
Norbert Mecklenburg

Poetisches und ethisches Als Ob
in Kleists »Bettelweib von Locarno«

Kleists kürzeste Novelle vermag bis heute eine »verstörende, die Erwartungshaltung der Leserschaft irritierende Wirkung« zu entfalten.¹ Auch für Wissenschaft und Unterricht bleibt sie eine harte Nuß. Diese im schulischen Literaturunterricht zu knacken, fordert von Lehrenden wie Lernenden viel Frustrationstoleranz. Davon gibt das folgende Gedicht bitteres Zeugnis:

Kleist, erster Versuch

1

Das Bettelweib von Lugano oder wo
also damit soll ich doch bitte nicht kommen
also wenn ich mal wirklich Gespenstergeschichten
dann könnte ich mich doch beraten lassen

oder mit Ehegeschichten und wie
einer verrückt wird und sonst was

2

wer da, ruft einer und haut
um sich herum

in allen Ofenecken
ein Grinsen²

Im Gegenzug zu dem resignierenden Unterton in diesem Gedicht eines erfahrenen Deutschlehrers präsentiert der vorliegende Versuch über Kleists Mini-Novelle Argumente, die im Laufe vieler Jahre literaturwissenschaftlichen Unterrichts zusammengekommen sind, in dem mit Hunderten von Studierenden Probleme der Textanalyse, Interpretation und Kritik an Kleists kleiner Erzählung besprochen wurden. Es zeigte sich, daß die Lesefallen, in die wir uns dabei

regelmäßig geraten sahen, oft den Deutungsangeboten zum Verwecheln ähnelten, welche uns die Kleist-Forscher zu diesem Text machten. Das war frustrierend für Germanistik Studierende, die das »Lieblingsspiel der Literaturwissenschaft«³ nicht nur durchschauen, sondern auch mitspielen lernen wollten. So ergab sich immer wieder die Aufgabe, nach Argumenten zu suchen, mit deren Hilfe es möglich sein könnte, die divergierenden Interpretationen nicht einfach in »pluralistischer Toleranz« – die heute herrschende Form dessen, was Kant Indifferentismus genannt hat – nebeneinander stehen zu lassen, sondern sie auf Textnähe oder -ferne, Blick für das Ganze oder Kleben an bestimmten Details, Schlüssigkeit oder Kurzschlüssigkeit hin zu prüfen. Dabei war abzusehen, daß aus solch einer kritischen Geltungsprüfung irgendwann einmal eine weitere Interpretation werden würde. Sie wird hier vorgestellt, damit sie ihrerseits der kritischen Prüfung ausgesetzt werde. – Aus allen Germanistik-Ecken ein Grinsen?

Die folgende Argumentation in zehn Schritten und einer Schlußbemerkung geht zunächst von zwei Gattungszügen aus, die sich an dem kurzen Text schon auf den ersten Blick beobachten lassen: Gespenstergeschichte, Sage. Das ihm außerdem deutlich eingelagerte Schuld-Sühne-Konzept scheint einen erbaulichen Effekt, wie er Legenden eigen ist, hervorzubringen. Diesen gilt es jedoch als Falle zu erkennen (1). Fiktionssignale im Rahmen des Text-Spiels mit dem Gattungsmuster der Sage legen es nahe, dieses kleine Erzählspiel als ein Gedankenspiel aufzufassen, ein Als-ob-Spiel auf ästhetischer und ethischer Ebene. Diese Sicht soll durch die weitere Argumentation und in Auseinandersetzung mit der Forschung so plausibel wie möglich gemacht werden (2). Wenn Kleist seinen Lesern hier weder einen Glauben an Gespenster noch an eine vormoderne, vor-kantische moralische Metaphysik abverlangt, dann bietet er ihnen in diesem Text weniger ein Exempel, sondern eher einen Kasus, eine narrativ zwar geschlossene, jedoch problemoffene »moralische Erzählung«. Die große Fiktionsfreiheit jedoch, die er sich dabei nimmt, sein Spiel mit einem »realen Spuk«, läßt allzu realistische, nämlich psychologisierende und soziologisierende Deutungen als ebenso unbefriedigend erscheinen wie Emil Staigers Versuch, die Diskrepanz von stofflicher Geringfügigkeit und intensiver Gestaltungskunst ästhetizistisch zu erklären und damit die ethische Dimension zu ignorieren (3).

Zweifellos dient die Serie der Spukszenen keinem Gruseffekt. Wie sie bei der Hauptfigur einen Erkenntnischock auslöst, gibt sie dem Leser ein Erkenntnisproblem auf, allerdings kein empirisches, sondern ein ethisches. Zwar muß man die Erzählung nicht auf ein primitives Schuld-Sühne-Muster festlegen, aber umgehen kann man die von ihr aufgeworfene Schuldfrage dennoch nicht (4). Von da aus erweisen sich die mittlerweile schon beharrteren »vernunftkritischen« (5) und die noch etwas jugendfrischeren »dekonstruktiven« Interpretationen als unbefriedigend (6). Psychologische Interpretationen, die bei der Hauptfigur auf Gewissen, auf Wiederkehr von Verdrängtem setzen, scheitern an der »Objektivi-

tät des Spuks (7). Sie ist es, die, zusammen mit der Frage nach seinen Ursachen und Folgen, das Kernproblem des Textes ausmacht (8). Dieses spitzt sich in der Frage zu, wie das dargestellte Mißverhältnis von geringfügiger Schuld und schlimmen Folgen auf dem Niveau kritischen ethischen Denkens zu beurteilen ist, das von Kant erreicht worden und auch bei Kleist und den von ihm intendierten Lesern zu unterstellen ist (9). Eine Antwort darauf bietet die These, daß Kleist im *Bettelweib* als ein literarisches Als-ob-Erzählspiel ein ethisches Als-ob-Gedankenspiel inszeniert, analog zu Kants »Ethik des Als ob«, paradox ausgedrückt: als »nach-kantische Legende« (10).

1. Der kurze Text⁴ von nicht mehr als drei Seiten handelt von einem mysteriösen Vorfall: Eine Bettlerin kommt auf einem Schloß infolge unfreundlicher Behandlung durch den Schloßherrn, einen Marchese, zu Tode und tritt fünf Jahre später als Spuk auf. Als der Marchese feststellt, daß er diesen in keiner Weise aufklären kann, steckt er in Panik das ganze Schloß in Brand und kommt dabei selber um.

Dem Stoff und Hauptmotiv nach handelt es sich also um eine unheimliche Spukgeschichte. Allerdings eine solche, die über bloßen Gruselspaß hinausweist. »Von jener erkünstelten Zusammenhäufung gespenstlicher Apparate und von jener alle Wirkung wieder aufhebenden, inkonsequenten Ungläubigkeit, die den Aberglauben zu befördern fürchtet, und in manchen beliebten und bekannten Gespenstergeschichten sich so possierlich ausnimmt, ist hier nicht die geringste Spur. Die Sage ist schlicht erzählt, und gibt sich wie ein rätselhaftes Faktum, das man dahin gestellt sein läßt.«⁵ Wie Wilhelm Grimm richtig gesehen hat, wird das Gattungsmuster der Gespenstergeschichte hier also von dem der Sage überlagert, und zwar in Gestalt der ätiologischen Sage (griech. *aitia* = Entstehungsursache),⁶ das heißt einer phantastischen »Erklärung« für eine reale Gegebenheit.

Beide Gattungsmuster aber werden von der ebenso starken wie fragwürdigen Suggestion eines Schuld-Sühne-Zusammenhangs dominiert. Damit erhält die Erzählung eine ethische Dimension, wie sie die Gattungen der Tragödie und, mit Kleists eigener Bezeichnung, der »moralischen Erzählung«, also der Novelle, oft bestimmt. Bereits Fontane beschrieb das überzeugend: »Eine Art Nemesis [. . .] hebt den Gespenstergeschichten-Charakter etwas auf und gestaltet das Ganze zu einer »moralischen Erzählung«. Als solche kann sie aber auch nicht recht wirken, da das *begangene Unrecht* [. . .] viel zu klein ist.«⁷ Weist diese Unverhältnismäßigkeit den Text also eher der Gattung der Legende und dem literarischen Niveau religiöser Trivilliteratur zu? Die Modellierung des Marchese als negatives Exempel und das Übermaß der »Strafe«, die ihn trifft, scheinen einen erhobenen Zeigefinger, einen penetrant »erbaulichen« Effekt zu ergeben.

Erbaulich ist ein Text, zum Beispiel eine Heiligenlegende oder sonst eine Wundergeschichte, dann, wenn religiöse Gläubigkeit das an ihm, was die Ver-

nunft als unglaubwürdig oder sogar unmöglich ansehen muß, als wahr und sinnvoll auffassen kann. Kleist hat sich nicht gescheut, auch so etwas zu schreiben und drucken zu lassen: *Der Griffel Gottes*⁸ – reiner religiöser Wunder-Kitsch, vom Erzähler jedoch schamlos als »gegründet« hingestellt, allenfalls als moralistische Kirchenkritik mit Mühe rettbar. Will sich ein denkender Leser des *Bettelweibs* vor der Falle der Erbaulichkeit⁹ retten, die der Text enthält, so kann er nicht auf einem solchen Niveau steckenbleiben. Denn dann »bleibt nicht recht was übrig«, wie Fontane richtig gesehen hat. Andererseits darf er diesen »erbaulichen« Effekt auch nicht einfach verdrängen, wie es viele wissenschaftliche Interpreten tun, sondern muß ihn hermeneutisch und kritisch bearbeiten. Das soll im folgenden versucht werden.

2. Es ist die erzählerische Klammer vom Anfang zum Ende des Textes, die dem Gattungsmuster der ätiologischen Sage folgt. Die reale Gegebenheit, die durch eine phantastische Entstehungsgeschichte »erklärt« wird, ist hier, wie oft bei diesem Sagentyp, eine topographische: Bei Locarno gibt es »jetzt«, jedem Reisenden über den Gotthardpaß sichtbar, eine Ruine, die »einst« ein Schloß war, das von einem Marchese und seiner Frau bewohnt wurde. Die Geschichte zeigt, wie »einst« zu »jetzt« wurde, und »beweist« es durch Hinweis auf die »noch jetzt« in der Ruine liegenden Gebeine des unglücklichen Schloßherrn. Daß mit diesem Sagenmuster jedoch nur gespielt wird, ergibt sich aus zwei Gründen: Erstens ist keine entsprechende Lokalsage aus der Gegend von Locarno bekannt, und zweitens bleiben das Schloß und sein Besitzer, in Widerspruch zum Realitätseffekt der topographischen Lokalisierung, namenlos. Will man das nicht als – gespielte – Diskretion gegenüber Hinterbliebenen deuten, so wird man es als Fiktionssignal nehmen: Achtung, erfunden! Allerdings als ziemlich paradoxes Fiktionssignal in Form der Leseanweisung: Stell dir ein Schloß vor, zum Beispiel bei Locarno, und lies die folgende – wie sich ergeben wird – reichlich phantastische Geschichte als »Faktum, das man dahin gestellt sein läßt«, das heißt so, *als ob* sie sich dort tatsächlich ereignet hätte! Das kann als Programm-Signal für den ganzen Text verstanden werden: als Appell, das poetische Als-ob-Spiel hier als ein Erzählspiel zu erkennen, das zugleich ein Gedankenspiel ist. Bei der Interpretation kommt es darauf an, dieses aus jenem herauszufinden.

3. Daß Kleist von den Lesern dieser Erzählung einen naiven Gespenster- und Sagen glauben sollte verlangt haben, ist in Hinblick auf sein Werk und Leben, Denken und Schreiben sehr unwahrscheinlich. Wahrscheinlich ist vielmehr, daß er als Zeitgenosse nicht nur die belletristische Gespenster-Mode, sondern zugleich auch den *kritischen* Gespensterdiskurs rezipiert hat.¹⁰ *Das Bettelweib von Locarno* erschien zuerst in den *Berliner Abendblättern*, einer Zeitung, deren Anspruch es war, daß sie »auf eine vernünftige Art unterhält«¹¹ – keine

unpassende Rezeptionsformel auch für das *Bettelweib*. Relativ unwahrscheinlich dürfte ebenfalls sein, daß Kleist als reifer Autor im Zeitalter nach Kant und selber von der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« beeinflusst (Brief vom 22.3.1801 an Wilhelmine von Zenge), seinen Lesern einen naiven, der aufklärerischen Popularphilosophie verhafteten Glauben an ein »großes unerbittliches Gesetz« zugemutet hätte: »Der Tugend folgt die Belohnung, dem Laster die Strafe.«¹² Das hatte er selbst noch 1799 angenommen und hat es auch später einem Erzähler gelegentlich in den Mund gelegt, indem er ihn von der »Nemesis« reden ließ, »die dem Frevel auf dem Fuß folgt« (*Der Findling*).¹³

Demgegenüber schrieb der von Kant ethisch aufgeklärte Kleist schon im Jahre 1800: »erfülle Deine Pflicht; und dieser Satz enthält die Lehren aller Religionen. I. . . I Daß ein Gott sei, daß es ein ewiges Leben, einen Lohn für die Tugend, eine Strafe für das Laster gebe, das alles sind Sätze, die in jenem nicht gegründet sind und die wir also entbehren können.«¹⁴ Kleist hatte Kants Lehre vermutlich unter anderem durch Fichtes Schrift *Die Bestimmung des Menschen* kennengelernt.¹⁵ Obwohl seine sogenannte »Kantkrise« – das berühmte Zitat mit den »grünen Gläsern« – epistemologischen Charakter hatte, stand in Kleists Kant-Rezeption, die sich auch in seinem weiteren Schreiben nachweisen läßt, die praktische Philosophie, also Fragen der Ethik und des Rechts, im Vordergrund. Allerdings schloß das keineswegs aus, daß er zu ausgesprochen kantfernen romantischen Denkmotiven überlaufen und, wie mit seinen beiden »vaterländischen Dramen«,¹⁶ Kants humanistisches und liberales Denken sogar verwerfen oder verraten konnte.

Wenn wir *Das Bettelweib von Locarno* auf diesem ethischen Problemniveau lesen, wäre es allerdings vorschnell, zu urteilen, auch dieser ganze Text lasse sich »entbehren«, impliziere er doch den letzten jener entbehrlichen Sätze, den über Laster und Strafe. Nur lächerlich aber wäre es, das *Bettelweib* zu einer romantischen Schicksalstragödie *in nuce* aufzublähen, die Grauen aus Zufällen dramatisch aufbaut, wie Kleist sie in der *Familie Schroffenstein* schon lächerlich genug ausprobiert hatte. Wir fassen es vielmehr – wie auch die längeren Erzählwerke des Autors – am besten als Novelle auf, eben als »moralische Erzählung«. Und als eine solche natürlich nicht mehr im Sinne des 18. Jahrhunderts, als Illustration heteronomer Ethik, die Strafe als »Maschinenwerk in der Hand einer höheren Macht« denkt,¹⁷ die »richtend im Verborgnen wacht« (Schiller: *Die Kraniche des Ibykus*).¹⁸ Moralische Erzählung also mit Verschiebung vom Exempel zum Kasus, und zwar in dem Sinne, daß sie menschliche Verhaltens- und Bewußtseinsformen unter ethischen Gesichtspunkten erprobend durchspielt.¹⁹

Der Zuordnung zur Gattung der Novelle bzw. der moralischen Erzählung kommt entgegen, daß der Text einerseits stofflich, als bloße Spukgeschichte, wenig hergibt, andererseits eine auffällige und aufwendige künstlerische Gestaltung zeigt. Emil Staiger hat versucht, diese Diskrepanz einfach so zu beseitigen,

daß er den Inhalt für belanglos und die Form, den »dramatischen Stil« als solchen, für die eigentliche Botschaft ausgab: »Was uns am *Bettelweib von Locarno* erschüttert, ist die unerbittlich durchgeführte dramatische Form an sich.« – »Die reine Form bezwingt uns.«²⁰ Zu Unrecht sprach er dieser Gespenstergeschichte »Tiefsinn« ab,²¹ sah diesen Mangel jedoch durch meisterhafte Erzählkunst, die er zu Recht feststellte, mehr als ersetzt. So wurde ihm Kleists *Bettelweib* zum bloßen Demonstrationsobjekt für die »Funktionalität der Teile«²² im sprachlichen Kunstwerk. Damit aber tat er dem Text in ästhetizistischer, also anachronistischer Weise Gewalt an. (Kleist war bekanntlich nicht wissenschaftliche Hilfskraft bei Professor Staiger, als der Beispiele für Grundbegriffe der Poetik brauchte.)

Die große dichterische Freiheit, die sich der Autor bei diesem phantastischen Als-ob-Spiel mit einem »realen Spuk« genommen hat, verbietet ebenso wie eine ästhetizistische allerdings auch allzu »realistische« Interpretationen. Diese mißbrauchen in der Regel den Überschuß des kurzen Textes sowohl an Details wie auch an Leerstellen dazu, eigene Phantasien in ihn zu projizieren,²³ die einander dann natürlich kraß widersprechen, wie zum Beispiel eine »psychologische« und eine »soziologische«. Die erstere hat ein bekannter Kleist-Forscher unternommen, indem er das arme *Bettelweib* zu einem Ehedrama à la Ibsen oder Albee psychoparalysierte.²⁴ Es hätte nur noch gefehlt, die »Entfremdung« in dieser Ehe auf einen *dégout* der französischen *Marquise* an ihrem italienischen Macho-Marchese zurückzuführen.

Die »soziologische« Interpretation dagegen sah hier den »Niedergang«, die »Überlebtheit« des Adels demonstriert.²⁵ Man meinte, die Schuld liege nicht in dem Marchese, vielmehr »außer ihm, in der Struktur und historischen Entwicklung der Ständegesellschaft.«²⁶ So heißt es noch im Kommentar der *Frankfurter Ausgabe*, der eine unfreiwillige Karikatur sozialgeschichtlichen Interpretierens bietet: Weil persönliche Schuld und Strafe unverhältnismäßig sind und weil es dem Marchese an Schuldbewußtsein fehlt, handele es sich vielmehr um »objektive Schuld: darum, daß es überhaupt reiche Adlige und arme Bettelweiber gibt; um den Gedanken also, daß die adlige »Stellung als solche schon Schuld implizieren könnte«. Die Erzählung artikuliere »Kleists bittere Einsicht in die Ungerechtigkeit der bestehenden Verhältnisse«. So werde das *Bettelweib* – offenbar als Avantgardistin der Arbeiterklasse – zum »Instrument einer »höheren« Gerechtigkeit.«²⁷ Das Gespenst von Locarno verwandelt sich wunderbar ins Gespenst des Kommunismus.

Auf dieser Linie bewegt sich auch eine neue Interpretation des *Bettelweibs*, die in Form eines geist- und gespenstreichen Spiels nach der nicht mehr ganz so neuen Mode des New Historicism Sozialgeschichtliches an den Text und seinen publizistischen Kontext der *Berliner Abendblätter* heranträgt, um die Erzählung als für Europa typische Story von »displacement« und »homelessness« zu

entschlüsseln.²⁸ In Anlehnung an eine soziologische Theorie des *haunting* wird eine ziemlich kühne Analogie zwischen der unheimlichen Unsichtbarkeit des phantastischen Bettelweib-Spuks und einer realen Bedrohung der guten Gesellschaft durch das unsichtbare Heer der Armen hergestellt, von der ein *Abendblätter*-Artikel spricht.²⁹ Unter Berufung auf den berühmten Anfang des *Kommunistischen Manifests* und Derridas *Specters of Marx* wird dem *Bettelweib von Locarno* so die Ehre zuteil, zu einer »prophetic sort of ghost story« gezählt zu werden, »in which individuals disappear into unmanageable classes.«³⁰ – In ganz anderer, aber ähnlich spekulativer Analogisierung kann die Unsichtbarkeit des Gespenstes auch mit einem »Unsichtbarwerden des herrschaftlichen Vermögens« in Verbindung gesetzt werden, und zwar im Rahmen einer »dynamischen Zirkulation abstrakter Repräsentationen«.³¹

4. Zwar ist dem wiederholten Gespenst-Auftritt der Großteil des Textes gewidmet, aber dabei geht es nicht, zumindest nicht primär, um den Gruseffekt beim Lesen. Vielmehr geht es darum, Schritt für Schritt die möglichst kaltblütige »Untersuchung« des Phänomens durch den Marchese und ihr Scheitern zu beobachten. Sei es mit Empathie, sei es gleichfalls kaltblütig – jedenfalls soll sich das dargestellte »Entsetzen« nicht auf den Leser übertragen. Auch der auffällige Sprung ins Präsens vom letzten Gespenst-Auftritt an steigert nicht den Gruseffekt. Denn die erneute Beschreibung der rätselhaften, jedoch den Personen und dem Leser bereits allzu bekannten Geräusche selbst ist nicht ausführlicher als zuvor. Das Präsens rückt dem Leser vielmehr, in einer Art von Zoom-Effekt, näher vor Augen, was für einen Erkenntnisschock der Schloßherr erlebt, als er feststellen muß, wie ausweglos sein Versuch ist, das Geräusch, den Spuk aufzuklären. Damit stellt sich auch dem beobachtenden Leser ein Erkenntnisproblem, auch wenn er längst »erkannt« hat, daß es das Bettelweib ist, das da spukt: Ihm stellt sich die Frage, was dieser Spuk symbolisieren und welche Funktion er in dem Gedankenspiel haben kann, das als Erzählspiel inszeniert ist.

So verstanden, verlegt das Kleistsche Novellenkonzept auch einer naiv erbaulichen Lektüre den Weg, die den Text als simple Warngeschichte nach dem – ihm ja tatsächlich eingelagerten – Schuld-Sühne-Schema und das Schicksal des Marchese einfach als abschreckendes negatives Exempel nimmt. So sehr manche Züge der Erzählung auch eine solche primitiv moralisierende Lektüre herausfordern, andere Züge stellen sie wieder in Frage, ohne sie jedoch völlig untergraben zu können. Eine ethische Dimension des ganzen Textes läßt sich schwerlich bestreiten: Seine Organisation, sein Titel, seine Rahmenbildung, seine Zweiteiligkeit zwingen unabweislich die ethische Frage nach einer – größeren oder geringeren – Schuld des Marchese und nach einem Zusammenhang dieser Schuld mit seinem späteren Schicksal auf.

5. Wie eine naiv erbauliche, so ist jedoch auch eine reflektiertere Lektüre fragwürdig, die bei Kleist-Forschern in verschiedenen Varianten vorkommt: Die beliebteste ist die ›vernunftkritische‹. Sie gerät ihrerseits ins Erbauliche, sofern sie die ›Dialektik der Aufklärung‹ zu einem modernen oder postmodernen Glaubensdogma simplifiziert. Eine solche Interpretation weist gern auf Kleists romantischen, aufklärungskritischen Epochenkontext hin und beruft sich auf die Schulweisheit, daß es zwischen Himmel und Erde Dinge gebe, die sich dem Zugriff aufklärerischer Vernunft entziehen. Wenn nicht nur der ›Schlaf der Vernunft‹, sondern auch sie selbst, nämlich als bloße ›instrumentelle Vernunft‹, als Prinzip der »kaltblütigen Prüfung«, Gespenster *gebirt*, wie soll sie da mit Gespenstern fertig werden?

Interpreten, die so fragen, reduzieren ›Vernunftkritik‹ auf das, was Feinde der Vernunft, vor allem religiöse, auch romantische, schon immer gesagt haben. Sie verhöhnen das an Vernunft gebundene Denkprinzip kritischer Prüfung, wenn sie dieser Erzählung Kleists eine substantielle *Metakritik* der aufklärerischen Kritik am Gespensterglauben zuschreiben, da der Marchese an seiner Fixierung auf eine rationale Weltdeutung zugrunde gehe, an seiner Weigerung, »sein Selbst- und Weltbild dem (verdrängten?) Irrationalen zu öffnen.«³² Sie stellen den monströsen Kampf des Schloßherrn mit dem Spuk unter die unüberbietbar platte Moral, ihm fehle es an »tolerance for the irrational.«³³ Gehört Anerkennung von Gefühlen, Träumen, unbewußten Regungen usw. zu den Aufgaben einer selbstkritischen Öffnung der Vernunft für Irrationales, so hieße Anerkennung von Gespenstern dagegen Abschaffung der Vernunft.

Aufklärung schließt nach Kant bekanntlich Einsicht in die »Grenzen der menschlichen Vernunft« ein. Vernunftkritik kann nur durch Vernunft geleistet werden.³⁴ Sie führt dagegen in die Irre, wenn sie Vernunft als solche diffamiert, um »Hirngespenster« an ihre Stelle zu setzen.³⁵ Am Ende liefern solche ›vernunftkritischen‹ Interpreten an Stelle von Argumenten nur Metaphern, zum Beispiel wenn sie behaupten, der irrationale »Sog« des Textes lasse alle Erwartungen von Rationalität »spurlos verschwinden.«³⁶ Oder sie liefern reine Phrasen wie zum Beispiel die folgende: Das *Bettelweib* »durchbricht das Gesetz der Kausalität und entlarvt die auf dieses Gesetz fundierte Weltsicht als Ideologie.«³⁷

Diese problematische Lektürerichtung stützt sich vor allem auf das allerdings auffälligste Element der Makrostruktur: die Wiederholungen des Spuks bis zum Scheitern der Untersuchung eines Mannes, der verständlicher- und vernünftigerweise an Spuk nicht glauben will. Das aber ist ebenso von seiner Frau anzunehmen, denn nichts im Text deutet etwas anderes an. Im Gegenteil, es ist die Frau, die den schon Resignierenden zu einer erneuten, diesmal gemeinsamen »kaltblütigen Prüfung« auffordert. Darum kann hier die Rationalität auch nicht gut als typisch männliche aufgefaßt werden, allenfalls die verbohrt und gewaltsame Reaktion auf ihr Scheitern. Für eine erbaulich femini-

stische Lektüre bietet das ebensowenig Basis wie die ganz traditionelle Kontrastierung eines adlig herrischen Mannes und seiner mitleidsvoll karitativen Frau. Daß deren Moral im Gegensatz zu der defizienten ihres Mannes »bürgerlich« sei,³⁸ ist eine soziologisierende Fehlinterpretation – als hätte es nie eine heilige Elisabeth gegeben: »die caritas war eine vornehmlich von den Frauen beobachtete Standestugend.«³⁹

Zweifellos ist dieses Textelement der Spuk-Wiederholung die Schlüsselstelle der ganzen Erzählung. Zweifelhaft ist jedoch, ob »Vernunftkritik« einen geeigneten Schlüssel liefert. Denn mindestens zwei Gründe sprechen gegen diese Lektüre. Zum einen: Wer den Marchese, ohne hinreichende Argumente aus dem Text, nicht als unauffällig normalen, sondern als *einseitigen* Verstandesmenschen hinstellt und ihn eben als einen solchen scheitern sieht, mißachtet seine Verstörung, ja Verzweiflung infolge des Fehlschlagens seiner völlig verständlichen Aufklärungsaktionen. Eher wäre ihm bzw. dem Erzähler vorzuhalten, er breche diese unvernünftig voreilig ab, nach nur drei Versuchen, denn nach so oder so viel weiteren müßte sich die Geräuschquelle einmal ja wohl ermitteln lassen.

Diese plötzliche Krise, in die der Marchese gerät, ist bei ihm ebenso ernst zu nehmen wie bei Michael Kohlhaas, bei der Marquise von O. oder bei Alkmene in *Amphitryon*. »Die Menschen bei Kleist, die dichterischen Gestalten, in denen er sein eigenes Wesen am tiefsten ausgeprägt hat, streben alle leidenschaftlich nach Klarheit, sie *fordern* diese Klarheit als ihr sittliches Grundrecht.«⁴⁰ Ein reiner Verstandesmensch dagegen würde gelassen daran denken, wie viele *vorläufig* unaufgeklärte Dinge es gibt, und darum keinen Anlaß sehen, auf ein archaisches Weltbild zurückzufallen, in das Gespenster passen. Im übrigen verschweigt der »vernunftkritische« Interpret natürlich diskret, daß er selber, haargenau wie der Marchese, nicht einen Augenblick an Gespenster zu glauben bereit ist; nur steckt er, zum Glück für ihn, nicht in dessen Geschichte.

Zum anderen: Die »vernunftkritische« Lektüre kann mehrere Elemente der Makrostruktur des Textes nicht angemessen erklären. Sie entspräche einem Phantomtext: ohne diesen Titel – er hieße dann besser: »Der Marchese von . . .«, –, ohne die auf ihn bezogene sagenhafte Rahmenbildung und vor allem ohne den ganzen ersten Teil, also ohne die Szene mit dem Auftritt und Tod der Bettlerin. Diese Elemente des Textes sind für eine »vernunftkritische« Botschaft nicht nur völlig überflüssig, sie stehen ihr umgekehrt sogar sperrig im Wege. Durch diese Elemente aber ist das *Erkenntnis*problem, das in der Szenenfolge der Spukuntersuchungen steckt und auf das die »vernunftkritische« Lektüre den Text einseitig eingrenzt, unauflöslich mit dem *ethischen* Problem verbunden, wie immer man dieses, jenseits einer primitiven Schuld-Sühne-Mechanik, auch fassen mag.

Diese Verbindung wird wie in den »vernunftkritischen« auch in einer Interpretation verleugnet, die nach dem bei Kleist-Forschern mittlerweile sehr beliebten narratologischen Theorem der *unreliability* verfährt: Der Autor habe die

Erzählerstimme als einseitig, begrenzt, problematisch modelliert: Sie liebe es offenbar, »moralische Schauermärchen zu kolportieren.«⁴¹ Kleist dagegen habe mit dem *Bettelweib* überhaupt keine moralische, sondern eine erkenntnistheoretische und ästhetische Problemstellung intendiert: Er entwerfe vielmehr »das Fantastische als negatives Pendant des Schönen« und leiste damit einen Beitrag zur »Begründung novellistischen Erzählens«⁴² – eine ziemlich abstrakte und sehr »germanistoide« Deutung. Dem der Erzählung eingeschriebenen ethischen Problemfeld wird sie in keiner Weise gerecht.

6. Das gilt gleichermaßen für alle Sorten von »postmodernen« Kleist-Lektüren, die Ethik von vornherein als bloße Kombination von »mastery and delusion«⁴³ denunzieren. Für sie sind natürlich wie die diversen Unstimmigkeiten im Text selbst so auch die Divergenzen und Aporien verschiedener einseitiger Deutungen ein gefundenes Fressen, um Dogmen des Dekonstruktivismus auch am *Bettelweib* durchzuexerzieren. Gewiß ist es angebracht, Schwierigkeiten einer befriedigenden Deutung auf Gegebenheiten des Textes selbst zurückzuführen. Es ist angebracht, wie bei anderen Novellen Kleists auch hier die Frage nach dem Grad der Verlässlichkeit des Erzählers zu stellen⁴⁴ – wobei allerdings seine Einladung an den Leser zu einem Erzähl- und Gedankenspiel keineswegs unter Unverlässlichkeit zu verbuchen wäre.

Es ist schließlich auch angebracht, Inkonsistenzen, Widersprüche, »Verletzungen der geltenden Erzählnormen«⁴⁵ im Text aufzuweisen und dabei nicht davor zurückzuscheuen, dem Autor selbst *ungewollte* Widersprüche zuzutrauen. Das fängt schon mit der schiefen Titulierung »Marchese«, aber »Marquise« (statt »Marchesa«) an. Das geht weiter mit dem Zimmer, das erst als Abstellplatz für Jagdgerät und passender Ort für ein Strohlager erscheint, später als in einem Obergeschoß befindlich – eine Zumutung für eine an der Krücke gehende, kranke Frau – und »sehr schön und prächtig eingerichtet«. Ist es inzwischen etwa renoviert, trotz bedenklicher Vermögensumstände? Warum hat nicht nur der Marchese, sondern offenbar auch seine Frau den Todesfall von vor fünf Jahren vergessen?

Das Registrieren von Unstimmigkeiten muß noch keineswegs mit der Frage enden, warum die Marquise/Marchesa bei ihrer panischen Flucht in die Stadt zwar an »Zusammenraffung einiger Sachen«, aber nicht bzw. erst zu spät an ihren Mann denkt. Denn auch warum die Gebeine ihres Mannes dem Brand widerstehen, dann aber nicht bestattet werden, sind legitime Fragen. Und schließlich ist es auch bei diesem typischen Kleist-Text angebracht, die Rhetorik des »dergestalt dass«,⁴⁶ der suggestiven Modal-Kausal-Konsequivketten zu problematisieren. Erzeugen sie nicht Pseudo-Stimmigkeit?

Es wäre jedoch sehr kurzschlüssig, führte man alle Arten von – tatsächlichen oder bloß unterstellten – Brüchen und Unstimmigkeiten im Text auf eine allzu

stimmige und allzu abstrakte Autorintention zurück, nämlich die, eine unfaßbare Wirklichkeit, eine »gebrochene Welt« zu gestalten.⁴⁷ Jeder schriftstellerische Unfug oder Mangel hätte dann höhere Weihen. Aber ebenso kurzschlüssig wäre es, die Deutungsschwierigkeiten umgekehrt mit der Diagnose eines »gebrochenen Textes« zu umgehen, anstatt sie zu bearbeiten. Am Ende stellen solche Apostel der »Unlesbarkeit« noch als paradoxe Botschaft des Textes hin, er zeichne im Schicksal des Marchese das eines Lesers vor, der nach einem Sinn suche, womöglich auf dem Wege einer »kaltblütigen Prüfung«. Solch ein abschreckend steriler, weil bei allen Texten auf das Gleiche hinauslaufender Dogmatismus trivialisierter Dekonstruktion kann einen natürlich am wenigsten abschrecken, genau solch eine Prüfung des Textes vorzunehmen.⁴⁸

7. Einige Interpreten versuchen der Falle, die der Text ihnen stellt, durch ein Schlupfloch zu entkommen, das er ihnen gleichfalls zu bieten scheint. Sie klammern sich, nicht wie der Autor des *Bettelweibs*, sondern wie der noch jugendlich unreife Kleist, an das moralische Weltgesetz in einer »aufgeklärt« abgemilderten, aber immer noch reichlich weltfremden Version: Dem Vergehen folgt die Strafe, und sei es nur in Gestalt eines bösen Gewissens, das, psychologisch gesehen, die »härteste Strafe« sein könne, wie der junge Kleist schreibt.⁴⁹ Diese psychologisierende Version einer Moral der Erbaulichkeit modernisieren sie mit Hilfe der psychoanalytischen Lehre von der Verdrängung: Was verdrängt wird, meldet sich auf destruktive Weise wieder. Genau dafür sei der Marchese ein Exempel: Er hat seine folgenschwere Verfehlung an der Bettlerin bis zum Vergessen verdrängt. Der Spuk symbolisiert dann die destruktive Wiederkehr des Verdrängten, und die Erzählung wird zu einer »narration of the subconscious«.⁵⁰ Dummerweise vergessen – verdrängen? – diese Interpreten meistens die Frage, ob denn Gast, Mann, Frau, Diener, Hund etwa ein *kollektives* Unbewußtes haben sollen, da sie doch *alle fünf* den Spuk wahrnehmen.

Das Schlupfloch für diese Interpretation, das ihre Vertreter im Text zu sehen glauben, ist die Reaktion des Marchese auf den Bericht des florentinischen Ritters über Spukgeräusche, die jenen Geräuschen genau gleich sind, welche die Bettlerin einst gemacht hatte: »Der Marchese, *erschrocken, er wußte selbst nicht recht warum*, lachte den Ritter mit *erkünstelter* Heiterkeit aus« usw. (Hervorhebungen N.M.). Das Erschrecken des Marchese, seine Unsicherheit, aus welchem Grund, und sein Versuch, es zu verbergen – so könnte man auf dieser Linie argumentieren –, verraten das sich dunkel meldende schlechte Gewissen, das aber sofort wieder verdrängt wird, um am Ende um so zerstörerischer in der Psyche des Marchese zu wirken, bis zur Überreizung aus Entsetzen, zur Raserei, zum Selbstmord.

Gewiß deutet dieses Motiv eines unbestimmten Erschreckens des Schloßherrn darauf hin, daß ihm einen Augenblick lang eine Ahnung von einem ver-

gessenen und vielleicht auch verdrängten Zusammenhang kommt. Anders hätte die Stelle gar keinen Sinn, ebenso auch die spätere, an der ihm das nach dem großen »Aufsehen« doch folgerichtige Spukgerücht unter dem Hausgesinde »befremdend und unbegreiflich« vorkommt – vielleicht weil er unbewußt etwas *abwehren* will. Was das ist, hat der Leser unmittelbar vorher überdeutlich zu wissen bekommen, während es dem Marchese gerade nicht, zumindest »nicht recht« bewußt wird: Die unheimlichen Geräusche, die der Zeuge gehört hat: »Stöhnen und Ächzen«, sind denen der Bettlerin sozusagen wörtlich gleich. Der Spuk, so rätselhaft er als solcher ist, verweist – für den Leser – eindeutig auf ihr tödliches Verunglücken zurück. Der Marchese dagegen vermag diesen Zusammenhang gerade nicht herzustellen.

Also kann ihn auch nicht, wie Staiger behauptet, »verzweifeln« lassen, was er gar nicht erkennt. Um diese unplausible Behauptung zu stützen, verfällt der Meisterinterpret in undeutliches, mystifizierendes Geraune. Bezogen auf die Unfreundlichkeit des Schloßherrn gegenüber der Bettlerin und ihre schlimmen Folgen, sagt er: »Gar nichts ist davon vergessen.«⁵¹ Was soll das heißen? Von *wem* vergessen, wenn nicht von dem Marchese? *Wer* hat ein »Gedächtnis, das man unmenschlich nennen möchte«? Gott, das Schicksal, das Bettelweib, das Hausgesinde, das Schloß als technophantastisches Geräusche-Archiv oder nur der »Geist« einer »dramatischen Erzählung«, die das Leben als »ein gefährliches Experiment« modelliert? Wie soll denn dieser spukhafte Schuld-Sühne-Mechanismus als »unmenschlich«, das heißt als bewußte Handlung, verstanden werden? Eine Handlung hat notwendig Folgen, aber *Strafen* sind diese nur dann, wenn auch sie *Handlungen* sind. Wer aber wäre Handlungsträger dieser gespenstischen Handlung hinter den Kulissen? Interpretationen sollten nicht noch mysteriöser sein als ihre Objekte.

8. Das Problembündel im Kern des Textes besteht aus einem sozusagen »objektiv« Spuk, seiner »Ursache«, der tödlichen Verunglückung der Bettlerin, und seiner »Folge«, der selbstmörderischen Brandstiftung des Marchese. Daß der Spuk »objektiv« ist, »beweist« das Untersuchungsverfahren mit drei Zeugen, zum Schluß obendrein das »untrügliche« Zeugnis des Hundes. Das literarische Als-ob-Spiel gipfelt hier rhetorisch in einer Als-ob-Spirale: Der florentinische Ritter und, eine Nacht später, der Marchese, hören nur ein Geräusch, »als ob« ein Mensch durchs Zimmer ginge. Der Leser dagegen weiß schon aufgrund der wörtlichen Wiederholungen, daß dies »tatsächlich« das spukende Bettelweib ist – »tatsächlich« natürlich nur im Rahmen des fiktionalen Als-ob-Spiels, der solchen phantastischen »Tatsachen« Raum gibt. Diese »Objektivität« des Spuks verstellt seine subjektivierende, psychologische Deutung: als Symbolisierung des Verdrängten *allein* in der Seele des Marchese. Wie aber ist er dann zu deuten? Wenn uns als Moral von der Geschichte nicht zugemutet wird: Wer ein so einseitiger Verstan-

desmensch ist, daß er nicht einmal an Gespenster glaubt, muß ein schlimmes Ende nehmen.

Der Spuk ist erzählerisch unlösbar mit den Figuren des Marchese und der Bettelfrau verbunden. Könnte seine *Folge* auch rein psychologisch gedeutet werden, zum Beispiel anstatt als »Strafe« als Kurzschlußhandlung durch extreme Verstörung, so ist das für seine *Ursache* dagegen unmöglich. Bei dem Vorgang um die Bettlerin kann von einer ethischen Dimension nicht abgesehen werden. Denn nur um einer solchen Dimension willen tritt der Schloßherr überhaupt auf die Bühne der Erzählung. Seine Figur als »außermoralisches Konstrukt« zu bezeichnen,⁵² ist also abwegig. Auch ohne ihn hätte die Bettlerin irgendwie – zum Beispiel aufgrund eines fürsorglichen Angebots der Schloßherrin, am Tisch etwas zu essen – tödlich verunglücken und dann später spuken können. Das Auftreten und Handeln des Marchese ist jedoch nötig, damit aus einer Spukgeschichte eine moralische Erzählung werden kann. »Der Leser vermag die Erzählung nur dann als kohärentes Sinngefüge aufzufassen, wenn er ein moralisches Urteil über den Marchese fällt.«⁵³ Nur welches?

Eine moralische Erzählung wird das *Bettelweib* indessen nicht schon dadurch, daß der Schloßherr durch seinen unwilligen Befehl ungewollt den Tod der alten Frau verursacht. Das ist vielmehr erst dann der Fall, wenn man sein Verhalten, aus dem deutlich markierten Kontrast zu dem »Mitleiden« seiner Frau, als unfreundlich, rücksichtslos, roh, das heißt als ethisch verwerflich versteht. Denn dann hat er den Tod der Bettlerin nicht nur verursacht, sondern auch verschuldet. Das ist nun aber zweifellos eine vergleichsweise geringfügige Schuld. Denn er hat die schlimmen Folgen seines Befehls ja nicht absehen können, vielleicht sogar – das ist eine Leerstelle – erst am nächsten Tag betroffen entdeckt. Darum mag man zwar die weitere, die »Spätfolge« seines Handelns, das Spukgeschehen, als eine Art von Strafe in Gestalt von »Psychoterror« bewerten. Dessen Folge wiederum, die selbstmörderische Wahnsinnstat des Marchese, kann man jedoch billigerweise kaum als adäquate »Sühne« einschätzen. Schuld und Sühne – das haben Leser wie Fontane klar erkannt – wären allzu unverhältnismäßig, und diese träfe obendrein auch die ganz unschuldige Ehefrau. Würde man das akzeptieren, fiel man auf die Moral religiöser Trivialliteratur – besonders für Kinder – zurück, in der solche Unverhältnismäßigkeit gang und gäbe ist.

9. Eine befriedigende Interpretation muß also zu erklären versuchen, wie eine phantastische Geschichte, in der eine geringfügige Verfehlung die schlimmsten Folgen hat – Tod eines anderen Menschen, Spuk, Raserei, Selbstmord, Schädigung anderer (Ehefrau) –, als moralische Erzählung soll verstanden werden können, ohne daß man dabei einer trivial moralisierenden Deutung verfällt. Das ist keineswegs leicht, und darum flüchten sich die Interpreten auch so gern in »außermoralische« Deutungen. Einerseits kann ein Sinnzusammenhang nicht

ohne Auseinandersetzung mit dem Schuld-Sühne-Muster, das heißt nicht ohne moralische Reflexion, hergestellt werden. Andererseits verlangt die Konfiguration der Ereignisse und Handlungen »subtilere Kategorien moralischer Beurteilung«. ⁵⁴ Diese dürften sich nur finden lassen, wenn man dabei nicht hinter das Niveau kritischen Denkens, das mit Kant erreicht ist, auf vorkritisches, metaphysisches Denken in Hinblick auf ethische Probleme zurückfällt, also auf den Glauben an eine »moralische Weltregierung«, die jede Verletzung bestraft, womöglich ohne Rücksicht darauf, daß zum Begriff der Strafe wesentlich »Gerechtigkeit« gehört. ⁵⁵ Denn dann hätte man gleich bei der traditionellen Erbaulichkeit verbleiben können, der *Das Bettelweib von Locarno*, oberflächlich gelesen, dient.

Die Ethik Kants bereitet theoretisch, praktisch und psychologisch vor allem zwei Schwierigkeiten. Die eine besteht in ihrer rigorosen Forderung nach absoluter Verbindlichkeit, die im Prinzip keine Sortierung nach »läßlichen« und »schweren Sünden«, kleinen und großen moralischen Vergehen erlaubt. Auch die geringste Verfehlung gegen das kategorische Gebot: Erfülle deine Pflicht!, etwa eine Lüge oder eine Unfreundlichkeit wie die des Marchese, verletzt das Sittengesetz. Dem praktisch zu entsprechen, stellt eine sehr hohe Anforderung dar. – Die andere Schwierigkeit besteht darin, daß Kant eine »moralische Welt« von der »physischen Welt« theoretisch unterscheidet, weil diese eben bekanntlich nicht nach moralischen Gesetzen regiert wird. Diese Unterscheidung geschieht aber so »lebensfern« und »abstrakt«, ⁵⁶ daß er bei allerlei Hilfskonstruktionen Zuflucht sucht. So formuliert er den Kategorischen Imperativ: »handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde«, teilweise auch so, daß die »moralische Welt« der physischen trotz allem näher zu kommen scheint: »handle so, *als ob* die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen *Naturgesetze* werden sollte.« ⁵⁷ (Hervorhebungen N. M.)

Dieses berühmte »Als ob« erlaubt es, an Kants Philosophie, namentlich seine Ethik, den Begriff der Fiktion heranzutragen, der gleichzeitig einen Grundbegriff literarischer Erzählanalyse darstellt. Ethisches und poetisches Als Ob, so Verschiedenes sie meinen, rücken einander näher, können einander gegebenenfalls sogar spiegeln, zum Beispiel wenn eine literarische Erzählung wie das *Bettelweib*, kantianisch angeregt, ethische Probleme inszeniert. Denn Fiktionen, ob theoretische oder literarische, werden von dem Bewußtsein begleitet, daß die Wirklichkeit ihnen nicht entspricht. ⁵⁸ Unter den vielen Arten von Fiktionen gibt es die ethischen, deren wichtigste die Freiheit und deren großartigste die »moralische Weltordnung« ist. ⁵⁹ Da es aber ebenso mißlich wie redlich ist, etwas so Wichtiges wie die Ethik auf einer fiktiven Grundlage zu denken, ⁶⁰ versucht Kant, diese Grundlage durch verschiedene Stützen abzusichern, die jedoch ihrerseits wieder fiktiv sind.

So verdichtet er die Idee der Pflicht zu einer »moralischen Welt«, um ethische Gesetzmäßigkeit, »Kausalität des Sollens«, als Analogon zu Naturgesetzlichkeit,

der »Kausalität des Seins«, hinzustellen. Allein, diese »moralische Welt« neben der physischen ist eine zwar großartige, aber bloß »heuristische Fiktion«, eine zu ethisch-praktischen Zwecken als nützlich gedachte Hilfsvorstellung.⁶¹ Und erst recht eine Konvergenz, eine »Zusammenstimmung« der Ordnung der Natur und der Ordnung des Sittengesetzes läßt sich nur »postulieren«. Hat man aber mit Postulieren erst einmal angefangen, kommt man damit nicht leicht an ein Ende. So stellt Kant als die »allein zuträgliche« Art, sich eine solche »Zusammenstimmung« zu denken, die Annahme eines weisen Welturhebers und -lenkers hin.⁶² Dumm ist nur, daß man dieses und ähnliches Metaphysische nur von dem postulieren, wörtlich: fordern kann, *den* man dafür selber postulieren muß . . . Wie dem auch sei, ein solches Postulieren stellt Ethik auf eine fiktive Grundlage: Wir sollen so handeln, *als ob* den Kategorischen Imperativ nicht wir selbst, sondern Gott uns vorgeschrieben hätte; *als ob* wir dafür zur Rechenschaft gezogen würden; *als ob* wir für unethisches Handeln bestraft würden.⁶³

Vollends problematisch wird es, wenn Kant dann in seiner Religionsschrift als ethisch zweckmäßige Fiktionen nicht nur Gott, sondern auch den Teufel, Himmel und Hölle, sogar die Jungfrauengeburt und andere Wundergeschichten zwar nicht postuliert, aber doch als legitime religiöse, ästhetische, pädagogische Mittel zu moralischen Zwecken hinstellt. Am Ende ist es dann nur eine Frage des Geschmacks, ob ich mir, in einem Gedankenspiel zur Stützung meiner praktischen Vernunft, einen gerechten Weltenlenker oder ein rächendes Gespenst denke – von meiner Erfahrung sind beide gleich weit entfernt. Ob solch ein Als-ob-Spiel mein praktisches Handeln direkt stützen kann, ist zweifelhaft. Was es dagegen, sei es als ethisches, sei es als poetisches Fiktionsspiel, leisten könnte, wäre ein Durchdenken der Problemlage. So könnte man auch das *Bettelweib* lesen: als gedachten, phantasierten, konstruierten besonderen und extremen Fall eines geringen Vergehens mit großen Folgen, nicht jedoch als allgemeines Plädoyer, Gespenster als moralisch nützliche Fiktionen zu betrachten.

Alles menschliche Handeln, ob moralisch gut oder schlecht, steht im Bedingungsgeflecht der physischen Welt, in einer – auch in moralischer Hinsicht – unabsehbaren Kette der Ursachen und Wirkungen. Das legt dem Handelnden Verantwortung auf, auch wenn er, wie Kant fordert, aus reiner Pflicht handelt und nicht »aus Besorgnis der nachteiligen Folgen«.⁶⁴ Verantwortungsbewußtsein aber schließt Bedenken *möglicher* Folgen eigenen Handelns ein. Handle ich gut, so darf ich hoffen, daß daraus weiteres Gute gedeiht. Handle ich böse, so muß ich mir dessen bewußt sein, daß die böse Tat »fortzeugend« weiteres Böse bewirken kann (Octavio in Schillers *Wallenstein*), unabsehbar folgenschwer, sei es nach dem Modell von Stoß und Gegenstoß, sei es nach dem der Lawine. Um diese Verantwortung, diese Gewißheit der *Möglichkeit* von unabsehbaren Folgen, geht es oft in ethischen Spekulationen über einen Zusammenhang der einzelnen Tat mit der ganzen Welt. So haben Denker der Romantik über eine

›kosmologische Ethik‹ spekuliert, nach der das Böse, eine moralisch schlechte Handlung, als Bruch, Störung, Verstörung einer als harmonisch gedachten Ordnung des Universums interpretiert wird. So hat noch Nietzsche aus dem Gedanken, daß es im gesamten Gang der Dinge »nichts Isolirtes« gebe, die pathetische Konsequenz gezogen: »das Kleinste trägt das Ganze, auf deinem kleinen Unrechte steht der ganze Bau der Zukunft.«⁶⁵

10. In dieser Richtung dürfte auch Kleist gedacht haben: »Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern« (Brief vom 15. 8. 1801 an Wilhelmine von Zenge). Durch eine vergleichsweise geringe moralische Verfehlung, zum Beispiel den Rechtsbruch, den der Kohlhaas erleidet, kann die ganze Welt, ihre ohnehin »gebrechliche Einrichtung«, in Unordnung geraten. Es sei dahingestellt, ob der Autor damit moderne Chaos-Theorien vorweggenommen hat: »Chaos theory emphasizes the sensitivity of systems to initial conditions where the slightest variation in a given state can lead to disproportionate effects, following in unforeseen irregularities.«⁶⁶ Wiederholt jedenfalls hat Kleist die Annahme ausgesprochen, es walte »ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt.«⁶⁷ Diese theoretische Annahme läßt sich in einen praktischen Imperativ umformulieren: Wäge dein Handeln so gewissenhaft ab, als ob schon ein kleines Fehlverhalten von dir, das die moralische Ordnung verletzt, auch die physische Ordnung stören, die Welt aus den Fugen geraten lassen könnte! Nüchterner formuliert: Bedenke die Möglichkeit unabsehbarer Folgen!

Diese oder ähnliche ethische Stichworte lassen sich sehr gut als leitende Konzepte des *Bettelweibs von Locarno* denken. Denn genau in diesem Sinne ist darin das, was aus dem Fehlverhalten des Marchese folgt, als *erzählerisches* Als-ob-Spiel ausgesponnen. Ein Gespenst, also ein Toter, der spukt, und das nicht nur im Unbewußten eines Lebenden, sondern real, läßt sich, wenn überhaupt sinnvoll, dann als Symbolisierung einer Störung der Naturordnung verstehen, die durch moralisches Fehlverhalten bewirkt wird: Kann Gutes tun ›Wunder‹ wirken, so kann Böses tun ›Gespenster‹ und andere Katastrophen heraufbeschwören. Solch ein symbolisches Sprachspiel geht freilich das Risiko der Zweideutigkeit ein. Es kann kantianisch beim kritischen Als Ob verbleiben oder sich in jene spätromantischen Dunsträume verlieren, in denen zum Beispiel Franz von Baader gezielt anti-kantianisch operierte: Er wollte die Ethik auf die Physik (aber auch auf die christliche Religion) gründen, und war darum geradezu süchtig nach magischen, ›magnetischen‹ und anderen okkulten Phänomenen.⁶⁸ Kleist zeigte sich gleichfalls von dieser Denkmode angesteckt, zum Beispiel indem er Schuberts Dresdner Vorlesungen über die »Nachtseite der Naturwissenschaft« besuchte, oder indem er, in einem eigenen Entwurf, Gesetze der Elektrizität »auch in der moralischen Welt« wiederfinden wollte.⁶⁹ Womöglich spielte er mit

dem Gedanken, den Geräusch-Spuk im markgräflichen Schloß mit Gesetzen der Akustik in Beziehung zu bringen – was angesichts des auf die »optische« Seite der Geisterwelt, die »Erscheinungen«, konzentrierten Gespenster-Diskurses⁷⁰ vor und nach ihm recht innovativ gewesen wäre.

Wie dem auch sei, das im *Bettelweib* inszenierte symbolische Gedankenspiel unterliegt einem ethischen Rigorismus nicht nur des Unbedingten, sondern auch der unabsehbaren Folgen. Es ist dieser ethische Rigorismus des Autors und nicht, wie Staiger meint, sein ästhetischer Wille »zu geschlossenen Sinnzusammenhängen«,⁷¹ der den geistigen Grund für das bildet, was er als den »dramatischen Stil« dieser Novelle bezeichnet. Damit meint er einen Stil, der Leben und Handeln als ein »gefährliches Experiment« vor Augen führt, wie es am Fall des Marchese durchgespielt wird. Kleist zeigt, vorsichtiger: er erprobt phantasierend den Gedanken, wie folgenschwer und gefährlich Pflichtverletzung sein kann.⁷² Aber er *beweist* das natürlich nicht, und er könnte das mit dieser halb phantastisch, halb realistisch zusammenkonstruierten Geschichte auch gar nicht. Die Erfahrung lehrt uns ja, daß sehr viel schwerere Pflichtverletzungen als die des armen Marchese zwar nicht folgenlos, aber straflos bleiben.

Das ethische Als-ob-Gedankenspiel ist hier als literarisches Als-ob-Erzählspiel inszeniert. Dieses fordert dem Leser weder einen Glauben an Gespenster ab, noch nährt es in ihm phantastische Wunschphantasien, in denen die böse Tat sich an dem Täter immer grausam rächt. Es enthält vielmehr den Appell: Lies so, als ob das Unmögliche, der Spuk, möglich wäre, das heißt so, daß du die fiktionale Konstruktion als Veranschaulichung eines ethischen Grundproblems auffaßt! Diesem Appell folgend, kann der Leser die Falle trivialer Erbaulichkeit vermeiden und muß auch nicht bei jener höheren Erbaulichkeit Zuflucht suchen, wie sie von wundersüchtigen Denkern wie Schubert und Baader gepflegt wurde, obwohl Kleist selbst intendiert haben mag, sein episches Gedankenspiel auch nach dieser dubiosen Seite hin offen zu halten.

Dennoch behält das *Bettelweib* mit der Hauptfigur, dem Marchese, an dem, trotz aller Verschiebung zum Kasus hin, etwas vom Negativ-Exempel haften geblieben ist, und mit dem phantastischen Spuk-Motiv Legendenzüge. Aber es ließe sich vielleicht als eine »nach-kantische Legende« bezeichnen, das heißt als eine ethisch-epische Fallstudie, die vom Leser nicht Gläubigkeit fordert, sondern kritische Reflexion. Zu dieser gehört auch eine kritische Aufnahme von Kants Maxime: Prinzipien der Ethik können nicht durch »Beispiele« erschlossen werden, vielmehr umgekehrt: nur jene erlauben es, zu beurteilen, ob diese »Fälle« auch beispielwürdig sind oder sogar »zum Muster« dienen können.⁷³ Heute geht Ethik offener als Kant, teilweise sogar dekonstruktiv, mit der Dialektik von Prinzipien und Beispielen um⁷⁴ und könnte darum auch poetischen Als-ob-Spielen wie den Erzählungen Kleists, deren Stärke »posing questions« ist,⁷⁵ mehr ethische Anregungskraft zutrauen, und sei diese nur subversiv.

Abschließend sei jedoch ernüchternd daran erinnert, daß natürlich auch hier gilt, was für alle Erzählungen gilt, ob sie nun von Beispielen oder nur von Fällen berichten: Zwischen Geschichte und Botschaft besteht eine ›Lücke‹. Geschichten von Wundern sind keine Wunder, und Geschichten, die moralische Lehren veranschaulichen sollen, sind keine moralischen Lehren. In ungünstigen Fällen unterlaufen die Geschichten die Lehren sogar. Das aufzuweisen, gehört zum bleibenden kritischen Potential dekonstruktiver Lektüren.

Die kritische Reflexion, die der Text herausfordert, kann auch dazu führen, daß das doppelte Als Ob von Erzähl- und Gedankenspiel im *Bettelweib von Locarno* skeptisch gelesen oder spielerisch umgeschrieben wird: Muß eine Geschichte derart wirklichkeitsfern konstruiert sein, damit sie als Demonstrationsfall für das Kantsche Konstrukt eines ethischen Als Ob taugt? Wann erlebt ein moralisch Handelnder schon mal, daß seine Maxime zum allgemeinen Gesetz wird? Wie weltfremd ist die Annahme, ethisches Fehlhandeln habe notwendig ›zurückwirkende‹ Langzeitfolgen, die der Handelnde erleben und erleiden werde! Statistisch gesehen, hat der Fall des Marchese von Locarno Nullwert, denn Gespenster kommen selten vor. Und schließlich: Wozu überhaupt das ganze Theater des Schloßbrand-Finales? Könnte der Marchese nicht gelassen abwarten, bis sich am Immobilienmarkt herumgesprochen hat, daß sich ein Schloß mit *Gespent* im Wert mindestens verdoppelt?

Einem Leser aber, der aufgrund solcher Skepsis mit Kleists *Bettelweib* so wenig klarkommt wie der Marchese mit dem Spuk, bleibt im Unterschied zu diesem, der aus der *Geschichte* nicht aussteigen kann, sondern sich immer mehr in sie verstrickt, die »republikanische Freiheit« (Schiller) unbenommen, unter Protest oder kopfschüttelnd aus der *Lektüre* auszusteigen: Also damit solle man ihm »doch bitte nicht kommen«. Die gleiche Freiheit darf natürlich auch jeder Leser dieses Versuchs zum *Bettelweib von Locarno* in Anspruch nehmen.

Anmerkungen

- 1 Christian Moser: *Das Bettelweib von Locarno*, in: *Kleist-Handbuch*, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart 2009, S. 128.
- 2 Dieter Liewerscheidt: *Blank wie Hohn. Gedichte*, Frankfurt/Main 1994, S. 70.
- 3 Harro Müller: *Hermeneutik oder Dekonstruktion?*, in: Müller: *Giftpfeile*, Bielefeld 1994, S. 128.
- 4 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1990, S. 261–264.
- 5 Ebd., S. 856 f.
- 6 Jürgen Krefz: *Kleists »Bettelweib von Locarno« - naïver oder kritischer Geisterdiskurs?*, in: *Kleist-Jahrbuch 1997*, S. 186.
- 7 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 857.
- 8 Ebd., S. 355.

- 9 Diese Falle hat Wellbery zu einer Allegorese ausgebaut, die zu dem – vermutlich vom Heiligen Geist inspirierten – Ergebnis kommt: »Das Bettelweib ist Christus.« Vgl. David E. Wellbery: *Bewegung und Handlung*, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 100.
 - 10 Kref: *Kleists »Bettelweib von Locarno«*, S. 193–199.
 - 11 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 651.
 - 12 Ebd., S. 522.
 - 13 Ebd., S. 280.
 - 14 Ebd., S. 532.
 - 15 Vgl. Ernst Cassirer: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, in: Cassirer: *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Hamburg 2001; Ulrich Gall: *Philosophie bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1977, S. 108–135; Michael Mandelartz: *Von der Tugendlehre zur Laster-schule*, in: *Kleist-Jahrbuch 2006*; Bernhard Greiner: *Kant*, in: *Kleist-Handbuch*, S. 206–208.
 - 16 Vgl. Harro Müller: *Kleists Souveränitätsspiele*, in: Müller: *Gegengifte*, Bielefeld 2009.
 - 17 Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 67, in: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968, Bd. 6, S. 151.
 - 18 Hans Zeller: *Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen*, in: *Kleist-Jahrbuch 1994*, S. 97.
 - 19 Karl Otto Conrady: *Das Moralische in Kleists Erzählungen*, in: *Literatur und Gesellschaft. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. von Walter Müller-Seidel, Bonn 1963, S. 77–80.
 - 20 Emil Staiger: *Heinrich von Kleist: »Das Bettelweib von Locarno«*, in: Staiger: *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert*, 3. Aufl., Zürich 1957, S. 117.
 - 21 Ebd., S. 103.
 - 22 Ebd., S. 113.
 - 23 Zeller: *Kleists Novellen*, S. 97.
 - 24 Gerhard Schulz: *Kleists »Bettelweib von Locarno« - eine Ehegeschichte?*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 18 (1974), S. 431–440.
 - 25 Zuerst: Peter Horn: *Heinrich von Kleists Erzählungen*, Königstein/Ts. 1978, S. 148–167; nicht zuletzt: Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist*, Darmstadt 2003, S. 259.
 - 26 Bernd Fischer: *Das Bettelweib von Locarno*, in: Fischer: *Ironische Metaphysik*, München 1988, S. 89.
 - 27 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 858 f.
 - 28 Lynne Tatlock, Joseph Loewenstein: *Wer da? The Displaced »Bettelweib von Locarno«*, in: *Kleists Erzählungen und Dramen*, hg. von Paul M. Lützel und D. Pan, Würzburg 2001.
 - 29 Ebd., S. 68.
 - 30 Ebd., S. 75.
 - 31 Moser: *Bettelweib*, S. 132.
 - 32 Kref: *Kleists »Bettelweib von Locarno«*, S. 201.
 - 33 Kevin Hilliard: *»Rittergeschichte mit Gespenst«: The Narration of the Subconscious in Kleist's »Das Bettelweib von Locarno«*, in: *GLL*, 44 (1991), S. 286.
 - 34 Immanuel Kant: *Träume eines Geistersehers*, in: *Werke*, Bd. 2, S. 983.
 - 35 Ebd., S. 953.
 - 36 Reinhard Heinritz: *Kleists Erzähltexte*, Erlangen 1983, S. 125.
 - 37 Stefanie Marx: *Beispiele des Beispiellosten*, Würzburg 1994, S. 64.
 - 38 Christian Moser: *Verfehlt Gefühle*, Würzburg 1993, S. 194.
 - 39 Herbert Kraft: *Kleist*, Münster 2007, S. 163.
 - 40 Cassirer: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, S. 414.
-

- 41 Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen 2000, S. 316; vgl. auch S. 321, 324.
- 42 Ebd., S. 315, 320, 325 f.
- 43 Geoffrey Galt Harpham: *Ethics*, in: *Critical Terms for Literary Study*, hg. von Frank Lentricchia und Thomas McLaughlin, Chicago 1995, S. 388.
- 44 Zeller: *Kleists Novellen*, S. 95 ff.
- 45 Ebd., S. 93.
- 46 Michael Ott: »Einige große Naturszenen«, *Über Kleists Schriftheater*, in: *Inszenierte Welt*, hg. von Ethel Matala de Mazza und Clemens Pornschlegel, Freiburg/Br. 2003, S. 35–43.
- 47 Eckart Pastor, Robert Leroy: *Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists »Bettelweib von Locarno«*, in: *Études Germaniques*, 34 (1979), S. 175.
- 48 Das Niveau genuiner Dekonstruktion markieren die Kleist-Kommentare von Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1988, S. 205–233; vgl. Harro Müller: *Kleist, Paul de Man und Deconstruction*, in: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt/Main 1988, S. 81–92.
- 49 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 522.
- 50 Hilliard: »Rittergeschichte mit Gespenst«, S. 281.
- 51 Staiger: *Kleist: »Bettelweib«*, S. 115.
- 52 Heinritz: *Kleists Erzähltexte*, S. 124.
- 53 Moser: *Verfehlte Gefühle*, S. 189.
- 54 Ebd., S. 193.
- 55 Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 66, S. 150.
- 56 Walter Schulz: *Philosophie in der veränderten Welt*, Pfullingen 1972, S. 753.
- 57 Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA 52, 80, in: *Werke*, Bd. 6, S. 51, 70.
- 58 Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, Volksausgabe, Leipzig 1923, S. 20.
- 59 Ebd., S. 42–51.
- 60 Ebd., S. 290 ff.
- 61 Ebd., S. 49.
- 62 Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 262, S. 280.
- 63 Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob*, S. 50 f.
- 64 Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA 18, S. 29.
- 65 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, München 1988, Bd. 12, S. 316.
- 66 Mary Howard: *Chaos and Consequence in Heinrich von Kleist's »Das Bettelweib von Locarno«*, in: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*, hg. von Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr, Roger Paulin, Tübingen 2000, S. 358.
- 67 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 523.
- 68 David Baumgardt: *Franz von Baader und die Philosophie der Romantik*, Halle 1927.
- 69 *Kleist. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3, S. 545.
- 70 Stefan Andriopoulos: *Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer*, in: *DVjs*, 80 (2006), S. 173–211.
- 71 Staiger: *Kleist: »Bettelweib«*, S. 115.
- 72 Egon Werlich: *Kleists »Das Bettelweib von Locarno«*, in: *Wirkendes Wort*, 15 (1965), S. 257.
- 73 Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA 29, S. 36.
- 74 Harpham: *Ethics*, S. 400–404.
- 75 Anthony Stephens: *Heinrich von Kleist*, Oxford 1994, S. 275.