfügen kann.

Anmerkungen

Helmut J. Schneider, *Der Zusammensturz des Allgemeinen*

1 Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Geschichte und Soziologie*, in: ders., *Geschichte als Historische Sozialwissenschaft*, Frankfurt 1973, S. 9—44, sowie den Sammelband: ders. (Hg.), *Geschichte und Soziologie*, Köln 1972. Mit Blick auf die Systemtheorie Jürgen Habermas, *Geschichte und Evolution*, in: ders., *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt ³1982, S.200-259. — M.Rainer Lepsius, *Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Soziologie*, in: Hans Michael Baumgartner/Jörn Rüsen (Hg.), *Seminar: Ge-schichte undTheorie. Umrisse einer Historik*, Frankfurt 1976, S. 118—138.

2 Einen guten Überblick gibt der von Peter Bürger herausgegebene Sammel band: *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt 1978. Vgl. ders., *Vermittlung — Rezeption — Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt 1979. Peter Zima, *Kritik der Literatursoziologie*, Frankfurt 1978. Darin bes. S. 14 ff.

3 Dokumentiert bei Bürger, *Literatursoziologie*, S. 163 ff.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, S. 340.

5 Ders., *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt 1975, S. 92.

6 D)ers., *Ästhetische Theorie*, S. 185.

7 Vgl. Harald Weinrich, *Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben von Lissabon*, in: ders., *Literatur für Jeser. Essays und Aufsätze zur Lite-*

183

raturwissenschaft. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 64-76. - Weinrich streift Kleists Erzählung nur kurz im Kontext einer rousseauistischen Verlagerung des Theodizeeproblems auf die geschichtsphilosophische Gesellschaftskritik; er geht vor allem auf Voltaire ein. - Ferner John Ellis, *Kleist: ‚Das Erdbeben in Chili‘*, in: ders., *Karration in the German Novelle. Theory and Interpretation*, Cambridge 1974, S. 46-76, S.49f.

8 Reinhart Koselleck hat das in einer Reihe von kategorialen Untersuchungen zum Geschichtsbegriff herausgearbeitet; vgl. u.a.: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1979, S. 38-66, bes. S.59ff. - Historische Kriterien des

neuezeitlichen Revolutionsbegriffs, ebd., S.67-86, bes. S. 76 ff. - ‚Neuzeit‘. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe, ebd., S. 300—348, bes. S. 328 ff.

9 Z. B. Wilhelm Heine: „Das bürgerliche Gebäude befindet sich bis dato noch in einem Erdbeben; ein Stück fällt nach dem anderen, und was neu gebaut wird und worden ist, desgleichen. Alles muß dem Erdboden gleichgemacht werden, alles nackter Mensch werden.“ — Jean Paul: „Aber desto schlimmer, wenn die ungestüme Notwendigkeit spricht, nicht die lange sanfte Freiheit, wenn nicht der fromme Kirchner, sondern ein Erdbeben die Glocken läutet“. - Beide Zitate nach Claus Träger (Hg.), *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Frankfurt 1975, S. 136 und 235 f. - Die häufigste Metapher ist wohl die des Gewitters.

10 Harry Steinbauer, Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘, in: Gerhard Hoffmeister (Hg.), *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*, Bern, München 1981, S.281-300, S.281 ff. Allerdings scheint der Vf. sie hiermit zu identifizieren, so etwa zur Rettung der Liebenden und dann des Kindes, S. 296: „Beide Ereignisse wurden von Kleist erfunden, um seine These zu beweisen: daß der Himmel mehr Freude an einem schlichten, von Natur guten ‚Sünder‘ hat als an dem korrekten Benehmen der Selbstgerechten.“

11 Georg Lukács, Die Tragödie Heinrich von Kleists, in: ders., *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Neuwied, Berlin 1964 (= *Werke* Bd. 7), S. 201-231; S.230. - Lukács sieht Kleist als den Vorläufer der zeitgenössischen Dekadenz; der Essay hat entscheidend zur Auslösung der sogenannten Expressionismusdebatte beigetragen, in der die Positionen der Widerspiegelungsästhetik gegen die ästhetische Moderne zementiert wurden, unter deren Einfluß dann auch die sozialistische Literatursoziologie stand.

12 Vgl. Hans Joachim Kreuzer, *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, Berlin 1968, S. 186 ff., bes. S. 189. Kreuzer vertritt gegenüber anderen den Standpunkt, daß es sich um die früheste Erzählung handelt, verfolgt sie aber nicht so weit zurück, wie es hier geschieht.

13 Maßgebend für die Darstellung des teleologischen Weltbildes, dem Kleist anhing und das hiernach durch die Lektüre Kants erschüttert wurde, ist L. Muth, *Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation*, Köln 1954.

14 Vgl. vor allem den Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 („Kantkrise“) sowie an Ulrike von Kleist vom 23. März 1801 („Eselserlebnis“).

184

15 Zur Schlüsselfunktion der *Familie Schroffenstein* für Kleists dramatisches Werk vgl. Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists ‚Familie Schroffenstein‘, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt 1981, S. 104-150. S. 147 zum ‚Erdbeben‘.

16 Vgl. an Ulrike, Mai 1799.

17 Henri Brunschwig, *Gesellschaft und Romantik im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität*, Frankfurt, Berlin, Wien 1976.

18 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. III. Teil* (1803/4): *Geschichte der romantischen Litteratur*. Zitiert nach Karl Konrad Polheim (Hg.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen 1970, S.21. — Goethes bekannte Definition — zu Eckermann am 29. Jan. 1827 - ebd., S. 54 („eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“). — Der Zusammenhang zwischen Novelle und Französischer Revolution verdiente eine nähere Untersuchung. Vgl. die Bemerkung von Walter Müller-Seidel, „daß die deutsche Novelle in dem Augenblick da ist, in dem man über die Wirkungen der Französischen Revolution nachzudenken beginnt“. (Kleist und die Gesellschaft. Eine Einführung, in: ders. [Hg.], *Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion*, Berlin 1965, S.26.) Vgl. zu den Gespenstergeschichten des Vorabends der *Unterhaltungen*‘ als einer Reaktion auf den nachrevolutionären Zerfall eines einheitlich-rationalistischen Weltbildes Jürgen Söring: Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘, in: *ZfdtPh* 100 (1981), S.544-559, bes. S. 549 ff.

19 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Sämtliche Werke*, hg. von G. Fricke und H.G.Göpfert, München 1960, Bd. 5, S.580.

20 So Steinbauer (Anm. 10), S.285 („tiefe, innige Frömmigkeit“). Beispiel einer theologisierend-moralisierenden Interpretation ist Karl Otto Conrady, Kleists ‚Erdbeben in Chili‘. Ein Interpretationsversuch, in: *GRM NF IV* (1954), S. 185—195. — Gegen jeden theologischen Vereinnahmungsversuch wehrt sich Wolfgang Wittkowski, Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists ‚Erdbeben‘, in: *Euphorion* 63 (1969), S. 247-283. Da er die Hauptfiguren und vor allem Don Fernando (vgl. u. Anm. 34) aber zugleich zu vorbildlichen Vertretern sittlicher Autonomie macht, charakterisiert und wertet (und rechtfertigt) er ihr Verhalten wiederum in stark moralischen Kategorien, die m.E. der Erzählung nicht angemessen sind; und so spricht er beiläufig auch von den beiden „als religiöse[n] Menschen“ (S. 251).

21 An Wilhelmine, 21. Mai 18 01.

22 Conrady (Anm. 20), S. 191. Die Rettung des unehelichen Kindes aber sei „Gottes Werk“, und in ihm vollziehe sich die Versöhnung (S. 192). — Eine Auseinandersetzung mit den religiösen Deutungen findet sich sowohl bei Wittkowski (Anm. 20) als auch bei Ellis (Anm. 7) in den Anmerkungen.

23 Über das Verhalten des Paares im Mittelteil vgl. die Diskussion zwischen Wittkowski und Ellis (jener hatte auf dessen Erstdruck 1963 geantwortet, worauf Ellis a.a.O. reagiert). - Obwohl Ellis seine Kritik nicht absolut, son-

185

dem als Hinweis auf die durchgängige Ambivalenz versteht (die also auch die von der früheren Kritik allzu sehr glorifizierten Hauptfiguren trifft), scheint sie mir in diesem Punkt zu sehr moralisierend bzw. psychologisierend. So spricht er von einem „alarming piece of self-centredness“ mit Beziehung auf Josephe, die den „verfloßnen Tag [...] eine Wohltat“ nennt trotz des allgemeinen Elends (S.61), beklagt die Mitleidslosigkeit usw. (S.59). Aber diese Diskrepanz des persönlichen Glücks zum allgemeinen Schicksal ist es doch gerade, die sie mehr und mehr in der idyllisch-teleologischen Sinnkonstruktion aufzuheben bemüht ist, wobei maßgebend (natürlich) ihr eigenes Glück ist.

24 Hans M. Wolff, *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*, Berkeley, Los Angeles 1947, S.387, sieht eine „leise

Annäherung an die Staatsidee", wogegen sich sehr dezidiert ausspricht Peter Hörn, Anarchie und Mobherrschaft in Kleists 'Erdbeben in Chili', in: ders., *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*, Königstein/Ts. 1978, S. 112-133. Hörn sieht in Don Fernando den Vorkämpfer einer idealen Gemeinschaft, wie sie ansatzweise der Mittelteil verwirklichte.

25 Ellis(Anm.7),S.76.

26 Vgl. die außerordentlich einsichtsreiche Arbeit von Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: *ZfdPh* 92 (1973), S. 185-211. Wieder in Walter Müller-Seidel (Hg.), *Kleists Aktualität* (Anm. 15), S. 166-199. Dort S. 177 die Feststellung, daß das 'Erdbeben' wohl die härteste Gesellschaftskritik aufweise. Wenn es (S. 194) heißt, „daß Kleists Gesellschaftskritik trotz ihrer gelegentlichen Schärfe ein abgeleitetes, sekundäres Phänomen darstellt. Die rätselhafte Grundstruktur der Welt wird nicht auf gesellschaftliche Prämissen zurückgeführt, sondern geht für Kleist allem Gesellschaftlichen voraus" — so ist das im Hinblick auf die thematische und bewußte Gestaltung sicherlich zutreffend. Die sozialgeschichtliche Analyse müßte versuchen, die nichtthematischen und unbewußten Bedingungen für eben diesen Sachverhalt namhaft zu machen.

27 Immanuel Kant, Geschichte und Naturbeschreibung des Erdbebens am Ende des 1755sten Jahres, in: *Sämtliche Werke*, hg. von K. Vorländer, Bd. 7, Leipzig 1922. — Vgl. bes. die „Schlußbetrachtung" S. 325 ff., die sich gegen eine anthropozentrische Deutung ausspricht, die die Betroffenen „als das Ziel der Rache Gottes" ansehen. Zur Passage, die Kleist angeregt haben soll, vgl. H.v.Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München 1964, 2. Bd., S. 902 f.

28 An Wilhelmine, 16. Nov. 1800.

29 Hier sind in erster Linie zwei klassisch gewordene Analysen zu nennen, denen auch die vorliegende Entscheidendes verdankt: Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler, und Hans Peter Herrmann, Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists, beide in: W.Müller-Seidel, *Heinrich von Kleist*, a.a.O., S.230-243 bzw. S.367-411.

30 Voltaire, Poeme sur le desastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome: Tout est bien, in: *Oeuvres de Voltaire*, hg. von M.Beuchot, Paris 1833, Tm.XII, S.196.

31 Vielleicht der *locus classicus* hierfür ist die Schilderung des sog. Richters in

186

Goethes 'Hermann und Dorothea' (1797), V, 229 ff. und VI, 3 ff. „Wuchs nicht jeglichem Menschen der Mut und der Geist und die Sprache?" (VI, 19). Desgleichen zu dem, was oben mit Koselleck Zeitbeschleunigung genannt wurde: „Denn wer gestern und heute in diesen Tagen gelebt hat, / Hat schon Jahre gelebt: so drängen sich alle Geschichten." (V, 231 f.)

32 Zum Revolutionsverständnis vgl. Karl Griewank, *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff*, Frankfurt 1969, S. 175 ff. - Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München o. J., bes. S. 57 ff.

33 Kleist, *Werke*, Bd. 2, S.321. - Die Stelle interpretiert ebenfalls Karl Heinz Bohrer, Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungs-Struktur von Tradition und Moderne, in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheiterns*, Frankfurt 1981, S. 68—85, S. 80 f. Bohrer bringt mehrmals das, was er die ‚Plötzlichkeitsstruktur‘ des Ästhetischen nennt, mit dem Ereignis der Französischen Revolution zusammen. So hier (S. 80) mit Bezug auf Schiller, dessen ästhetische Schriften „nicht aus der gegebenen Tradition, sondern dem emphatischen ‚Augenblick‘ der Französischen Revolution entsprangen, die eine plötzliche, durch kein Muster, keinen Topos, keine Grammatik, kein Zitat erklärable Veränderung des Bewußtseins hervorrief, soviel geistesgeschichtliche Vorbereitung man auch anführen mag." Die Frage stellt sich bei Bohrer brillanten Attacken gegen die historische Wissenschaft, die diesem ästhetischen Augenblick sein (Gegenwarts-)Recht durch Einordnung in Vorgegebenes gerade raube (vgl. S. 69 f.), wie dann der (doch vermittelnde?) Bezug der frühromantischen Utopie zur ‚Unmittelbarkeit‘ der Revolution zu denken ist.

34 Wittkowski (Anm. 20) beschreibt die Figur ganz ähnlich, begreift sie aber doch als Erfüllung eines ethischen Sinns; diesen wiederum rückt er in die Nähe der Schillerschen Kalokagathie und des Humanitätsideals der Klassik. Stellt man so den „thematischen Gegensatz zwischen Sittlichkeit und metaphysisch-religiöser Fragestellung" (S.254) in den Vordergrund, dann kommt der Kunstcharakter zu kurz — und Don Fernando als Kunst-Figur.

187