

Kant mit Kleist: die Krisis erhabener Interpretation des Zufalls  
in der Kunst (*Das Erdbeben in Chili*)

In Kants Transzendentalphilosophie hat das Analogieverfahren große Bedeutung<sup>1</sup>, zumal in der *Kritik der Urteilskraft* (KdU)<sup>2</sup>, deren erster Teil ja darin kulminiert, die Kluft zwischen der Welt der Ideen und der Erfahrungswirklichkeit durch eine Analogie – zwischen der begrifflichen Unausschöpflichkeit des Schönen und der anschauungsmäßigen Undarstellbarkeit der Ideen – zu überbrücken<sup>3</sup>. Eine dieser Analogien, die der Beachtung wert ist, zeigt die KdU zwischen der Herleitung des Erhabenen in ihrem ersten und der Herleitung des Prinzips der Zweckmäßigkeit in der Naturbetrachtung in ihrem zweiten Teil. Nachfolgend soll gezeigt werden, daß und wie diese Analogie durch eine Anwendung, die Kleist von ihr macht, für die Frage nach dem Verhältnis von Kontingenz und Ordo im Erzählen produktiv wird.

Versuchen wir die Dinge der Natur (die Gegenstände möglicher Erfahrung) zu erkennen, so gehen wir in relationaler Hinsicht vom Prinzip der Kausalität aus, insofern sich alle Naturdinge als Wirkungen auf Ursachen zurückführen lassen, in modaler Hinsicht gilt das Prinzip der Zufälligkeit, insofern sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders oder nicht sein könnten<sup>4</sup>: *Denn wenn man z.B., den Bau eines Vogels, die Höhlung in seinen Knochen, die Lage seiner Flügel zur Bewegung und des Schwanzes zum Steuern usw. anführt, so sagt man, daß dieses alles [...] im höchsten Grade zufällig sei; d.i. daß sich die Natur, als bloßer Mechanism betrachtet, auf tausendfache Art*

<sup>1</sup> Hierzu Annemarie Pieper: *Kant und die Methode der Analogie*, in: *Kant in der Diskussion der Moderne*, hg. von Gerhard Schönrich und Yashuri Kato, Frankfurt am Main 1996, 92-112. Kant definiert den Analogie-Schluß in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* wie folgt: *Analogie (in qualitativer Bedeutung) ist die Identität des Verhältnisses zwischen Gründen und Folgen (Ursachen und Wirkungen), sofern sie ungeachtet der spezifischen Verschiedenheit der Dinge oder derjenigen Eigenschaften an sich, welche den Grund von ähnlichen Folgen enthalten (d.i. außer diesem Verhältnisse betrachtet), stattfindet.* (KdU 448, Anm.)

<sup>2</sup> Zitate aus der *Kritik der Urteilskraft* werden im Text nachgewiesen (Sigle KdU, Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793 in der Meiner-Ausgabe [hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974] als Marginalie).

<sup>3</sup> KdU § 59; vom Überbrücken einer Kluft spricht Kant explizit in der Einleitung, Abschnitt IX (KdU Lrv).

<sup>4</sup> Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Raymund Schmidt, Hamburg 1956, in der Seitenzählung der 2. Aufl. von 1787: B 290.

habe anders bilden können, ohne gerade auf die Einheit nach einem solchen Prinzip zu stoßen (KdU 268-269, § 61).

Dieses Prinzip der Zufälligkeit der Form der Naturgegenstände zugeben zu müssen, ist der Naturforschung aber, so Kant, ein Ärgernis, was die Vernunft auf den Plan rufe, die anstelle des Prinzips des Zufalls das der Zweckmäßigkeit (als regulatives, nicht als objektives Prinzip) setze<sup>5</sup>: *Diese Zufälligkeit seiner [d.i.: eines Gegenstandes der Natur] Form [...], da die Vernunft, welche an einer jeden Form eines Naturprodukts auch die Notwendigkeit derselben erkennen muß, wenn sie auch nur die mit seiner Erzeugung verknüpften Bedingungen einsehen will, gleichwohl aber an jener gegebenen Form diese Notwendigkeit nicht annehmen kann, ist selbst ein Grund, die Kausalität desselben so anzunehmen, als ob sie eben darum nur durch Vernunft möglich [d.h.: als Zweck vorzustellen] sei.* (KdU 285, § 64) Ein „Mangel an Einsichtigkeit“, so erläutert Manfred Frank diesen Umschlag, ein „Notstand der Theorie“, der uns nötigt, die Naturdinge als zufällig zuzugeben, ruft die Vernunft auf den Plan, die ein Einheitsprinzip – die Idee eines Zwecks – entwirft, „um sich hypothetisch die Ordnung und Zusammenstimmung aller Teile untereinander von Naturprodukten und den sie regierenden Gesetzen“<sup>6</sup> zu erklären. Eine analoge Zitation der Vernunft, um einem „Notstand“ unseres Auffassungsvermögens aufzuhelfen, hat Kant zuvor schon, in den Ausführungen zum Erhabenen, beschrieben. In Konfrontation mit dem unendlich Großen (in der Natur) oder mit der Natur als übermächtiger Gewalt scheitern wir in unserem Auffassungsvermögen. Es gelingt uns nicht, das Gegebene in die Einheit einer Anschauung zu bringen. Auch in diesem Fall, so betont Kant, ruft das Scheitern die Vernunft auf den Plan, die – als Vermögen zu Ideen – das Unendliche doch denken läßt bzw. die gegenüber der übermächtigen Natur ein Vermögen ganz anderer Art zu widerstehen (eben das Vermögen zu Ideen, zur Idee der Freiheit), in uns rege macht. Entscheidend ist in beiden Varianten des Erhabenen das Innwerden unserer selbst als vernünftige Wesen, was uns unserem Scheitern in der Auffassung der gegebenen Naturscheinungen „überhebt“. Mit Blick auf dieses analoge Rege-machen der Vernunft im Scheitern unserer Auffassungsvermögen kann die Überwindung des Zufallsprinzips in der Bestimmung der Naturdinge, indem diesen ein Vernunftprinzip und das heißt Zweckmäßigkeit für unsere Erkenntnisart unterstellt wird, gleichfalls als Wende in das Erhabene aufgefaßt werden.

In seinen Ausführungen zum Erhabenen hat Kant nun allerdings eine bedeutende Einschränkung formuliert, die in der Wirkungsgeschichte dieses Begriffs

<sup>5</sup> Zweck hat Kant dabei definiert als den *Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieses Objekts enthält* (KdU XXVIII).

<sup>6</sup> Manfred Frank: *Kommentar zur KdU*, in: Immanuel Kant: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt am Main 1996, 1267.

auf dem Feld der ästhetischen Theorie weitgehend unbeachtet geblieben ist. Es ist die Einschränkung, daß wir die Beispiele für die Erfahrung des Erhabenen in der Natur suchen müssen, nicht an Kunstprodukten. Denn bei letzteren hat schon immer ein menschlicher und d.h. ein endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, womit es das ‚Un-endliche‘ hier gar nicht gibt, das sich dem Versuch verweigern würde, es in die Einheit einer Anschauung zu bringen<sup>7</sup>: *Wenn das ästhetische Urteil rein [...] und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig angemessenes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten [...], wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, [...] sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen* (KdU 88-89, § 26). Diese generelle Einschränkung Kants hat – von Ausnahmen abgesehen – weder die Kunstpraxis noch die Kunsttheorie bestimmt. Kleist gehört zu den wenigen Autoren, die hier Problem-bewußtsein zeigen. Kann ein Werk der Kunst überhaupt zur Ausgangssituation der Wende in das Erhabene werden? Daß eine im Kunstwerk vorgestellte Konstellation des Erhabenen im Rezipienten die Erfahrung des Erhabenen hervorbringen werde, ist Kleist keineswegs ausgemacht – im Unterschied etwa zu Schiller<sup>8</sup> –, sondern offenbar zutiefst fragwürdig. Hier setzt er mit literarischen Experimenten wie mit theoretischen Überlegungen ein. Auf dem Feld der Tragödie entfaltet er das Problem eines Erhabenen in der Kunst in seinem ‚Guiskard-Projekt‘ und gelangt darüber in seine größte Krise, die ihn 1803/04 in einen physischen wie psychischen Zusammenbruch führt. Im Herbst 1810 stellt er die Frage erneut, zuerst kunsttheoretisch am Beispiel der Malerei in seinem Essay über C.D. Friedrichs Bild *Mönch am Meer*<sup>9</sup>, wenige Wochen später erzählend in seiner Cäcilien-Novelle<sup>10</sup> am Beispiel polyphoner Musik.

Am Beginn seines erzählerischen Schaffens, in *Das Erdbeben in Chili*, stellt Kleist die Frage nach der Möglichkeit des Erhabenen in der Kunst und durch die Kunst in doppelter Weise: zum einen am Motiv des Erdbebens selbst, das Kant ja u.a. als Beispiel für die Manifestation übermächtiger Naturgewalt anführt, in deren Betrachtung der Mensch in erhabener Wende sich seiner selbst als frei (d.h. durch solche Naturgewalt in seinem Wesen nicht zu beeinträchtigen) inne werde

<sup>7</sup> Analog: *das [Erhabene] der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt* (KdU 76, § 23).

<sup>8</sup> Vgl. die Aufsätze *Vom Erhabenen*, *Über das Pathetische* und *Über das Erhabene*, in: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, V, München 1967, 489-537 und 792-808.

<sup>9</sup> Hierzu Vf.: *Das Erhabene in der Kunst als Verrückung und als Aporie: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, das „Guiskard“-Projekt und der Zusammenbruch von 1803/04*, in: ders., *Eine Art Wahnsinn - Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994.

<sup>10</sup> Hierzu Vf.: *„Das ganze Schrecken der Tonkunst“ – Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen*, in: *ZdPh* 115 (1996), 501-520.

(vgl. KdU 107, § 28); zum andern am vielfältig durchgespielten Motiv des Zufalls und dessen erhabener Verarbeitung, die für die Erzählung strukturbestimmend werden. Zufälle spielen in Kleists Werken immer wieder eine bedeutungsvolle Rolle, der Autor scheint auf dieses Thema fixiert. Man denke etwa auf dem Feld der Erzählungen an das Geschehen um die Zigeunerin in *Michael Kohlhaas*<sup>11</sup>. Generell erwächst die unverwechselbare Rhythmik von Kleists Erzählen in erheblichem Maße aus seinem Akzentuieren des Zufalls: etwa in der Plötzlichkeit<sup>12</sup> der oft ungeheuren Wendungen einer Geschichte oder im lakonischen Verknüpfen konträrer Bereiche durch die Konjunktionen ‚als‘ oder ‚indessen‘<sup>13</sup>.

Immer wieder macht die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* darauf aufmerksam, daß ihr Thema der Umgang mit dem Zufall ist<sup>14</sup>: ein *glücklicher Zufall* (188)<sup>15</sup> hat Jeronimo und Josephe die Liebesnacht im Kloster ermöglicht, ein Zufall (190) hat Jeronimo im Gefängnis einen Strick gelassen, an dem er sich erhängen will, eine *zufällige Wölbung* (192), die zwei durch das Erdbeben gegeneinander stürzende Gebäude bilden, lassen ihn entkommen. Das Naturgeschehen des Erdbebens ist Perspektivpunkt all dieser Zufälle, zugleich Paradigma für die Gleichzeitigkeit von kausaler Erklärung und Modalbestimmung als zufällig. Wir kennen die Naturgesetze, nach denen Erdbeben in bestimmten Regionen auftreten, so weit sind sie Fall einer Regel, vermag der Verstand sie zu erklären, bedarf es hierzu keiner zwecksetzenden Vernunft. Zufällig aber ist der Zeitpunkt, zu dem ein Beben ausbricht, zufällig der Ort, an dem es sein Zentrum hat, zufällig, wen es trifft und wen es verschont. So eröffnet es eine Welt des Zufalls, in

<sup>11</sup> In *Michael Kohlhaas* begeht der Kämmerer des Kurfürsten von Sachsen, der Kohlhaas durch ein inszeniertes Spiel die ominöse Kapsel abzulocken sucht, den, wie der Erzähler formuliert, *ungeheuersten Mißgriff*, für die Rolle, vor Kohlhaas die Zigeunerin zu spielen, eben diese Zigeunerin selbst, die Kohlhaas die Kapsel gegeben hatte, auszusuchen. Einen derart bestochenen Zufall glaubt der Erzähler dann doch seinen Lesern nicht ohne weiteres zumuten zu können: *und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen* (134).

<sup>12</sup> Hierzu Karl Heinz Bohrer: *Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv von Heinrich von Kleist*, in: ders., *Plötzlichkeit - Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main 1981, 161-179.

<sup>13</sup> Das hat Karlheinz Stierle in seiner Interpretation hervorgehoben: Karlheinz Stierle: *Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, in: *Positionen der Literaturwissenschaft - Acht Modellanalysen von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, hg. von David E. Wellbery, München 1987, 54-68, insbes. 66.

<sup>14</sup> Dieser Aspekt ist selbstverständlich schon oft erörtert worden, z.B. von: Karlheinz Stierle: *Das Beben des Bewußtseins* [Anm.13]; Werner Hamacher: *Das Beben der Darstellung*, ebd.; Hans Peter Herrmann: *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*, in: *Heinrich von Kleist - Aufsätze und Essays*, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, 367-411.

<sup>15</sup> Kleist-Zitate werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Ilse Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, III, Frankfurt am Main 1990).

der sich in Kleists Erzählung für die beiden Protagonisten die (glücklichen) Zufälle dann auch häufen: Es kommt nicht zur Hinrichtung, sie entkommen beide der Naturkatastrophe und finden sich wieder. In den vielen *ungeheuren Wendungen* (190) der Handlung gewinnt das Wort ‚Zufall‘ auch den ambivalenten Gehalt von ‚Zusammenfallen‘ zurück, zu verstehen als Konvergieren, aber ebenso als Einstürzen und Versinken<sup>16</sup>. Analog zu den zitierten Ausführungen Kants über den Umgang mit der Zufälligkeit der Form der Naturdinge ruft diese allgegenwärtige Zufälligkeit in der vorgestellten Welt, d.h. bei den dargestellten Figuren, ebenso aber auch beim Erzähler, die Vernunft auf den Plan, die die Zufälle nicht bestehen lassen kann, sondern in einen Sinnzusammenhang zu bringen versucht, der sie als notwendig und als gespannt auf einen ideellen Endzweck hin erweist.

Kants Hinweis folgend, daß Kunstwerke die Erfahrung des Erhabenen in strengem Sinne nicht vermitteln können, legt sich analog jedoch die Frage nahe, ob Zufälle in einem literarischen Text überhaupt noch Zufälle sein können. Wie eine im Kunstwerk vorgestellte unendlich große oder übermächtige Natur, ist auch eine im Kunstwerk vorgestellte Zufallswelt keineswegs unfaßbar. Denn ein im Kunstwerk vorgestellter Zufall ist durch die jeweils aufgetragenen Kunstverfahren schon immer in eine teleologisch interpretierbare Ordnung eingebunden. So vermag im Kunstwerk vorgestellte Kontingenz die Vernunft auch nicht wirklich zu nötigen, das Prinzip des Zufalls durch den Gedanken der Zweckmäßigkeit und die Idee eines Endzwecks zu ersetzen. Wenn daher im Text dargestellte Naturgewalt und Zufälle von den Figuren, vom Erzähler wie von Interpreten in erhabener Wende auf einen ideellen Sinn hin durchsichtig gemacht werden, so ist dies tautologisch. Die Perspektivierung, die der Text durch seine Ordnung schon immer geleistet hat, wird dann nur noch einmal, jetzt explizit, formuliert<sup>17</sup>. Kleist ist die Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst nicht selbstverständlich, sondern offenbar zutiefst fragwürdig. In *Das Erdbeben in Chili* verknüpft er dies mit der Frage nach der Möglichkeit von Kontingenz in der Kunst, die allererst Voraussetzung dafür ist, daß Erzählen zu leisten vermag, was eine seiner konstitutiven Leistungen zu sein scheint, d.i. Kontingentes in einen sinnhaften Zusammenhang zu überführen. So steht in der Erzählung nicht erhabene Interpretation der Natur in ihrer übermächtigen Gewalt bzw. erhabenes Interpretieren der Zufallswelt, die die Naturkatastrophe eröffnet hat, zur Debatte, vielmehr die Frage, ob die Vorstellung solch einer Naturkatastrophe und der mit ihr eröffneten Zufallswelt im Raum einer Erzählung die Wende in das Erhabene und damit eine Selbstbegründung des Subjekts als Sinngaranten des Erzählens leisten können.

<sup>16</sup> Ausführlich dargelegt von Hamacher: *Das Beben der Darstellung* [Anm.14] insbes. 155.

<sup>17</sup> Dieser Tautologie bleibt auch noch die Interpretation Hamachers verhaftet [Anm.14], die sich an Kants Ausführungen zum Erhabenen orientiert, aber die grundlegende Einschränkung Kants hinsichtlich eines Erhabenen in der Kunst nicht bedenkt.

Muß man dies verneinen? Ist es unter bestimmten Bedingungen doch zu erreichen? *Das Erdbeben in Chili* ist eine Versuchsanordnung zu dieser Frage.

Die Erzählung spielt das Erhabene Interpretieren zweimal durch: zuerst individuell durch Jeronimo und Josephe, mit einem Ausblick auf eine neue Gemeinschaftsordnung (als Wiederkehr des *Tals von Eden* [200]), wobei die Erzählinstanz diese Deutung übernimmt; sodann sozial in der Kirche durch den Prediger, wieder mit Ausblick auf eine Gemeinschaftsordnung (eine Gesellschaft, die ihre aufgestaute Erregung in Lynchmorden als Opferritual abreagiert, um sich so neu zu stabilisieren), wobei die Erzählinstanz dann diese Deutung resp. Verarbeitung in ihrem ebenso anstößigen wie rätselhaften Schlußsatz kommentiert. Da im zweiten Cursus das Geschehen ganz anders verarbeitet wird als im ersten, sind insbesondere zwei Fragen zu klären. Erstens: Warum gelingt es nicht, die Wende in das Erhabene, die der erste Cursus zeigt, zu wiederholen? Zweitens: Wie ist der Schlußsatz der Erzählung zu verstehen? Zeigt er doch eine Wende in das Erhabene an? Wie wäre sie zu deuten? Unter welchen Bedingungen wäre diese Wende dann doch zustande gekommen?

In der erzählten Welt wird die erfahrene Naturgewalt und die mit ihr eröffnete Zufallswelt durch die betroffenen Figuren, nachdem sie nicht mehr unmittelbar bedroht sind, auf einen ideellen Zweck hin interpretiert, werden die Menschen sich so in ihrem Vermögen zur Vernunft inne, und auch der Erzähler vollzieht diese Erhabene Selbsterfahrung und Selbstbegründung des Subjekts mit. Jeronimo dankt Gott für seine *wunderbare Errettung* (194), analog spricht der Erzähler von einem *Wunder des Himmels* (196), das die Liebenden gerettet habe. Aus der Perspektive der Figuren wird gesprochen, die der Erzähler übernimmt, wenn das lange Gespräch der Liebenden in der Nacht, nachdem sie sich wiedergefunden haben, mit den Worten zusammengefaßt wird: *Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen, vom Klostergarten, und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie daran dachten wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!* (200f) Die Liebenden transformieren die Zufälle in ein Rettungsgeschehen als individuellen Zweck, was der Erzähler mit dem Verweis auf die Rührung leicht ironisiert. Daß es die Vernunft ist, die hier ‚erhaben‘ interpretiert, zeigt die Formulierung an, daß die Liebenden *Unendliches [...] zu schwatzen* hatten (200). Es wird nicht – adverbial – formuliert, die Liebenden hätten ‚unendlich‘ i.S. von ‚endlos‘ geredet. Das Unendliche ist vielmehr Objekt der Rede. Das Unendliche aber ist das Feld der Ideen. So ist das Reden der Liebenden über ihren ‚Fall‘, d.h. über die glücklichen Zufälle als *Wölbungen* (192), durch die sie dem allgemeinen Zusammenfallen der Dinge entkommen sind, als eine Wende in das Erhabene angedeutet. Denn es ist ja gerade die Konfrontation mit dem Unendlichen, das der Verstand nicht in die Einheit einer Anschauung bringen kann, was die Vernunft auf den Plan ruft (im Subjekt rege macht), die durch ihr Vermögen zu Ideen das Unendliche doch den-

ken kann (hier als ein Wirken Gottes, ein „Wunder des Himmels“ zum individuellen Zweck, die Liebenden zu retten). Dem Sog solch erhabener Interpretation der Naturgewalt wie der durch sie eröffneten Zufallswelt kann sich auch der Erzähler nicht entziehen. Gerade seine Uminterpretation des Zufälligen verweist dabei nachdrücklich auf Kants Bestimmung des Erhabenen: mit dem Erinnern der übermächtigen Naturgewalt und der Rede vom menschlichen Geist, der durch diese Erfahrung hervorgerufen werde. Zuerst deutet Josephe den Tag des allgemeinen Unglücks in der persönlichen Perspektive als *Wohltat* des Himmels (206), dann bekräftigt der Erzähler: *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.* (206) Dem wird sogleich der Hinweis angeschlossen, daß dieser neu aufgegangene menschliche Geist (d.h. die Vernunft) auch eine neue Art des Zusammenlebens der Menschen, also eine neue Sozialordnung, begründet habe, mithin begründen könne: *Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinanderliegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hilfe 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.* (206)

So weit der erste Cursus. Die Wende in das Erhabene, das Aufblühen des menschlichen Geistes, war bis jetzt auf einen Raum bezogen, der als *Tal von Eden* apostrophiert worden ist, d.h. als ein vorgesellschaftlicher Raum. Der zweite Cursus wird damit begründet, daß die Protagonisten ihre bisher individuelle bzw. sozial noch unwirkliche Wende in das Erhabene durch Teilnahme am allgemeinen Bittgottesdienst auch sozial bewahrheiten, zugleich durch Perspektivieren des Erfahrenen auf Gott hin das Aufblühen des menschlichen Geistes auch religiös absichern wollen. Die Protagonistin selbst bringt das Stichwort des Erhabenen ins Spiel: *Josephe äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle.* (210) So geht man in die Kirche, und dort scheint ja auch alles bereit, um Erhabene Empfindung zu wecken (ganz so, wie Kleist in seinem Brief vom 21. Mai 1801 die Erfahrung einer katholischen Messe in Dresden beschrieben hat): eine unermeßliche Menschenmenge in der Kirche, prächtige Orgelmusik, geheimnisvolles Lichtspiel in der Kirchenrosette, daraufhin: *und Stille herrschte, da die Orgel jetzt schwieg, in der ganzen Versammlung, als hätte Keiner einen Laut in der Brust. Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago.* (212) Mit der Predigt des Dominikaners verliert die Ver-

arbeitung des Geschehens allerdings die Perspektive eines Aufblühens des menschlichen Geistes. Aus der Ehrfurcht vor Gott, die wir haben, indem wir uns als freie, vernunftfähige, entsprechend auf die physische Selbsterhaltung nicht fixierte Wesen Gott zuwenden, sucht der Priester Furcht vor einem strafenden Gott zu machen, so daß *ein Schauer über die ganze Versammlung* läuft (214). Auch solch eine Vorstellung Gottes: *im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben u. dgl. als im Zorn, zugleich aber in seiner Erhabenheit sich darstellend* (KdU 108, § 28) führt Kant als eine gängige Gottesvorstellung der Menschen an, aber er betont, daß dies in Wahrheit nicht erhaben sei, d.h. keine dem Menschen angemessene Vorstellung Gottes – denn die setzt Sich-selbst-Wissen als frei voraus –, sondern *Superstition* (Aberglaube): *In der Religion überhaupt* [gemeint: sofern diese nicht den vernunftfähigen, freien Menschen voraussetzt, sondern den ohnmächtigen] *scheint Niederwerfung, Anbetung mit niederhängendem Haupte, mit zerknirschten angstvollen Gebärden und Stimmen das schickliche Benehmen in der Gegenwart der Gottheit zu sein, welches daher auch die meisten Völker angenommen haben und noch beobachten. Allein diese Gemütsstimmung ist auch bei weitem nicht mit der Idee der Erhabenheit einer Religion und ihres Gegenstandes an sich und notwendig verbunden.* (KdU 108, § 28)

Ist aber diese sich ankündigende fragwürdige Wende in das Erhabene nur dem Priester geschuldet, der mit dem Verweis auf die Naturkatastrophe theologische Politik macht, die selbstverständlich nicht auf eine am Modell der Familie zu denkende Gesellschaft, wie im *Tal von Eden*, sondern auf eine Diktatur mit einem furchtbar strafenden Gott im Hintergrund hinausläuft? Die Erzählung führt nicht nur einen scharfmacherischen Priester vor, der die übliche theologische Politik betreibt, die äußeren Bedingungen des zweiten Cursus sind auch vom ersten in einem entscheidenden, nie beachteten Punkt geändert. Die Gemeinde wird nicht mehr mit dem Erdbeben selbst konfrontiert, vielmehr mit dem, was der Prediger *im Flusse priesterlicher Beredsamkeit* (214) ausmalt, d.h. mit einem Bild des Erdbebens, mit einem schon immer vorausgeordneten Kunstwerk (hier durch den Rekurs auf Topoi geordnet: das Erdbeben als typologische [gesteigerte] Wiederholung des Untergangs von Sodom und Gomorrha [vgl. 214]). So legt die Erzählung dar: die im Kunstwerk vorgestellte Ausgangssituation für die Wende in das Erhabene führt nicht zu dieser, allenfalls zu einem verkehrten Erhabenen, hier z.B. statt zu einem Innwerden der Vernunftidee Gottes zur Perspektivierung hin zu *allen Fürsten der Hölle* (214), denen die Sünder Jeronimo und Josephe – im ausgemalten Bild des Predigers – übergeben werden.

Damit ist Kleists Experiment aber noch nicht zu Ende. So weit hätte die Erzählung (in Übereinstimmung mit Kant) nur entfaltet, daß eine im Kunstwerk vorgestellte Situation für das Erhabene nicht zu diesem führt. Das entscheidende Experiment beginnt erst jetzt. Es betrifft die Frage, ob es unter bestimmten Bedingungen doch möglich ist, daß eine im Kunstwerk vorgestellte Ausgangssi-

uation für das Erhabene (ein im Kunstwerk einer Rede vorgestelltes Erdbeben und die mit diesem eröffnete Zufallswelt) zur erhabenen Selbsterfahrung und Selbstbegründung des Subjekts führt. An dieser Stelle, da die Gemeinde vor dem strafenden Gott (der aber gar nicht mehr berufen wird, vielmehr *alle Fürsten der Hölle* [214]) zu Boden liegt, geschieht etwas Neues. Die in der Rede des Priesters benannten *gottlosen Menschen* (214) werden als in der Kirche selbst anwesend identifiziert. Es ist (innerhalb der vorgestellten Welt) der Einbruch des Realen in das Bild, was Realität und Fiktion nicht mehr recht unterscheiden läßt. Wird das Bild, das der Prediger ausgemalt hat, wirklich, oder tritt die Wirklichkeit der Personen Jeronimo und Josephe in das Bild des Predigers ein? Sogleich erscheint dann auch der im Bild des Predigers berufene *Fürst der Hölle* in einer realen Figuration als *Fürst der satanischen Rotte* (220), wird mit den Lynchmorden das Bild des Priesters, seine Redefigur, daß er die Gottlosen den Fürsten der Hölle übergebe, in die Wirklichkeit gebracht bzw. wird mit den wirklichen Morden das Bild vollendet. Das Bild, die Redefigur des Priesters, wird mit dem Material dessen ausgeführt, was es vorstellt.

Ist die hier geltend gemachte Unterscheidung zu spitzfindig: zwischen einer fiktiven Welt I, in der das Erdbeben erfahren wird und die Protagonisten dies in erhabener Wende verarbeiten, und einer fiktiven Welt II, in der der Priester in seiner Predigt das Erdbeben und einzelne moralische Urheber ausmalt und daraufhin Momente der Fiktion I (des ‚Realen‘) in die Fiktion II (das ‚Bild‘) einbrechen? Längst ist, ehe es zur Katastrophe im Zuge der priesterlichen Rhetorik und des ihr folgenden Einbruchs des Realen in das Bild des Predigers kommt, ein Handlungsstrang begründet, der eben dieses Motiv des ‚Einbruchs des Realen in das Bild‘ vorbereitet und bekräftigt.

Donna Elisabeth, die Schwägerin Don Fernandos, hat von der Teilnahme am Bittgottesdienst abgeraten, indem sie daran erinnert hat, *was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sei* (210). Über dieses *Unheil* hat man gerätselt, da von einem solchen bis dahin nicht berichtet worden ist. Auf die angesagte Hinrichtung Josephes kann sich dies eigentlich nicht beziehen; denn die hätte allenfalls vor, nicht in einer Kirche stattgefunden. So hat man die Äußerung als eine ‚Fehlleistung‘ des Erzählers genommen, die das kommende Unheil vorwegnehme<sup>18</sup>. Nun wird aber von einem Geschehen in einer Kirche berichtet: *wie man einer Wache, die auf Befehl des Vize-Königs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vize-König von Chili mehr!* (204) So ist das *Unheil* Ausbruch der Anarchie. An gleicher Stelle wird dann weiter berichtet, daß die Ordnungsmacht versucht habe, die Ordnung aufrechtzuerhalten (mitten im allgemeinen Zusammenbruch der Dinge ließ der Vize-König Galgen errich-

<sup>18</sup> Müller-Salget: *Kommentar zur o.a. Ausgabe der Erzählungen* [Anm. 14] 821.

ten, um Plünderer daran aufzuknüpfen), daß bei diesen Maßnahmen aber das Prinzip der Unterscheidung außer Kraft geraten sei (mit den Schuldigen wurden auch zufällig vorbeigekommene Unschuldige aufgeknüpft). Dies Strukturmoment, daß das Prinzip der Unterscheidung außer Kraft gerät, baut die Erzählung dann weiter aus. In der Schilderung der zum Bittgottesdienst in der Kirche versammelten *unermesslichen Menschenmenge* (212) führt dies zu der eigenartigen Formulierung: *Das Gedränge erstreckte sich bis weit vor den Portalen auf den Vorplatz der Kirche hinaus, und an den Wänden hoch, in den Rahmen der Gemälde, hingen Knaben, und hielten mit erwartungsvollen Blicken ihre Mützen in der Hand.* (212)

Kleist hat diese eigenartige Vorstellung in seinem Gedicht *Der Welt Lauf* nochmals berufen<sup>19</sup>, dort hängen die Knaben aber *hoch an den Säulen* (449), während sie hier *in den Rahmen der Gemälde* hängen. Von den Gemälden werden nur die Rahmen erwähnt. Dort, wo das Bild zu erwarten ist, befinden sich die Knaben, d.h. wieder ist die Realität (Fiktion I) in ein Bild (Fiktion II: gemalte Bilder in der vorgestellten Welt) eingebrochen, sind die Knaben in das Bild eingetreten oder ist das Bild in die Wirklichkeit von Knaben, die am Bittgottesdienst teilnehmen wollen, hinübergetreten. Wenn aber die Knaben das jeweilige Bild ausmachen – der Text erwähnt von dem, was sich innerhalb der Rahmen der Gemälde befindet nur sie –, dann sind auch hier die Bilder aus dem gemacht, was sie vorstellen. So ist die Struktur eines Ungewiß-Werdens des Prinzips der Unterscheidung angesichts eines Einbruchs der Realität ins Bild schon vorbereitet und akzentuiert, wenn aus dieser Struktur nun die Katastrophe entwickelt wird. Sie besteht in der genau reziproken Bewegung. Ist die Realität mit der festgestellten Präsenz von Jeronimo und Josephe in das Bild des Predigers eingebrochen, so wird jetzt gegenläufig das Bild des Predigers wirklich. Der *Fürst der satanischen Rotte* und seine Helfershelfer vernichten die beiden, wie der Priester dies in seinem Bild ausgemalt hat. Dafür, daß dieser Einbruch des Realen in das Bild und umgekehrt als Angelpunkt des Geschehens anzusehen ist, spricht, daß die bedrohten Figuren – wenn auch vergeblich – ihre Rettung eben darin suchen, durch immer neue Fiktionsspiele (daß sie andere seien) ihre Realität gegenüber dem Bild des Priesters abzuschotten, um eben dadurch zu verhindern, daß sie in das Bild gezerrt werden bzw. das Bild (ihrer Vernichtung) in ihre Realität. Aber die Ebenen haben sich durchdrungen, das Prinzip der Unterscheidung ist nicht mehr recht in Kraft, und wie beim ersten wird es nun auch bei diesem zweiten Beben Zufall, wer durch die freigesetzte Gewalt getroffen wird und wer nicht. So rechtfertigt der satanische Schuhflicker eben mit dem Nicht-mehr-in-Kraft-sein

<sup>19</sup> Veröffentlicht in den *Abendblättern*, 8. Dez. 1810; im September 1810 hatte Kleist die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* für den ersten Band seiner *Gesammelten Erzählungen* redigiert.

des Prinzips der Unterscheidung, daß auch ‚Unschuldige‘ zu Tode kommen: *Ungeheuer! rief ein Unbekannter; dies war Donna Constanze Xares! Warum belogen sie uns! antwortete der Schuster [...].* (218)

Diese Zufälle sind nun aber nicht mehr nur in der erzählten Welt begründet (als erzählte Zufälle, die nie echte sind, vielmehr schon immer durch das Erzählen in eine Ordnung gebrachte), sondern auch auf der Ebene des Erzähldiskurses, da sich ja auch auf dieser Ebene die verschiedenen Fiktionsebenen gegenseitig durchdrungen haben. Auf dieser Ebene des Erzähldiskurses aber schafft das neue ‚Beben‘ als typologische Antwort auf das erste wie bei der Rettung Jeronimos wieder eine ‚Wölbung‘, durch die eine Figur, nun Jeronimos Sohn Philipp, entkommt. In dieser Figur kulminiert die Engführung, das Durcheinandergehen von Realität und Bild, von Präsenz und Repräsentation (als Herstellen des Bildes aus dem Material dessen, das es vorstellt), worauf es die Erzählung offenbar angelegt hat, und bezogen auf diese Figur ziehen dann *Fernando, dieser göttliche Held* (220) und ineins mit ihm der Erzähler jene ebenso provozierende wie rätselhafte Schlußfolgerung, die strukturell genau an der Stelle steht, an der als Verarbeiten der Zufallswelt die Wende in das Erhabene zu erfolgen hätte. So ist die Schlußfolgerung die Art einer Wende in das Erhabene (und der von ihr zu erwartenden Selbstbegründung des Subjekts), die man erreichen kann, wenn die Ausgangssituation für das Erhabene in einem Kunstwerk gegeben wird, allerdings mit der Besonderheit, daß dieses Kunstwerk aus dem Material dessen gemacht wird, das es vorstellt.

Das Kind also, das durch die Zufalls-‚Wölbung‘ entkommt, die jetzt auf der Ebene des Erzähldiskurses verankert ist, hat durch die Umstände seiner Geburt wie seiner Rettung christologische Züge. Am Fronleichnamstag, d.h. aber an dem Tag, an dem der in der Hostie anwesende Leib Christi durch die Straßen der Stadt getragen wird, ist das Kind vor dem Portal der Kathedrale der Stadt von einer Frau, die unter dem Keuschheitsgebot stand, geboren worden. Nach ihrer glücklichen Rettung und ihrem Wiederfinden lagern Jeronimo, Josephe und ihr Kind im scheinbaren *Tal von Eden* in einer Pose der ‚Heiligen Familie‘ (*Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten.* [200]). Das Lynchgeschehen findet nach der Predigt statt, d.h. aber an der Stelle, an der im Gottesdienst die Eucharistiefeyer folgen würde, die eine Wiederholung und Stellvertretung des Christusopfers ist. So ist das Lynchgeschehen Stellvertretung der Stellvertretung (der Eucharistiefeyer als Stellvertretung des Christusopfers). Das läßt es als Wiederkehr des Christusopfers denken<sup>20</sup>, ebenso aber auch als zweifach gebrochene und in diesem Maße entstellte Stellvertretung. Entsprechend hat

<sup>20</sup> Diesen Aspekt betont einseitig Hamacher [Anm.14] 163f.

das gerettete Kind nicht nur christologische Züge, sondern zugleich die eines ‚verkehrten‘ Christus, der nicht sich für die Menschheit opfert, für den vielmehr ein anderer Mensch geopfert wurde. Daß Jeronimos Sohn entkommt und nicht der Fernandos, ist Zufall (Zufall ist dort gegeben, wo etwas widerspruchsfrei als in einer oder in einer anderen Weise sein könnend gedacht werden kann). Diese neu eröffnete Zufallswelt ist jetzt aber mit dem Einbruch der Realität in das Bild nicht nur in der erzählten Welt verankert, sondern auch auf der Ebene des Erzähldiskurses und damit nicht (als ein nur scheinbarer Zufall) durch diesen schon im voraus geordnet. So nötigt diese Zufallswelt denn auch die Vernunft, das begegnende Zufällige als sinnhaft zu deuten, d.h. ihm die Idee eines Zwecks zu unterstellen. Die damit herausgeforderte erhabene Verarbeitung des Geschehens beginnt schon im Erzähldiskurs mit der christologischen Stilisierung des geretteten Kindes. Ausgeführt ist die Wende in das Erhabene dann im Schlußsatz der Erzählung, dessen Provokation sich noch kein Interpret entziehen konnte: [...] und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt' er sich freuen. (220) Das ‚Müssen‘ betont die Nötigung zur erhabenen Interpretation des zweiten ‚Bebens‘ wie der mit diesem eröffneten Zufallswelt. Zum Ärgernis wird die Sinnstiftung der heraufgerufenen Vernunft aber, insofern sie nicht nur impliziert, den Tod des eigenen Kindes zugunsten eines höheren Zwecks hinzunehmen, sondern darüberhinaus im Vergleich der beiden Kindschaftsverhältnisse verlangt, Freude über das Geschehene zu empfinden. Das nimmt der Erzähler dann allerdings für die Figur doch in den Modus des Anscheins zurück (war es ihm [...], als müßt' er), womit er aber nur die Nötigung zu dieser Art ‚erhabener‘ Interpretation, die das Gebot der Elternliebe schwer beleidigt, an den Leser weitergibt.

Die Frage nach der Möglichkeit des Zufalls in der Kunst behandelt Kleist als Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst. Mit diesem aber steht, das ist ja schon der Sinn von Kants Theorie des Erhabenen, die Möglichkeit einer Selbstbegegnung und Selbstbegründung des Subjekts in seinem Vermögen zur Vernunft – und nur darin ist es Subjekt – zur Debatte. Insofern solche erhabene Begründung des Subjekts aber durch ein Werk der Kunst gesucht wird, geht es dabei zugleich um die Begründung der Instanz, die das Sinnverweisungssystem, das die Kunst aufbaut, zu beglaubigen hat. Kleists Antwort ist zwiespältig, zugleich wegweisend für die Ästhetik-Diskussion. In Übereinstimmung mit Kant verneint er die Erwartung, daß die Kunst als Ausgangssituation für die Wende in das Erhabene dienen könne (als Vorstellen entweder des Un-endlichen [im immer endlichen Kunstwerk] oder der Natur in ihrer übermächtigen Gewalt [im doch von einem endlichen Bewußtsein geordneten Werk] oder einer Zufallswelt [in der übergreifenden Ordnung des Erzählens]). Dann aber sucht Kleist die erhabene Verweisung doch zu erreichen, im Aufheben des Prinzips der Unter-

scheidung hinsichtlich verschiedener Ebenen des Kunstwerks, insofern das Werk aus dem Material dessen gemacht wird, das es vorstellt, und hierdurch Präsenz in den Raum der Repräsentation einbricht. Die erhabene Selbstbegegnung und Selbstbegründung des Subjekts, die dabei zustande kommt, ist aber zwielichtig: ein Vater, der sich über den Tod seines eigenen Sohnes zugunsten eines verkehrten Christus freuen zu müssen glaubt.

Das *Erdbeben in Chili* war 1807 vollendet und erschien im September 1807 in Cottas *Morgenblatt für die gebildeten Stände*. Im September 1810 redigierte Kleist den Text für den ersten Band seiner Erzählungen. Im Oktober 1810 veröffentlichte er in den *Berliner Abendblättern* seine Bearbeitung des von Brentano und Arnim verfaßten Essays über Caspar David Friedrichs Bild *Mönch am Meer*. Die Argumentationsschritte des Essays entsprechen völlig den Schritten des erzählerischen Experiments. Zuerst wird in der gemalten Welt dem dargestellten Mönch, der auf den unendlich weiten Ozean blickt, die Erfahrung des Erhabenen selbstverständlich zugesprochen. Anschließend wird festgestellt, daß diese Erfahrung vor dem Bild unmöglich ist (da das gemalte Un-endliche ja keines mehr ist); dann wird auf die Diskursebene gewechselt (insofern das Erhabene nicht im Bild, sondern nur im Geschehen zwischen Betrachter und Bild gesucht werden kann), wo aber nur eine Erfahrung eines absoluten Entzugs zustande kommt, die Wende in das Erhabene entsprechend radikal verweigert ist (im monströsen Bild, daß es dem Betrachter wäre, als ob ihm die Augenlider weggeschnitten wären [...], was besagt, daß eben der Blick nach innen, als Rege-machen der Ideen der Vernunft, verweigert ist). Dann aber folgt wieder der Gedanke, daß die Wende in das Erhabene doch erreicht werden könne, wenn man das Bild aus dem Material dessen machte, das es vorstellt (den Ozean aus dem Wasser des dargestellten Ozeans, einen Felsen mit der Kreide des dargestellten Felsens malte). Das ‚Erhabene‘, das über solche Sinnverweisung aus dem Materiellen des Bildes erreicht wird, die auf diesem Wege bewerkstelligte ‚erhabene‘ Selbstbegründung des Subjekts, ist aber bei solchem ‚Umweg‘ über das Materielle des Werks entsprechend entstellt: Statt von Bildbetrachtern, die sich in erhabener Wende als vernunftfähige Subjekte selbst begegnen würden, ist nun von Füchsen und Wölfen die Rede, die man vor solch einem Bild zum Heulen bringen könne. Die erhabene Schlußwende der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* zeigt sich in diesem Horizont analog entstellt: auf ein Erfahren und Fassen der eröffneten Zufallswelt jenseits des Menschenweisend, changierend zwischen Tier und Gott, ein Perspektivpunkt, den zwei Monate später dann der Essay *Über das Marionettentheater* ausführlich begründen wird<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Hierzu Vf.: *Versuchsfeld ‚Grazie‘: „Über das Marionettentheater“*, in: ders., *Eine Art Wahnsinn* [Anm.9].