

Johannes Friedrich Lehmann

Macht und Zeit in Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili*

Wenn die Gewalt sich Zeit läßt, wird sie zur Macht.¹
Elias Canetti

Zeit gewonnen, alles gewonnen.²
Heinrich von Kleist

Die preußische Heeresreform, deren Stellenwert für das dichterische Werk Heinrich von Kleists umstritten ist³, setzt – im Angesicht einer als total apostrophierten Bedrohung – auf eine Flexibilisierung militärischer Strukturen.⁴ Ein zentrales Element in dieser Reform der Kriegsführung ist das Moment der Zeit. Der Krieg, der von den Reformern häufig im Bild zweier kämpfender Ringer beschrieben wird⁵, erscheint so als eine Situation struktureller Momentanität: Im Augenblick des Kampfes klaffen die abstrakte Regel der militärischen Order und die Situation, die sich jeweils bietet, notwendig auseinander. Gefragt ist daher die Fähigkeit, auf das Unvorhersehbare und nicht Voraussagbare selbständig, jenseits der Regel, aber im Sinne des Ganzen, spontan reagieren

¹ Elias Canetti: *Masse und Macht* (zuerst 1960). Frankfurt am Main 1996, S. 333.

² Heinrich von Kleist: *Lehrbuch der französischen Journalistik*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main 1990, S. 462-468, Zitat S. 465.

³ Umfassend vertritt die These eines direkten Zusammenhangs Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg 1987. Dezidiert zum Erdbeben in Chili: Friedrich A. Kittler: *Ein Erdbeben in Chili und Preußen*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*, hrsg. v. David Wellbery. München 1985, S. 24-38. Kritisch dazu Claudia Liebrand: *Das suspendierte Bewußtsein. Dissoziation und Amnesie in Kleists Erdbeben in Chili*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 36, 1992, S. 95-114, S. 97, Anm. 10; Anthony Stephens: *Kleist – Sprache und Gewalt*. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Freiburg 1999, S. 39ff.

⁴ Kittler und Kittler (Anm. 3) sehen im preußischen Landsturmedikt von 1813 sowie im Begriff des Partisanen den Kulminationspunkt der preußischen Heeresreform. Als Referenz für den Begriff des Partisanen firmiert: Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 1962. Zur preußischen Heeresreform siehe auch: Johannes Kunisch: *Von der gezähmten zur entfesselten Belona. Die Ummwertung des Krieges im Zeitalter der Revolutions- und Freiheitskriege*. In: *Kleist-Jahrbuch*, 1988/1989, S. 44-63.

⁵ So etwa Kleists Freund Ernst von Pfuel: „Das Kunstwerk welches uns der Krieg aufstellt ist das Ringen zweyer Heere um den Sieg“, zit. n. Wolf Kittler (Anm. 3), S. 352. Im Sinne der Zusammenfassung vieler Einzelkämpfer zu einer Einheit nutzt auch Clausewitz in seiner Definition des Krieges die Metapher des Ringers: „Wollen wir uns die Unzahl der einzelnen Zweikämpfe aus denen er besteht als Einheit denken, so tun wir besser uns zwei Ringer vorzustellen.“ Carl von Clausewitz: *Vom Kriege* (zuerst publiziert 1832-34). In: *Kriegstheorie und Kriegsgeschichte*. Carl von Clausewitz und Helmuth von Moltke, hrsg. v. Reinhard Stumpf. Frankfurt am Main 1993, S. 9-423, Zitat S. 15.

zu können. Der Konflikt, der sich hieraus mit alten Vorstellungen militärischer Ordnung ergibt, entfaltet Kleist bekanntlich in seinem Drama *Prinz Friedrich von Homburg*.⁶ Zeitaufwendige Kommunikation muß entweder nachrichtentechnisch beschleunigt oder – noch besser: durch Amedialität (das Herz) ersetzt werden.⁷ Diese strukturelle Momentanität im Kampf beschreibt auch Kleist im Bild des Ringers. In *Von der Überlegung. Eine Paradoxe* heißt es:

Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen *augenblicklichen Eingebungen* verfahren.⁸

Für Reflexionen und Überlegungen bleibt im Augenblick des Umfassens und Umfaßtseins keine Zeit. Erforderlich ist daher eine simultane, selbst kommunizierende Berührung und Erfassung des Gegners an vielen Punkten gleichzeitig. Und eben dies impliziert das Bild des Ringers, indem hier der ganze Körper Kampf ist, an jeder Stelle und in jedem Augenblick:

Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in der Schlacht.⁹

An die Stelle einer zentralen Instanz zur Verarbeitung von Sinnesreizen treten im Bild des Ringers die fühlenden Organe selbst. Die Bedingung für Schnelligkeit liegt in der simultanen Reizaufnahme und -verarbeitung, die sofort in Reaktion umgesetzt werden kann. Gerade im Hinblick auf die strukturelle Zeitknappheit im Leben als Kampf bzw. im Kampf mit dem „Leben“¹⁰ kann Kleist Schlacht und Gespräch parallelisieren.¹¹

⁶ Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*. In: ders. (Anm. 2), Bd. 2: Dramen 1808-1811, hrsg. v. Ilse Barth und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1987, S. 555-644, Zitat S. 582: Der Prinz schmäht ironisch die Order, die Warten auf Order hieß: „Auf Ord'r! Ei Kottwitz! Reitest du so langsam? Hast du sie noch nicht vom Herzen empfangen?“ Vgl. auch Wolf Kittler: *Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists Prinz von Homburg kämpft*. In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg 1994, S. 61-84.

⁷ In diesem Sinne ist der Bär im Text *Über das Marionettenbeater*, der die „Ausweichungen und Reaktionen“ nicht erst körperlich „empfinden und spüren“ muß, sondern „Aug in Auge“ in der Seele seines Gegners liest, das Ideal, das medial immer unerreichbar bleibt. Kleist (Anm. 2), S. ??-??, hier S.

⁸ Heinrich von Kleist: *Von der Überlegung. Eine Paradoxe*. In: ders. (Anm. 2), S. 554-555, Zitat S. 554.

⁹ Ebd., S. 555.

¹⁰ Das Leben, in der Position des Gegners, erhält selbst die Eigenschaften eines übermächtigen Ringers im Sinne einer nicht vorausberechenbaren und ständig andrängenden Umwelt. Die System-Umwelt-Differenz, auf der der Lebensbegriff um 1800 basiert, impliziert beides: Einerseits strukturelle Momentanität, indem der Organismus sich in jedem Augenblick neu gegen die destruktive Umwelt selbst reproduzieren muß. Andererseits schafft die System-Umwelt-Differenz allererst Zeitlichkeit, insofern der Organismus, nur solange er existiert, eine eigene und die Umwelt eine andere Zeit hat. Entsprechend spricht Kleists Text *Von der Überlegung* nicht nur von der Spontaneität im Kampf, sondern auch von Selbstreproduktion: Die Reflexion, die im Moment des Kampfes das Gefühl nicht stören soll, dient doch hinterher dazu, „das Gefühl für andere künftige Fälle zu regulieren.“ – Zum Lebensbegriff vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*. In: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hrsg. v. Manfred Schröter. Zweiter Hauptband: Schriften zur Naturphilosophie 1799-1801. München 1927, S. 1-268, bes. S. 81ff. – Zur Beziehung zwischen

Wenn auch das Gespräch ein Kampf ist, in dem es ums Leben geht – und ein solches „Gespräch“ schildert Kleist u.a. in der Kirchenszene am Ende vom *Erdbeben in Chili* – dann gewinnt die vorhandene oder fehlende Zeit existentielle Bedeutung. Kleist, so der Ausgangspunkt meiner folgenden Überlegungen, interessiert sich nicht nur für Zeit als Machtfaktor im Krieg, für Beschleunigung und die Taktik des Partisanen, sondern er analysiert – umfassender – Zeit als Medium für gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktionen.

Zum einen geht es in seinen Texten um Zeitknappheit in Szenen von Kampf und Gewalt. Es greift meines Erachtens zu kurz, diese auf ein Plädoyer für den Partisanenkrieg zu reduzieren. Denn ausgeblendet bleibt dann deren Analysepotential im Hinblick auf die Frage, welche Konsequenzen Zeitknappheit für Kommunikation hat – und umgekehrt: wie Kommunikation Zeitknappheit produziert.

Zum anderen geht es in Kleists Texten um die Zeit institutioneller Macht, d.h. um Machtwirkungen, die sich im Rahmen organisierter und strukturierter Zeit entfalten. Das Recht etwa braucht nicht nur Zeit für die Verfahren, auf deren Legitimation es im modernen Staat mehr und mehr beruht, sondern es *garantiert* auch Zeiten, etwa wenn es darum geht, Identitäten festzustellen oder vergangene Sachverhalte zu rekonstruieren. So nimmt sich Kohlhaas nicht nur viel Zeit, um im Verhör mit Hirse den Hergang des Geschehens zu rekonstruieren, sondern er akzeptiert im Gang durch die Institutionen zunächst auch alle zeitlichen Aufschübe, die seinem Rechtsbegehren dadurch zugemutet werden.¹²

Die Spannung zwischen aktuellem Begehren und verfahrensbedingtem Aufschub ist exakt jenes „Zeitproblem“¹³, das nach Luhmann in komplexen Gesellschaften entsteht, in denen expressive und instrumentelle Funktion zunehmend auseinanderfallen.¹⁴ „In dem Maße, als Systeme sich an zeitlich fernliegenden Wirkungen, also im Hinblick auf Zwecke, instrumentell zu orientieren beginnen, wird die Gegenwart problematisch.“¹⁵ Übersetzt in Begriffe der Machtsoziologie manifestiert sich dieses Zeitproblem als schwieriges Verhältnis zwischen der ungebundenen spontanen Gewalt der Masse und der verfahrenstechnisch, also zeitlich strukturierten Macht politischer Institutionen.

System-Umwelt-Differenz und Zeit vgl. Niklas Luhmann: *Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme*. In: Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, hrsg. v. Hans Michael Baumgartner und Jörn Rüsen. Frankfurt am Main 1976, S. 337-387.

¹¹ „Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen ins Feld führt.“ Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: ders. (Anm. 2), S. 534-540, Zitat S. 539.

¹² In diesem Rahmen besteht dann die Möglichkeit, daß sich der Machtkampf der Parteien auch auf das Feld der Zeit selbst ausdehnt, indem z.B. einerseits auf Zeit gespielt werden kann (Gerichtstermine, Verjährungsfristen) und eben deshalb – andererseits – Zeit effektiv genutzt werden muß. Vgl. zum Beispiel die Auseinandersetzung zwischen Gerichtsrat Walter und Richter Adam im *Zerbrochenen Krug*: Der Gerichtsrat drängt zur Eile und auf die Einhaltung der „Sitzung Stunde“, während Richter Adam auf Zeit spielt: „Eil Ein kleines Halbstündchen.“ In: Kleist (Anm. 2), Band 1: Dramen 1802-1807, hrsg. v. Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1991, S. 257-376, Zitat S. 302.

¹³ Vgl. Niklas Luhmann: *Legitimation durch Verfahren*. Frankfurt am Main 1997, S. 226.

¹⁴ Zu diesen Begriffen siehe Luhmann (Anm. 13), S. 224/225: „Instrumentelle Variable sind abgeleitete Bedürfnisse, die ihren Sinn aus der Erfüllung fernliegender Zwecke gewinnen und im Hinblick darauf variierbar sind; expressiv (oder konsumatorisch) sind Bedürfnisse, die durch Handeln unmittelbar befriedigt werden, so daß eine Änderung des Handelns eine Änderung des Bedürfnisses voraussetzt.“

¹⁵ Ebd., S. 226.

Und genau von diesem Problem her lassen sich – so die These, der ich im weiteren folge – Kleists Texte lesen: Kommunikative Prozesse der Wirklichkeitskonstruktion zwischen den Polen von Zeitentzug durch Gewalt einerseits und zeitlich strukturierter Macht andererseits sind fast durchgängig Kleists Thema. Einerseits erzählen seine Geschichten davon, wie jenseits rechtsstaatlicher Institutionen die (drohende) Gewalt als Zeitentzug wirkt und die Prozesse der Wirklichkeitskonstitution einer momentanen Evidenz ausliefert. Andererseits erzählen sie davon, wie im Rahmen institutioneller Macht und ihrer Verfahren um Wirklichkeiten gekämpft wird. Doch nicht nur im Rahmen gegebener Zeit, sondern auch noch in Situationen äußerster Zeitnot findet Kommunikation statt, deren Performativität die Macht ist, der ich im folgenden nachgehen werde.

I

Gerade das *Erdbeben in Chili*¹⁶ zeigt das paradoxe, weil Gleichgerichtetheit und Gegensatz einschließende Verhältnis von institutioneller Herrschaft und spontaner Gewalt. Einerseits stützt sich die Macht der staatlichen und kirchlichen Institutionen auf die diskursiv erzeugte Gleichgerichtetheit des Volkes im Sinne ihrer Gesetze. Sie ist abhängig von einem gewissen Maß an Zustimmung und bezieht ihre Gesetzeskraft¹⁷ aus jenen Gewaltpotentialen, die sie selbst mit erzeugt. Andererseits muß sie aber diese potentiell gesetzlose Gewalt auch einbinden und steuern. Entsprechend steht die gesetzliche Macht zur ungesetzlichen Gewalt in offener Opposition, aber latenter Übereinstimmung.

Staat und Kirche begrüßen und brauchen zwar die Zustimmung des Volks beim Vollzug des „klösterlichen Gesetzes“, dessen „Strenge“ die Gesetzesübertreterin Josephe bedroht, zugleich haben sie aber Schwierigkeiten, ihre Macht gegen die „Erbitterung“ des Volks (190) zu behaupten. Im dritten, nur knapp 20 Zeilen umfassenden Abschnitt des Textes¹⁸ entfaltet Kleist das komplizierte Ineinandergreifen verschiedener Ebenen und Faktoren von Macht: Schon die *sofortige* Inhaftierung Josephes¹⁹, ausgeführt durch ein allgemeines „man“, wie dann auch der „geschärfte Prozeß“, den der Erzbischof – „kaum war sie [Josephe, J.F.L.] aus den Wochen erstanden“ – anstrengt, steht in unscharfer, aber deutlich markierter Abhängigkeit von dem „außerordentlichen Aufsehen“, den der Vorfall erregt und mit dem der ganze Abschnitt – gewissermaßen als handlungslogischer Auftakt – eingeleitet wird. Der „geschärfte Prozeß“, der mit der Verurteilung zum Feuertod endet, *entspricht* so aufs genaueste dem „Man sprach“ und den Zungen, die „scharf“ über das Kloster herfielen. Selbst die Gegenstimmen der

¹⁶ Ich zitiere das *Erdbeben in Chili* nach der Erstfassung: *Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili vom Jahre 1647*, in: Kleist (Anm. 2), S. 188-220, mit Seitenangaben in Klammern direkt im Text.

¹⁷ Ich benutze diesen Begriff im Sinne Derridas, der im gleichnamigen Text sagt, was Kleist narrativ zeigt: „Das Wort ‚enforceability‘ erinnert daran, daß es kein Recht gibt, das nicht *in sich selbst, a priori, in der analytischen Struktur seines Begriffs die Möglichkeit einschließt*, ‚enforced‘, also mit oder aufgrund von Gewalt angewendet zu werden. Sicherlich gibt es Gesetze, die nicht angewendet werden, es gibt aber kein Gesetz ohne Anwendbarkeit und keine Anwendbarkeit oder ‚enforceability‘ des Gesetzes ohne Gewalt.“ Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*. Frankfurt am Main 1991, S. 12. (Herv. im Text).

¹⁸ Kleist (Anm. 16), S. 188, Zeile 29 bis S. 190, Zeile 16. Zitate im folgenden aus diesem Abschnitt.

¹⁹ „Man brachte die junge Sünderin, ohne Rücksicht auf ihren Zustand, *sogleich* in ein Gefängnis...“ (188). (Herv. J.F.L.).

Familie Asteron (=Macht des Adels und des Geldes) sowie der Äbtissin (=Macht innerhalb des Klosters) können gegen „Aufsehen“ und „Erbitterung“, die hier das klösterliche Gesetz noch verstärken, nichts ausrichten: „Alles, was geschehen konnte, war, daß der Feuertod, zu dem sie verurteilt wurde, zur großen Entrüstung der Matronen und Jungfrauen von St. Jago, durch einen Machtspruch des Vize-Königs, in eine Enthauptung verwandelt ward“. Selbst der Vize-König, der mit einem Machtspruch die klösterliche Strenge abmildert, stößt an die Grenzen seiner Macht, die ihm weniger durch das Gesetz als vielmehr durch die Volksempörung gezogen sind.

Gerade weil die Strafmilderung des Vize-Königs auf so große Entrüstung stößt, erscheint – auf der Ebene der Textkomposition – der in unmittelbarem Anschluß erzählte exzessive Voyeurismus bei der Hinrichtung²⁰ gleichsam als Kompensation für den fehlenden Feuertod. „Offenbar hat hier die Gegenwärtigkeit des Geschehens ein Eigenrecht, das als Herbeiführung einer bestimmten Zukunft nicht ausreichend begriffen werden kann.“²¹ Die nach wie vor wirksamen Gewaltpotentiale des Man (bzw. genauer: Frau) sollen nun durch das inszenierte und von den kirchlichen Zeitzeichen, den Glocken, skandierter Spektakel der institutionellen Macht organisiert und ihr untergeordnet werden. Genau dieses schwierige Verhältnis zwischen institutioneller Macht und Volksgewalt war in der Strafpraxis der Frühen Neuzeit, die hier thematisch wird, immer der kritische Punkt: „Indem der Souverän die Menge zur Kundmachung seiner Macht herbeirief, duldet er für einen Augenblick ihre Gewaltsamkeiten, die er als Zeichen der Untertänigkeit wertete, denen er aber alsbald seine eigenen Vorrechte als Schranken entgegensetzte.“²² Hinter der rituellen Strafszenierung lauert immer drohend der Mob und die nackte Gewalt des Volks, das entweder den Angeklagten selbst erschlagen oder aber ihm verzeihen kann – immer also muß das Strafritual auch über die Gewalt der Menge triumphieren, sie bändigen durch ein perfektes Schauspiel für Zuschauer. Jede Unregelmäßigkeit im Ablauf kann die Gewalt der Menge überkochen lassen und das Band der Rituale sprengen. Die Strafrituale arbeiten also einerseits mit der Energie der Gewalt, indem sie die Gewalt im Triumph über den Körper des Verurteilten sichtbar machen, aber in diesem Nutzen und Präsenthalten der Gewalt muß sie zugleich gezähmt und aufgehalten werden.²³

Ein Mittel des Aufhaltens, das sowohl von staatlicher wie kirchlicher Macht gebraucht wird, ist die Prozession. So bescheinigt Elias Canetti gerade dem Katholizismus mit seinen hierarchisch gegliederten, feierlich langsamen Prozessionen, eine Technik gegen die Massenbildung gefunden zu haben:

Prozessionen [...] sollen von möglichst vielen gesehen werden, ihre Bewegung richtet sich danach, sie ist wie ein leises Schieben. Sie faßt die Gläubigen zusam-

²⁰ „Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, *man trug die Dächer der Häuser ab*“ (190). Hier wird die Gewalt des Voyeurismus zu einem Vorgriff auf die Destruktionskraft des Erdbebens, das ebenfalls Dächer abdeckt, bzw. das „Firmament“ (192) zum Einsturz bringt.

²¹ Luhmann (Anm. 13), S. 224.

²² Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main 1991, S. 77.

²³ Der latente Konflikt zwischen Volk und Machtinstitutionen (und innerhalb der letzteren der Konflikt zwischen Kirche und Vize-König) bleibt in der Lektüre von Anthony Stephens ausgeblendet, wenn er das Volk als bloß verstärkenden Chor der jeweiligen Macht-Rede beschreibt. Vgl. Anthony Stephens: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*. Oxford and Providence 1994, S. 199.

men, indem sie an ihnen vorüberzieht, ganz allmählich und ohne sie selbst zu einer größeren Bewegung zu reizen [...]. Die Prozession bietet immer ein Abbild der kirchlichen Hierarchie. Jeder schreitet im Gewand seiner vollen Würde einher und wird von jedem als das erkannt und bezeichnet, was er vorstellt. [...] schon diese Gliederung der Prozession hemmt im Beschauer die Annäherung an einen massenähnlichen Zustand.²⁴

Die Prozession, sei es der weltliche Hinrichtungszug oder die kirchliche Fronleichnamsprozession, vereint in sich instrumentelle und expressive Funktion, sie dient zum einen dem Zweck des Rechtsvollzugs, der Stabilisierung von gesellschaftlicher Machtordnung oder der Affirmation des kirchlich gegliederten Jahres, und zum anderen bindet und befriedet sie Beteiligte wie Zuschauer durch ihre Performanz in der Gegenwart.

Vor diesem machtsociologischen Hintergrund eines Mit- und Gegeneinander von institutioneller Macht (und der durch sie garantierten Zeit) und nichtinstitutioneller Gewalt (und dem Zeitentzug, den das bedeutet) könnte man sagen, daß das *Erdbeben in Chili* von eben diesem Verhältnis der Macht zur Gewalt handelt und dies vorführt in einer Serie von organisierten Prozessionen der Macht, deren Unterbrechung durch Gewalt wieder mit neuen Prozessionen beantwortet wird. Die Unterbrechung der Fronleichnamsprozession durch die Naturgewalt von Sexualität und Geburtsschmerz führt zum Hinrichtungszug, der seinerseits durch die Gewalt des Erdbebens wieder unterbrochen wird. Und noch dem Lynchmob, der die Rede des Chorherrn „unterbrochen“²⁵ hat, versucht Don Fernando mit der würdigen Langsamkeit einer Paarparade zu antworten.

Entsprechend sind im Text die Unterbrechungen – Geburt, Erdbeben, Lynchmob – motivisch miteinander verknüpft: so wie Josephe während der Fronleichnamsprozession in Mutterwehen auf der Kirchentreppe niedersinkt, bewirkt die Gewalt des Erdbebens ebenfalls spontane, „vor den Augen aller Männer“ (204) sich vollziehende Geburten. Und so wie bereits während des Erdbebens Unschuldige aus übereilungsbedingter Verwechslung aufgeknüpft werden²⁶, trifft es am Ende vor der Kirche – ebenfalls aus Übereilung und Verwechslung – wiederum Unschuldige.

Wie die Unterbrechungen sind auch die Prozessionen motivisch miteinander verknüpft und in ihrer Funktion aufeinander bezogen. Prozessionen sind Schauspiele und Ausstellungen von Identität, indem sie Ordnungen, Ränge, Positionen vor Zuschauern darstellen. Sie beziehen sich damit auf gesellschaftliche Kommunikation und stellen sie gewissermaßen aus. So folgen in der Fronleichnamsprozession die Novizen auf die Nonnen, so daß ihre Position sichtbar und für alle bezeichnet ist. Dasselbe gilt für die Ordnung des Hinrichtungszuges, in dem die Verurteilten sichtbar den Augen der Zuschauer dargeboten wird. Und noch der Zug, mit dem Don Fernando die drohende Entladung der Hetzmasse²⁷ in der Kirche aufhalten, verlangsamten und bremsen will, arbeitet mit der Repräsentation von Würde und gesellschaftlichen Privilegien:

²⁴ Canetti (Anm. 1), S. 185.

²⁵ „...rief schon eine Stimme, des Chorherrn Predigt laut *unterbrechend*, aus: Weichet fern hinweg...“ (214). (Herv. J.F.L.).

²⁶ „Und wie ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet, von dem Besitzer aus Übereilung ergriffen, und sogleich aufgeknüpft worden wäre.“ (204)

²⁷ Siehe zum Begriff der „Hetzmasse“ Canetti (Anm. 1), S. 54-59. Bereits Bettina Schulte: *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*. Göttingen und Zürich 1988, S. 191, Anm. 26, hat in ihrer Interpretation des Erdbebens auf Canetti verwiesen.

Er bot Josephen, nachdem er sich den Degen des Marine-Offiziers ausgebeten hatte, den Arm, und forderte das hintere Paar auf, ihm zu folgen. Sie kamen auch wirklich, indem man ihnen bei solchen Anstalten, mit hinlänglicher Ehrerbietigkeit Platz machte, aus der Kirche heraus, und glaubten sich gerettet. (218)²⁸

Don Fernando setzt hier gerade auf die Langsamkeit, die die Repräsentation gesellschaftlichen Ansehens zugleich voraussetzt und ermöglicht. Prozessionen arbeiten aber nicht nur mit der gedehnten Zeit ihres Ablaufs, sondern sie verweisen auch auf die Zeit der Gesellschaft, auf ihre *zeitliche Ordnung*, auf den Kalender zum Beispiel, d.h. auf die zeitliche Gliederung des Lebens (im *Erdbeben*: die Fronleichnamsprozession, im *Zerbrochenen Krug*: der Gerichtstag etc.)²⁹, und sie verweisen auf ihre *Zeit als Geschichte*, in der Positionen erworben (Novize, Nonne) oder Verbrechen begangen wurden.

II

Das Erdbeben als Hauptunterbrechung und zentrales Ereignis der Geschichte zerschlägt in radikaler Weise die gesellschaftliche Zeit, d.h. ihre Geschichte im Sinne gesellschaftlicher Kontinuität, und es zerschlägt die Identitäten, die von dieser gesellschaftlichen Kontinuität produziert werden. Durch die Vernichtung sämtlicher Institutionen der Macht-Rede – Kloster, Kathedrale, Palast des Vizekönigs, Gerichtshof, Vaterhaus, Gefängnis – entsteht qua Kontrast zunächst ein (scheinbares) Jenseits dieser Macht-Kommunikation: eine begrenzte Zeit jenseits der gesellschaftlichen Zeit, der Geschichte und der Identitäten. An ihre Stelle tritt das pure *Jetzt* – und damit das *Als ob* – einer versöhnten Überlebensfamilie.

Die Herstellung dieser Versöhnungsfamilie läßt sich exakt beschreiben. Das Zusammentreffen der Menschen ist nach dem Erdbeben von keiner gesellschaftlich gültigen Praxis oder Hierarchie mehr her organisiert, sondern es besteht aus einer zufälligen Ansammlung von Menschen. Das Erdbeben anonymisiert. Für die Begegnungen zwischen den Menschen gibt es im Tal keinen situativen Rahmen mehr, der bereits vorab die Identitäten der Beteiligten klärt, der ihre Beziehungen regelt, sondern es treffen Menschen aufeinander, für die unklar ist, ob sie jemanden kennen oder ob sie von jemandem gekannt werden und welche Konsequenzen das hat. Das Erdbeben erschüttert nicht nur die Machtinstitutionen, sondern zugleich mit ihnen die gesellschaftlichen Zuweisungs- und Zurechnungsprozesse von Identität.³⁰ Exakt davon handelt die Begegnung Josephes mit Don Fernando und ein Kleistscher Gedankenstrich³¹:

²⁸ Alternativ zu F.A. Kittler (Anm. 3), S. 35, sehe ich hier nicht die „wahrhaft altpreußische Taktik eines geordneten Rückzugs“, sondern einen Versuch, mit dem Effekt der Verlangsamung durch Prozession die Massenbildung aufzuhalten und die Autorität der Standesunterschiede durch ihre Performanz zu retten. Nicht Kampftaktik für den Krieg wäre dann das Thema, sondern performatives Reden und Handeln, also kommunikative Prozesse gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion. Auch dies ein Kampfplatz.

²⁹ Vgl. Canetti (Anm. 1), S. 471: „Die Ordnung der Zeit regelt alle gemeinsamen Aktivitäten der Menschen. Man könnte sagen, daß die Ordnung der Zeit das vornehmste Attribut aller Herrschaft sei.“

³⁰ Entsprechend fällt auf, wie der Text einerseits eben diese anonyme, also auch zahlenmäßig große Masse evoziert: Chili ist eine Großstadt mit vielen Kirchen und mindestens zwei Gefängnissen, geschildert wird der „Strom der Flucht“ (196) und das „Gewühl der Menschen“ (200). Das Volk „eilte in Strömen“ (208) zur Kirche, worin „eine unermeßliche Menschenmenge“ (212) wogt, die das Fassungsvermögen der Kirche sprengt: „Das Gedränge erstreckte sich bis weit vor den Portalen auf den Vorplatz der Kirche hinaus“ (ebd.). Andererseits scheint aber doch jeder jeden zu kennen: Nachdem Don-

Josephine war ein wenig verwirrt, als sie in ihm [Don Fernando, J.F.L.] einen Bekannten erblickte; doch da er, indem er ihre Verwirrung falsch deutete, fortfuhr: es ist nur auf wenige Augenblicke, Donna Josephine, und dieses Kind hat, seit jener Stunde, die uns alle unglücklich gemacht hat, nichts genossen: so sagte sie: ich schwieg – aus einem anderen Grunde, Don Fernando; in diesen schrecklichen Zeiten weigert sich niemand, von dem, was er besitzen mag, mitzuteilen.
(202)

Die Situation schildert die erste Begegnung Josephes seit dem Erdbeben mit einem Vertreter der Stadtbevölkerung, die ja in großer Zahl Fenster und Dächer gemietet hatte, um dem Schauspiel der Hinrichtung beizuwohnen. Ob Don Fernando auch dort gesessen hat, sagt der Text nicht, wenn es auch durch seine Position als Sohn des Stadtkommandanten naheliegend scheint. In jedem Fall mag es für Josephine in der Tat verwirrend sein, nun einem Bekannten zu begegnen, für den sie gestern noch die zum Tode verurteilte Frevlerin war, der dies jetzt aber offenbar ignoriert. In der Reaktion Fernandos auf diese Verwirrung läßt sich nicht nur, wie der Erzähler behauptet, dessen falsche Deutung der Verwirrung ablesen, sondern zugleich dessen richtige Deutung. Denn indem Don Fernando das Erdbeben, von dem er ja weiß, daß es für Josephine die Rettung vor der Hinrichtung bedeutet, als die Stunde bezeichnet, die „*uns alle* unglücklich gemacht hat“, so signalisiert er damit, daß er diese Bedeutung für sie, die zugleich zurückverweist auf die Zeit *vor* dem Erdbeben, übergeht, um sie in die Jetzt-Wir-Hier-Gemeinschaft der durch das Beben unglücklich Gemachten einzugemeinden. Donna Josephine geht nach kurzem Zögern, in dem ihr dieses Angebot gleichsam in der kurzen Zeitspanne eines Gedankenstrichs bewußt wird³², darauf ein, indem sie sich, nun ihrerseits Don Fernando beim Namen nennend, auf „diese[.??] schrecklichen Zeiten“ beruft, in denen sich „niemand“ einer solchen Bitte verschließt. Das vergemeinschaftende „*alle* sind unglücklich“ Fernandos beantwortet sie mit einem ebenso vergemeinschaftenden „*niemand* weigert sich“. ³³ Der Gedankenstrich deckt die Entscheidung Josephes, auf das Angebot der Situationsdefinition von Fernando einzugehen und den „anderen Grund“ des Schweigens nur als ungenannten zu nennen.

Deutlich wird in dieser Szene, wie das Sich-Kennen in die Schwebelage gerät, wenn es außerhalb gesellschaftlich vermittelter situativer Rahmung und der durch sie gegebenen Identitätszuschreibungen stattfindet. So ist Fernando zwar ein Bekannter, aber doch einer, der Josephine – verwirrenderweise – nicht, zumindest nicht als die ausgestoßene Sünderin von gestern, zu (er)kennen scheint. Der kommunikative Raum jenseits eines funktionierenden Netzes von Macht-Rede-Institutionen ermöglicht und erzwingt ad-hoc Konstruktionen von Situation und Identität. Die doppelte Kontingenz, die Kom-

na Constanze erschlagen wurde, erschallt der Nachruf: „dies war Donna Constanze Xares“ (218). Auf die Frage: „Wer kennt diesen Mann?“ erschallt das Echo: „wer kennt den Jeronimo Rugera?“ (216).

³¹ J.M. Ellis: Kleist's *Das Erdbeben in Chile*. In: PEGS, 33, 1962/1963, S. 10-55, S. 28, nennt diese Szene treffend „a kind of microcosm of the whole story“.

³² Auf den Gedankenstrich im Sinne eines Vergessens und Verschweigens der Vorgeschichte macht in einer Fußnote auch Liebrand (Anm. 3), S. 105, Anm. 33 aufmerksam. Allerdings handelt es sich nicht um eine „signifikante Aussparung, die hier Kommunikation zwar stiftet, wirkliche Verständigung aber von vornherein ausschließt“. Denn was sollte *wirkliche* Verständigung sein? Vielmehr geht es, wie gezeigt, darum, daß hier Kommunikation die Verständigung über eine Aussparung stiftet.

³³ Nur 15 Zeilen vorher hatten Jeronimo und Josephine gemeinsam daran gedacht, „wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“ (202).

munikation immer kennzeichnet³⁴, tritt hier um so deutlicher hervor, als die üblichen Mechanismen zu ihrer Lösung (ein vorgängiger Konsens über die Situationsdefinition, der die jeweiligen Erwartungen und Erwartenserwartungen von Ego und Alter einschränkt) nicht mehr in Kraft sind. Ein funktionales Äquivalent dieser Lösungsstrategie ist, so Luhmann, gerade für „noch unklare Situationen“ die „Zeitdimension“³⁵; und genau sie wird von Kleist gewissermaßen in Zeitlupe entfaltet: Kleists narrative Technik zerlegt die Dichtigkeit eines komplexen Moments (eines verwirrten Blicks und eines Zögerns und Schweigens) in ein kausales Nacheinander von Sekundenbruchteilen³⁶, die beobachtbar machen, wie die doppelte Kontingenz hier gelöst, und das heißt: wie die Wirklichkeit der utopischen „Versöhnung“ ad-hoc, als Spielregel für weitere Kommunikationen, erzeugt wird.³⁷ Der Zwang zur kommunikativen Ad-hoc-Stiftung von „Wirklichkeit“ erscheint zunächst als die Freiheit, von den Identitäten als kondensierter Zeitlichkeit abzusehen. Die Kommunikation im Jetzt und Hier, also jenseits der gesellschaftlichen Zeit, gewinnt dann aber für den ganzen Mittelteil den Charakter einer Regel oder eines Zwangs: Die Versöhnung verdankt sich einer unhintergehbaren Erinnerungssperre³⁸, wobei zugleich deutlich wird, daß es die gleichsam eingefrorene Erinnerung selbst ist, die das Fundament des Erinnerungsverbots darstellt. „Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schläge, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn zurückgehen“(204).³⁹

³⁴ Talcott Parsons, Erfinder des Begriffs, definiert: „There is a double contingency inherent in interaction. On the one hand, ego's gratifications are contingent on his selection among available alternatives. But in turn, alter's reaction will be contingent on ego's selection and will result from a complementary selection on alter's part. Because of this double contingency, communication, which is the preoccupation of cultural patterns, could not exist without both generalization from the particularity of the specific situations (which are never identical for ego and alter) and stability of meaning which can only be assured by ‚conventions‘ observed by both parties“, zit. nach Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1988, S. 148.

³⁵ Ebd., S. 150.

³⁶ Wenn Kleists Schreiben filmisch genannt werden kann, so ist sein bevorzugtes Stilmittel die Vergrößerung und besonders die Zeitlupe mit ihrem „Dynamit der Zehntelsekunden“. So Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zweite Fassung. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Band VII,1. Nachträge, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1989, S. 350-384, Zitat S. 376. Weiter heißt es dort – und das gilt auch für Kleist – über die Zeitlupe: „Und sowenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‚ohnehin‘ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, sowenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte...“ Wenn also die Kamera das „Optisch-Unbewußte“ und die Psychoanalyse das „Triebhaft-Unbewußte“ (ebd.) entdeckt, dann Kleists narrative Technik das Kommunikativ-„Unbewußte“.

³⁷ Diese infinitesimale Analyse kommunikativer Geschehnisse findet sich zentral auch in Kleists Text *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, (Anm. 2), S. 536/537, vor allem in der berühmten Satz-für-Satz-Analyse der Rede Mirabeaus.

³⁸ F. A. Kittler (Anm. 3), S. 29, spricht davon, daß „geteilte Amnesie immer schon Amnestie ist“; ebenfalls von Amnesie spricht Werner Hamacher: *Das Beben der Darstellung*. In: Wellbery (Anm. 3), S. 149-173, hier S. 165. Bei Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*. Tübingen und Basel 2000, S. 370, heißt es: „Das neue Denken [im Tal, J.F.L.] ist herausgesprengt aus der Zeit, das Trauma des allgemeinen Zusammenbruchs hat alles Vorige verdrängt.“ Zum eigentlichen Thema macht diese zumeist nur am Rande getätigte Beobachtung bisher aber nur Liebrand (Anm. 3), an deren Überlegungen ich hier modifizierend anschließen möchte.

³⁹ Die kurze Unterhaltung, die Josephe und Jeronimo darüber führen, das Versöhnungsgeschäft mit dem Vize-König doch lieber schriftlich zu betreiben, stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar. Zwar

Es handelt sich um das Paradox einer Versöhnung ohne Erinnerung an die Vorgeschichte des Unversöhntseins, auf die eine Versöhnung doch notwendig verweist.

Das gesamte Vorher scheint abgeschnitten, alles bis dahin Gültige verschüttet. Das zeigt sich an den vielen Erzählungen, die sich, wie der Erzähler berichtet, im Tal kreuzen. Da ist zunächst ein Abschnitt, in dem der Erzähler, sich berufend auf ein anonymes Man, eine scheinbar unzusammenhängende Reihe von Erzählungen über Ereignisse und Reaktionen im Erdbebengeschehen referiert, die den Zusammenbruch der Ordnung und das Ende des Zeitlichen noch einmal vergegenwärtigen.

Man erzählte,
 wie [a] die Stadt gleich nach der ersten Hupterschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen der Männer niedergekommen seien;
 wie [b] Mönche darin, mit dem Kruzifix in der Hand, umhergelaufen wären, und geschrien hätten: das Ende der Welt sei da!
 wie [c] man einer Wache, die auf Befehl des Vizekönigs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vize-König von Chili mehr!
 wie [d] der Vizekönig in den schrecklichsten Augenblicken hätte müssen Galgen aufrichten lassen, um der Dieberei Einhalt zu tun; und wie ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet, von dem Besitzer aus Über-eilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknüpft worden wäre. (204)

In dieser sich kreuzenden und sich inhaltlich auch widersprechenden Reihe von Erzählungen liegt keine narrative Bändigung des Widersinnigen und Widernatürlichen.⁴⁰ Vielmehr erscheint das Tal des Dichtertraums als ein Kommunikationsraum, in dem das Erregungspotential des Schocks und des Traumas über Berichte von Extrem- und Endzuständen, von Exzessen, Inversionen und Ungeheuerlichkeiten zugleich ausgedrückt und erhalten bzw. erneuert wird. Während die beiden *Handlungen*, die die Reihe eröffnen und schließen (a und d), das Faktum extremer Umkehr behaupten (öffentliches Gebären; Hinrichten Unschuldiger), so beziehen sich die beiden *zitierten Ausrufe* in der Mitte (b und c) auf das performativ hergestellte Ende irdischer Macht.

Wenn im Tal davon erzählt wird, wie die Mönche schreiend durch die Stadt laufen und das Ende der Welt ausrufen, dann ist das Zitat und Wiederholung eines (selber wieder zitatförmigen) Ausdrucks mönchischer Panik und Hysterie. Die Berichte wiederholen und perpetuieren, indem sie dies zitieren, die Situation, von der sie reden. Die Sprechakte, die in den Erzählungen zitiert werden (b und c) und die der Erzähler seinerseits aus der Distanz indirekter Rede und *zugleich* im Gestus direkter Rede wiedergibt – das Ende der Welt sei da; es gäbe keinen Vize-König von Chili mehr – sind Behauptungen bzw. Feststellungen, die die Realität, die sie aussagen, zugleich performativ herstellen.⁴¹ Wenn ein Befehl im Namen des Souveräns mit der Behauptung beantwortet

gehen beide hier hinter das Erdbeben zurück, indem sie über die Chancen nachdenken, Vater und Vize-König („der sich seiner [Jeronimos, J.F.L.] Sache immer günstig gezeigt“, 208) versöhnen zu können, doch bleibt diese Erinnerung (und die aus ihr folgende Vision „der heitern Momente der Zukunft“, 208) getragen vom *Jetzt* der Versöhnung und ist daher höchst selektiv. Denn die entscheidenden Kräfte der Verurteilung, Volkszorn und Kirche, bleiben ausgeblendet. Es ist Donna Elisabeth, die demgegenüber dezidiert auf das „Unheil gestern in der *Kirche*“ (210) hinweist.

⁴⁰ So Liebrand (Anm. 3), S. 108f.

⁴¹ John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. 2. Auflage. Stuttgart 1998, hat bekanntlich das Charakteristikum des Performativen (mit

wird, er existiere nicht mehr, existiert er in diesem Moment nicht mehr, unabhängig von seiner „wirklichen“ Existenz. Indem nun diese performativen Sätze vom Ende der Welt und dem Ende des Vizekönigs in den Erzählungen *angeführt* werden, werden sie zugleich auch noch einmal gebraucht⁴² – und damit wird noch einmal – jetzt, im Moment des Erzählens und Zuhörens – das Ende der Welt ausgerufen und die Existenz des Vizekönigs bestritten. Es ist für die Funktion dieser Erzählungen im *Jetzt des Erzählens* genau aus diesem Grund auch unerheblich, ob die Zitate erfunden oder echt sind und ob die Frauen wirklich vor ihren Männern geboren haben oder nicht. Und wenn davon berichtet wird, daß ein Unschuldiger „aus Übereilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknüpft worden“ (204) sei, dann wiederholt und beschwört dies die Faktizität des Kontingenten.⁴³ Worauf es m.E. entscheidend ankommt, ist, daß alle diese Erzählungen – auf der Ebene ihrer Funktion im Tal – ganz im Banne des Erdbebens und der durch dieses gestifteten traumatischen Gegenwartigkeit bleiben. Sie bilden gewissermaßen das diskursive Nachbeben und laufen entsprechend zeitlich parallel zum wirklichen Nachbeben.⁴⁴ Die im Bann des Erdbebens stehenden Berichte übertragen nun diesen Bann als ihren Effekt auf die Zuhörer: Die Erdbebenberichte verunmöglichen ein Transzendieren der Gegenwart. Selbst Donna Elisabeth, die einzige, die im Dichtertraum noch träumen kann (worauf zurückzukommen sein wird), wird von einem solchen Bericht wieder zurück in die Gegenwart gerissen.⁴⁵

Diese Passage läßt sich auch auf der Ebene des Textes der Geschichte, d.h. der internen Textkommunikation oder des Diskurses der Erzählung analysieren.⁴⁶ Man kann zunächst hier – innerhalb des Abschnitts – sehen, wie der Konflikt zwischen kirchlicher und staatlicher Macht seine subtile Fortsetzung findet.⁴⁷ Und man kann weiter sehen, wie auf die Ereignisse *vor* dem Erdbeben verwiesen wird (Josephe war vor aller Augen

Sprache eine Handlung vollziehen) aus der Opposition zur konstativen Äußerung herausgelöst und im Begriff der illokutionären Rolle auf alle Sprechakte ausgedehnt. Gemäß Austins Klassifikationsvorschlag solcher illokutionärer Rollen handelt es sich hier um „verdiktive Äußerungen“: „Im wesentlichen handelt es sich darum, über eine Frage zu entscheiden – sie betreffe Werte oder Tatsachen –, über die man aus unterschiedlichen Gründen nur schwer Gewißheit erlangen kann“, ebd., S. 169.

⁴² Zur Unmöglichkeit, zwischen „anführen“ und „gebrauchen“ immer trennscharf zu unterscheiden, siehe Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin 1998, S. 59/60.

⁴³ Auch wenn Kleist in einem seiner letzten Briefe an Marie von Kleist, in dem er seinen Wunsch zu sterben begründet, von den Galgen des Königs spricht, an die dieser seine Besten aufknüpft, so ist das nicht ein Bewältigungsversuch von Ordnungsverlust, sondern dessen Skandalisierung und Zuspitzung: „Die Zeit ist ja vor der Tür, wo man wegen der Treue gegen ihn, der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller andern bürgerlichen Tugenden, von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kann.“ In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1961 (dtv-Gesamtausgabe. München 1964). Band 7: Briefe 1805-1811. Lebenstafel. Personenregister, S. 130.

⁴⁴ Die Beruhigung der Gemüter und das Nachlassen der Erdstöße laufen parallel und beides führt sofort zum Massenstrom in die Dominikanerkirche. (208).

⁴⁵ „Doch der Bericht, der über irgend ein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück.“ (204).

⁴⁶ Zur Unterscheidung von „Geschehen“; „Geschichte“ (fabula, histoire) und „Text der Geschichte“ (narrativer Diskurs, discours) vgl. Heinrich Bosse: *Geschichten*. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, hrsg. von Heinrich Bosse und Ulla Renner. Freiburg 1999, S. 299-320, S. 300f.

⁴⁷ Offenbar ist es ein zur Machtsphäre der Kirche Gehörender, der den Vize-König für abgesetzt erklärt. Weltliche und kirchliche Reaktionen auf die Katastrophe unterscheiden sich: der Vize-König läßt Kirchen räumen und Galgen aufstellen, die Vertreter der Kirche reklamieren das Ende der zeitlichen Macht.

niedergekommen) und zugleich bereits jene Deutungen und Ereignisse vorweggenommen werden, die dann das Ende in der Kirche strukturieren: zum einen die Rede vom Ende der Welt (wenn auch mit der signifikanten Verschiebung, daß in diesen Erzählungen bzw. in dem, was in ihnen zitiert wird, das Erdbeben das Ende der Welt *ist*, während es später nur noch als dessen *Vorbote* bezeichnet wird⁴⁸) und zum anderen das übereilungsbedingte Lynchen Unschuldiger, die sich gerade gerettet glauben. Trotz dieser Bezüge zum Anfang und zum Ende auf der Ebene des narrativen Diskurses ist aber entscheidend, daß die Erzählungen über das Erdbeben im Tal gerade nicht eine narrativ-kohärente Bewältigung und Interpretation bedeuten, sondern lediglich eine punktualisierte Wiederholung des Erdbebens. Die Kommunikation im Tal folgt eher der Struktur des Traums oder (in der Terminologie Luhmanns) des Bewußtseins⁴⁹, es besteht kein Zwang zur Logik und zur Kohärenz.⁵⁰ So kann in einem Satz der Vizekönig nicht mehr existieren und im nächsten schon wieder Galgen aufstellen. Jede Erzählung erfüllt und gilt in ihrem Augenblick; es gibt keine Instanz, die sie bewertet, hierarchisiert, als für Anschlußkommunikation verbindlich erklärt. So kommt es zum Paradox, daß gerade jene Erzählungen, die für den Leser – auf der Ebene des Diskurses (und wiederholter Lektüre des Textes) – Rückverweise auf den Anfang und Vorböten des Endes enthalten, auf der Ebene der Handlung die Figuren in der Gegenwart festhalten und sie für Rück- und Vorausblick blind machen. Diese Opposition zwischen zwei verschiedenen Ebenen der Erzählung (zwischen narrativem Diskurs einerseits und Geschichte andererseits) begegnet als analoge Opposition von Schrift und Rede da, wo Josephe und Jeronimo beschließen, das Versöhnungsgeschäft mit dem Vize-König „schriftlich“ (208) zu betreiben, dann aber bereits im nächsten Abschnitt umgekehrt entscheiden, sich in die Sphäre „priesterlicher Beredsamkeit“ (214) zu begeben. Zunächst ist – gegenüber der weltlichen Macht – noch die „Maßregel“ der „Klugheit“ (208), also der Verstand in Kraft, der den Aspekt des Raums und damit auch den der Zeit gegenüber der Macht berücksichtigt: In der Nähe des Hafens ist die Distanz zur Macht und die Nähe zum Schiff groß genug, um schnell noch fliehen zu können. Am Ende aber werden Josephe und Jeronimo (und nicht nur sie) Opfer der Reden und Sprechakte in der Kirche, die exakt nach dem Vorbild jener Mittelteilerzählungen performativ-verdiktiv und ad-hoc Wirklichkeit konstituieren. Während für Josephe gegenüber dem weltlichen Herrscher die Klugheit leitend ist, obwohl sie hier fast überflüssig erscheint⁵¹, ist gegenüber dem Himmel und seiner irdischen Vertreter fatalerweise das Gefühl bestimmend.⁵² An die Stelle einer Kalkulation der Zeit tritt die Gewalt des Jetzt.

⁴⁸ Kleist (Anm. 16), S. 212.

⁴⁹ Vgl. zur Unterscheidung von Bewußtsein und Kommunikation Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1994, S. 11-67.

⁵⁰ Im Gegenteil: Auch die Berichte des zweiten Abschnitts von Erzählungen, die im Tal ergehen, handeln alle von der Sprengung der Identität, von heroischer Selbstüberbietung und Selbstverleugnung, und d.h. vom Ungültigwerden der üblichen Identitätszuschreibungen: „Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt“ (206). Auch hier also geht es um die Außerkraftsetzung der gesellschaftlichen Zeit und ihrer Kohärenzgebote.

⁵¹ Von Anfang an erscheint ja der Vize-König noch am ehesten auf der Seite Josephes, indem er das Urteil abmildert.

⁵² „Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, soviel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte.“ Zur kritischen Diskussion der älteren Kleistforschung, die das Gefühl bei Kleist als Organon der Erkenntnis und Ausweis von Authentizität gelesen hatte, siehe Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichheit. Zum Augenblick*

III

Die Mordszene am Ende folgt, das ist hier die These, denselben kommunikativen Regeln, nach denen auch die Als-ob-Versöhnung im Tal zwischen Josephe und Fernando eingerichtet wird – als Ad-hoc-Konstruktion von Situation und Identität jenseits der institutionell abgesicherten, gesellschaftlichen Zeit. Die Lynchszenen in der Kirche zeigen die Kehrseite jener Utopie, in der die Totalisierung des Augenblicks das ammetische Gesetz ist. So wie der Dichtertraum im Tal ist auch der Alptraum in der Kirche strukturiert durch einen doppelten Entzug der Zeit: da die gesellschaftliche Zeit suspendiert ist, bleibt nur das *Jetzt* als Rahmung der Kommunikation. Dies wird deshalb so deutlich, weil gerade in der Kirche umgekehrt versucht wird, die gesellschaftliche Zeit in Anlehnung an das narrative Modell von Sünde, Strafe und kommendem Weltgericht wieder einzurichten.⁵³ In dieser Überführung punktueller und zusammenhangsloser Erlebnisplitter, die Gegenstand der Erzählungen während der Nachbeben waren, in ein übergeordnetes und orientierendes narratives Modell, liegt die eigentlich magnetische Kraft der einzigen noch stehenden Kirche. Bereits der Strom der Menschenmasse in die Stadt und in die Kirche, der sich in Bewegung setzt, sobald die Nachbeben nur etwas nachlassen, zeigt, daß das Begehren nach Deutung, nach verbindlichen Instanzen der Kommunikation, nach einer von einer Meta-Instanz abgesicherten Einordnung des Geschehens in eine große Erzählung sehr viel größer ist, als der Genuß der Freiheit (von Identitätszwängen und Zuschreibungen) im unhierarchisierten „Durcheinander“ (206) einer Familie.⁵⁴ Die Kommunikationsstruktur des Traums und der traumatischen Gegenwartigkeit scheint auf Dauer gar nicht aushaltbar und soll so schnell wie möglich überführt werden in die für alle verbindliche Kommunikation bestimmter Instanzen.⁵⁵ Gleichzeitig ist aber entscheidend, daß dieser Versuch, die Vergangenheit über das narrative Modell eschatologischer Zeit wieder an die Gegenwart sinnhaft anzubinden, gerade unter Bedingungen jener immer noch abwesender Machtinstitutionen geschieht, die die gesellschaftliche Zeit produzieren und garantieren. Diese Abwesenheit der Macht-Rede-Instanzen und der Entzug der Zeit, den das bedeutet, ist trotz bzw. gerade

des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main 1981, S. 169. Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln und Graz 1961, S. 127ff. weist bereits auf die Möglichkeit der Gefühlsverwirrung bei Kleist hin. Vgl. auch: Christian Moser: *Verfehlte Gefühle. Wissen, Begehren, Darstellen bei Kleist und Rousseau*. Würzburg 1993.

⁵³ Karheinz Stierle: *Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*. In: Wellbery (Anm. 3), S. 65: „Die Dynamis des ‚anderen Zustands‘ verbraucht sich gewaltsam, wird gewaltsam verschlungen durch die explosionsartige *Rückkehr in die Kontinuität der Zeit*.“ Ähnlich Greiner (Anm. 38), S. 372: „Die Teilnahme am allgemeinen Bittgottesdienst hat weiter den Sinn, [...] das aus der Zeit Herausgesprengte an die geschichtliche und gesellschaftliche Zeit anzubinden.“

⁵⁴ Ähnliches geschieht, wenn man nach einem Besuch im Fußballstadion nach Hause geht, mit dem Bedürfnis, im Fernsehbericht die eigene Wahrnehmung und Erfahrung in der Deutung einer übergeordneten Instanz vorkommen zu sehen.

⁵⁵ Diese erstrebte Ersetzung des utopischen Durcheinander durch Hierarchie und Ordnung zeigt sich auch bei der Formierung des Zuges, wo aus in „allen Gegenden“ „herumschwärmenden Flüchtlingen“ (208) ein gleichgerichteter Menschenstrom wird.

wegen der (anfänglichen) Anwesenheit des Chorherrn die eigentliche Leerstelle des Schlußteils.⁵⁶

Im ersten Teil der Kirchenszene wiederholt sich der Konflikt zwischen institutioneller Macht-Rede und Volksgewalt, nur diesmal mit anderem Ausgang. Hier werden nicht, wie so oft behauptet wird, die vom Erdbeben zerstörten Machtinstanzen wieder eingesetzt, sondern umgekehrt: sie erleiden – in Gestalt des Chorherrn – eine zweite Niederlage. Die letzte, gerade noch stehende Kirche ist nur mehr der Hohlraum für ein Gesetzesbegehren, das von keiner Machtinstanz mehr gesteuert und aufgehalten wird. Der Chorherr fungiert exakt als ein solcher rissiger Hohlraum: Er stellt zwar das narrative Modell bereit, gemäß dem Josephe und Jeronimo als Ursache des Erdbebens figurieren und angerufen werden; und er stellt das Handlungsmodell bereit, gemäß dem Schuldige zur Versöhnung Gottes der Hölle zu übergeben sind, aber autoritativ entscheiden, wer wer ist, kann er nicht. Josephe, die nach ihrer öffentlichen Niederkunft und ihrer öffentlichen Fast-Hinrichtung eigentlich von allen gekannt sein müßte, wird zwar erst, nachdem der Chorherr die „Seelen der Täter, wörtlich genannt“, figürlich den Fürsten der Hölle übergeben hat, als solche angerufen⁵⁷, und insofern bringt die Macht-Rede des Chorherrn das Verfahren in Gang. Doch der Prozeß der Identitätsfeststellung, der nun beginnt, geht über den Chorherrn völlig hinweg.⁵⁸

Was nach der Unterbrechung der Chorherrenrede folgt, ist daher ein Paradebeispiel für eine kommunikative Ad-hoc-Konstruktion der Wirklichkeit. Wieder geht es um die Frage, wie das Sich-Kennen, das auf der Ebene der beteiligten Bewußtseine zumindest teilweise problemlos gegeben ist, auf die intersubjektiv-gültige Ebene gesellschaftlicher Geltung gebracht werden kann, wenn zugleich keine übergeordneten Instanzen der Macht-Rede mehr existieren. Es geht in diesem Verfahren daher nicht nur darum, wer wen (tatsächlich) kennt, sondern vielmehr darum, wie dieses Kennen autoritativ beglaubigt und als Realität gültig gemacht werden kann. Gerade die Abwesenheit der Macht-Instanz macht deutlich: „Die Anrufung“, so Judith Butler in *Haß spricht*, „ist nicht deskriptiver, sondern inaugurativer Art. [...] Ihre Absicht ist [...], ein Subjekt in der Unterwerfung zu zeigen und einzusetzen, sowie seine gesellschaftlichen Umrisse in Raum und Zeit hervorzubringen. Ihr reiteratives Verfahren hat den Effekt, [...] [seine, J.F.L.] ‚Position‘ über die Zeit hinweg zu sedimentieren.“⁵⁹ Jene in der Zeit sedimentierte Positionalität, die für Josephe und Jeronimo fatal ist, versucht auch Don Fernando für sich zu reklamieren. Er beruft sich darauf, daß doch alle ihn, den Sohn des Stadtkommandanten, *kennen*, und auch Josephe wiederholt: „dieser junge Herr ist Don Fernando Ormez, Sohn des Kommandanten der Stadt, den ihr alle *kennt!*“ (216). Gleichzei-

⁵⁶ Das wird auch symbolisch deutlich: Die Kirche steht zwar noch, so daß das Volk mit seinem Begehren nach gesellschaftlich verbindlicher Kommunikation sich hier versammeln kann, aber die Kirche hat einen Riß. Sie kann die Menschen zwar noch einrahmen („in den Rahmen der Gemälde, hingen Knaben“, 212), aber sie kann die Energien nicht mehr kontrollieren und – wie im Fall der Prozession – verlangsamen.

⁵⁷ Greiner (Anm. 38), S. 380/381, beschreibt das als Einbrechen der Realität (der Existenz Josephes und Jeronimos) in das Bild, das der Priester in der Rede zeichnet. Greiner bezieht dies dann sehr plausibel darauf, daß hier generell die Unterscheidung von Realität und Fiktion außer Kraft gerate (die Knaben im Bild, die Rose in der Kirche, die wie die Sonne selbst glüht), ohne jedoch die Implikationen für die Momentanität der Realitätskonstruktion zu analysieren.

⁵⁸ Es ist daher auch falsch, wie fast immer getan wird, den Chorherren als denjenigen zu bezeichnen, der die Masse gegen Josephe und Jeronimo aufhetzt.

⁵⁹ Butler (Anm. 42), S. 54.

tig „überfliegt“ Don Fernando, als er Gefahr läuft, für Jeronimo gehalten zu werden, die „Versammlung, ob nicht Einer sei, der ihn *kenne?*“ (ebd.) Einerseits scheinen sich alle irgendwie zu kennen: Meister Pedrillo kennt Josephe sogar genau. Gleiches gilt für den Marine-Offizier, „der Josephen sehr genau kannte“ (218), und sogar Donna Constanze ist zumindest einem „Unbekannten“ bekannt: nach dem Keulenschlag, dem sie zum Opfer fällt, ruft er: „dies war Donna Constanze Xares“ (ebd.). Andererseits hat ein solches Kennen nicht die Kraft autoritativer Macht-Instanzen, und weil diese fehlen, ist die Realitätskonstruktion an den Augenblick verwiesen.

Die Abwesenheit einer für alle verbindlichen Macht-Instanz hat den Effekt eines Zeitenzugs: Aufgrund der hier wie im Tal suspendierten gesellschaftlichen Zeit herrscht hier wie dort die pure Momentanität, das bloße *Jetzt*: So hat der momentane Augenschein der Paarordnung und der Bewegung des kleinen Juan größeres Gewicht als der Rückbezug auf das Wissen und Kennen der Identitäten.

Nun traf es sich, daß in demselben Augenblicke der kleine Juan, durch den Tumult erschreckt, von Josephens Brust weg Don Fernando in die Arme strebte. Hierauf: er *ist* der Vater! schrie eine Stimme; und: er *ist* Jeronimo Rugera! eine andere; und: sie *sind* die gotteslästerlichen Menschen! eine dritte. (216)

Unter Bedingungen solcher Gegenwärtigkeit erscheint jede Geste wie auf der Bühne (unrettbar bedeutungsbeladen) und gewinnt jeder noch so konstative Sprechakt (und jedes Zögern und Schweigen⁶⁰) eine performativ-verdiktive Kraft – die solange wirkt, bis der nächste Satz eine neue Realität behauptet. Damit liefert die Kirchenszene sozusagen die noch schärfere, nicht-institutionelle Variante jenes Prozesses, von dem am Beginn der Novelle berichtet wird. An die Stelle einer institutionellen Rahmung der Situation (Gericht), in der nur bestimmte Sprecher bestimmte Sprechakte gültig tätigen können, tritt ein Pseudo-Verfahren⁶¹, in dem immer der Sprechakt die größte performative Kraft gewinnt, der am schnellsten den Anschein des Augenblicks artikuliert. Diese ungeheure Beschleunigung des demokratischen Jetzt ist sowohl die Gefahr wie aber auch die Chance auf Rettung für Don Fernando und die seinen. Die Chance zur Lüge und die Gefahr der Verwechslung liegen beide im Entzug der Zeit begründet, die jegliche Realitätskonstruktion der Momentanität ausliefert. Entsprechend versucht Don Fernando – ebenfalls auf der Ebene des Augenblicks – die Autorität gesellschaftlicher Hierarchien performativ zur Geltung zu bringen, um die wahre Identität von Josephe und Jeronimo zu vernebeln. Auf der Ebene von Sprechakten tut er dies, indem er – als Sohn des Stadtkommandanten – dem Marine-Offizier Verhaftungsbefehle erteilt und somit vor der anwesenden Masse so tut, als seien die Bedingungen für das Glücken von Befehlen noch in Kraft⁶², um genau diese Voraussetzungen durch das Vollziehen des Sprechakts *Befehl* performativ wiederzugewinnen. Auf der Ebene von Handlungen tut

⁶⁰ Während im Mittelteil im Moment eines Zögerns und Schweigens eine Realität unter Absehung von Identitäten erzeugt wurde, so hat jetzt ein kurzes Zaudern den umgekehrten Effekt: „Der Schuster rief: Don Alonzo Onoreja, ich frage euch auf euer Gewissen, ist dieses Mädchen nicht Josephe Asteron? Da nun Alonzo, welcher Josephen sehr genau kannte, mit der Antwort zauderte, und mehrere Stimmen, dadurch von Neuem zur Wut entflammt, riefen: sie ist's, sie ist's! und: bringt sie zu Tode! so setzte...“ (216/218).

⁶¹ Mit Don Fernando und den seinen als Angeklagten, Meister Pedrillo als Ankläger, mit einzelnen Stimmen als Zeugen und der Masse als Richter.

⁶² Zum Begriff des Glückens/Verunglückens von Sprechakten vgl. Austin (Anm. 41), S. 35-57.

er dies, indem er mit einer Paarparade und repräsentativem Degen die Verlangsamungseffekte der Adelsprozession nutzen will. Auch hier geht es darum, die Voraussetzungen für das Funktionieren solcher Performative durch die Perfomanz selbst wieder herzustellen. So stoßen hier im Schlußteil die beiden Modelle der performativen Realitätskonstruktion aufeinander, die Kleist in der Novelle einander gegenüberstellt. Zum einen gibt es das Performative als Wiederholung und Affirmation der gesellschaftlichen Zeit, etwa in dem Sinne, in dem nach Judith Butler die Geschlechter performativ produziert sind.⁶³ Diese Performative funktionieren im Rahmen und auf der Basis gültiger Voraussetzungen und Konventionen bzw. situativer und/oder institutioneller Bedingungen. Zum anderen gibt es Performative jenseits solcher gültigen Voraussetzungen. Dann steht im Moment des Sprechakts die Gültigkeit und die Existenz jener Konvention, auf die er sich bezieht, selbst mit auf dem Spiel. Der Rahmen, der sein Glück sichert, muß im Augenblick des Sprechens selbst mit performativ gesetzt werden.⁶⁴ Und genau dieses Fehlen einer vorgängigen Situationsdefinition oder Rahmung, die nun im Moment des Sprechens selbst mit erzeugt werden muß, ist mit dem Zeitentzug in doppeltem Sinne gemeint, indem jetzt zugleich in besonderem Maße die Zeitdimension in Anspruch genommen werden muß, um die Unklarheiten zu beseitigen.

Angesichts solcher kontingenz- und entscheidungsgesättigter Augenblicke setzt der Erzähler im Schlußteil alles daran, durch die in den Fluß des Erzählerberichts integrierten direkten Reden, den Leser immer – szenisch – auf der Höhe des Augenblicks zu halten. Diese direkten Reden sind fast alle strukturiert durch Deiktika, die – wie „ich“, „jetzt“, „hier“, „diese“ – ihre Referenz nur im Hinblick auf ihre spezifische Äußerungssituation gewinnen und die auf das Jetzt und Hier des Sprechens selbst zurückverweisen⁶⁵: „*hier* stehen *diese* gottlosen Menschen“; „wo? *Hier!*“; „*ich* bin Don Fernando...“; „Wer ist der Vater zu *diesem* Kinde?“; „*dies* ist nicht mein Kind“; „*dieser* junge Herr ist...“; „*er* ist“; „*sie* sind“; „*hier* ist *er*“ etc.⁶⁶

Das *Hier* und das *Jetzt* sind aber nicht nur die Bezugspunkte der Stimmen in der Kirche, sondern auch die des Erzählers („Drauf *jetzt* Jeronimo“; „*dieser, nun* völlig befreit“; „Don Fernando, *dieser* göttliche Held, stand *jetzt*“ etc.). Während der Erzähler im Anfangsteil durch die Struktur von Parallelhandlungen und narrativen Rückblenden und im Mittelteil durch Zeitraffung und Zeitsprünge eine genuin erzählerische und das heißt *zeitliche* Distanz zum Geschehen signalisiert, bietet er am Ende in der Kirche eine zeitlich möglichst distanzlos mimetische Abbildung einer Kette von Augenblicken. Erzählzeit und erzählte Zeit kommen in Sätzen wie „er zog und schwang das Schwert, und hieb“ fast völlig zur Deckung. Die Sätze des Erzählers folgen in ihrem eigenartigen Rhythmus aus Appositionen und Inversionen der visuellen Wahrnehmung. Die Wort-

⁶³ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann. Berlin 1995, besonders der Abschnitt: Performativität als Zitatförmigkeit, S. 35–40. Grundlegend auch Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann. Wien 1988, S. 291–314, bes. S. 304ff.

⁶⁴ Austin kennt merkwürdigerweise das Fehlen von Konventionen nur als Bedingung für das Scheitern von Sprechakten, nicht aber als Bedingung für ein Performativum eigener Art. Derrida nennt es „ein gründendes, einrichtendes Performativum“, in: Derrida (Anm. 63), S. 55.

⁶⁵ Vgl. hierzu Klaus Sennholz: *Grundzüge der Deixis*. Bochum 1985 (Bochumer Beiträge zur Semiotik, 9).

⁶⁶ Vgl. hierzu auch Veronika Ehrlich: *Hier und Jetzt. Studien zur lokalen und temporalen Deixis im Deutschen*. Tübingen 1992, S. 3: „Wer *ich* ist und wer *du*, wo *hier* ist und wo *dort*, wann *jetzt* ist und wann *später*, ist so flüchtig wie die Rede selbst und wie die Zeit, in der sie verläuft. Jeder Zug (turn) in einem Dialog legt den Bezug der deiktischen Ausdrücke im Prinzip neu fest.“

folge der Sätze und die Unterbrechungen der Handlungen (der Verben) durch Appositionen folgen nicht nur der Reihenfolge der Handlungen (er zog, und schwang, und hieb), sondern zugleich der natürlichen Blickfolge und dem Blicktempo eines Zuschauers. Dafür ein Beispiel: „Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte.“ Die beiden Inversionen – „der Kinder eines“; „eines Kirchpfeilers Ecke“ – verfahren nach demselben Muster: Zuerst wird der Blick auf die (beiden) Kinder gelenkt, die Fernando auf dem Arm hat, erst dann wird das eine in den Blick genommen, welches ihm weggerissen wird. Nachdem man den Schuster das Kind über dem Kopf im Kreis schwingen sieht, kommt zuerst der ganze Kirchpfeiler in den Blick und erst dann – in einer Art Zoom – die Ecke, an der dann das Zerschmettern folgt. Kirchpfeiler – Ecke – Zerschmettern, das ist die perfekte Überlagerung von Handlungs- und Blickchronologie. Ohne Inversion – an der Ecke eines Kirchpfeilers – würde man in der eigenen Visualisierung erst die Ecke imaginieren, dann zurückblenden auf den ganzen Kirchpfeiler und dann wieder zurück zur Ecke, an der das Kind zerschmettert wird. Ein solches Vor- und Zurückgreifen in der Imagination versucht der Erzähler zu verhindern. Die Gewalt des Jetzt in der Kirchenszene ist nicht nur ihr Inhalt, sondern auch ihre Form, indem der Erzähler im Jetzt des Dargestellten verschwindet oder besser: völlig aufgeht. Und gerade aus diesem völligen Aufgehen im Moment und in der Perspektive des gerade Dargestellten ergibt sich seine ironische Anwesenheit. Die wertenden Adjektive, die der Erzähler in der Schlußpassage benutzt – heilig, göttlich, satanisch – zeigen ihn selbst im Banne des gerade Beschriebenen. Die Ironie dieser Adjektivmetaphern⁶⁷ ergibt sich gerade daraus, daß der Erzähler mit ihnen ostentativ auf jegliche Distanzierung verzichtet, daß er von seiner Als-ob-Relativierung hier gerade keinen Gebrauch mehr macht. Vielmehr benutzt er mit: heilig, satanisch, göttlich nun gerade Adjektivattribute, die aus jenem Deutungsdiskurs stammen, der in der Geschichte ad absurdum geführt wird. Auf welche Qualitäten Gottes, nimmt man nur den der Novelle, soll sich das Adjektiv „göttlich“ beziehen? Auf seine Macht, die er im Rettungswerk, das *eben jetzt* – in der Kirche – vernichtet wird, so erhaben entwickelt? Das Fehlen des Als-ob des Erzählers am Ende zeigt nicht dessen ‚wahre‘ Meinung, daß die Ruchlosigkeit ‚wirklich‘ heilig oder der Held ‚wirklich‘ göttlich ist, sondern ist der Gewalt des Jetzt geschuldet, die der Erzähler hier sozusagen am eigenen Leib vorführt.

IV

Liest man die Schlußszene vor diesem Hintergrund von Performativität und Zeitstruktur, dann gerät auch endlich sinnvoll jene Szene in den Blick, die im Grunde den entscheidenden Wendepunkt darstellt und in der über das *Jetzt* auch explizit verhandelt wird. In dieser zentralen Szene der Novelle wird, unter dem Zeitdruck des *schon* in die Stadt *eilenden* Menschenstroms diskutiert, ob man sich dem Zug anschließen soll oder nicht. Diese Textpassage, die auf der Ebene der Topographie aus dem Triptychon-

⁶⁷ Die Ironie des Satzes: „Don Fernando, dieser göttliche Held“, kann nicht widerlegt, sondern nur als Lektüremöglichkeit verboten werden. Schulte (Anm. 27), S. 198, nennt ihn eine „Apostrophe, die nicht ironisch gelesen werden darf.“ (Herv. J.F.L.).

Schema herausfällt⁶⁸, ist bislang erstaunlicherweise wenig beachtet worden.⁶⁹ Dabei geht es in dieser Passage um die entscheidende Wendung der Handlung, um die einzige von zahlreichen „ungeheure[n]“ Wendungen zumal, die für die Protagonisten nicht Zufall, sondern selbst herbeigeführte Entscheidung ist. Im diskursiven Entscheidungsprozeß spielt Donna Elisabeth die Hauptrolle. Sie nimmt jene verstandesmäßige Zeitkalkulation, die Josephe gegenüber dem Vize-König walten lassen will, wieder auf und versucht, sie auch auf der Ebene der Emotion gegenüber dem „Himmel“ zur Geltung zu bringen:

Donna Elisabeth erinnerte, mit einiger Beklemmung, was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sei; daß solche Dankfeste ja wiederholt würden, und daß man sich weil die Gefahr schon mehr vorüber wäre, mit desto größerer Heiterkeit und Ruhe überlassen könnte. (210)

Im Grunde sind es drei Argumente auf zwei verschiedenen Ebenen, die Elisabeth hier entwickelt. Erstens: Die Erinnerung an die *Vergangenheit*, an das gestrige Unheil in der Kirche als Warnung vor einer möglichen Wiederholung dieses Unheils. Zweitens: Der Hinweis auf die Wiederholbarkeit solcher Dankfeste überhaupt, d.h. darauf, daß das jetzige Fest lediglich ein Muster „solcher Dankfeste“ ist, die auch in *Zukunft* stattfinden werden. Drittens: Nachdem sie bis hierhin lediglich auf die nicht zu bestreitende *Existenz* von Vergangenheit und Zukunft insistiert hatte (und damit den jetzigen Augenblick relativiert und bezogen auf das jetzige Gefühl auch entwertet hatte), begibt sie sich mit dem dritten Argument – im Sinne einer Kompensation für die erfolgte Entwertung – explizit auf die Ebene des Gefühls, indem sie den emotionalen Vorteil einer zeitdistanzierten Heiterkeit und Ruhe preist. Und genau auf dieser Ebene provoziert sie und fordert sie Widerspruch geradezu heraus. Auf „Heiterkeit und Ruhe“ antworten,

⁶⁸ Nach der Abschnittsgliederung in der Kleistschen Buchausgabe gehört die Szene zwar zum Schlußteil, dennoch aber spielt sie nicht in der Kirche, sondern noch im Tal.

⁶⁹ In den allermeisten Beiträgen zum Erdbeben, die ich kenne, wird, wenn diese Passage nicht ganz übersprungen wird, auf die vergebliche Warnung Elisabeths lediglich hingewiesen. Das gilt für alle acht Interpretationen im Band von Wellbery (Anm. 3). Das gilt auch für: Peter Horn: *Anarchie und Mobberschaft in Kleists Erdbeben in Chili*. In: ders.: Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung. Königstein 1978, S. 112-133; Stephanie Marx: *Beispiele des Beispiellosen Heinrich von Kleists. Erzählungen ohne Moral*, Würzburg 1994, S. 115-160; Liebrand (Anm. 3); Stephens (Anm. 24); Hilda Meldum Brown: *Heinrich von Kleist. The ambiguity of art and the necessity of form*. Oxford 1998; Harald Ritter: *Die Dichtung Kleists. Studien zu ihrem episch-dramatischen Spannungsfeld*. Aachen 2000; Hans-Dieter Fronz: *Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists* (Diss. 1995). Würzburg 2000.

Ellis (Anm. 31), S. 34 weist immerhin auf die Länge dieser Szene hin – „approximately one twelfth of the story, an unusual length of time for Kleist to dwell on such a trivial incident“ – ohne sie aber hinreichend plausibilisieren zu können. Greiner (Anm. 38), S. 371 weist auf die Korrespondenz der zischelnden Elisabeth zur biblischen Schlange hin. Der Zusammenhang zwischen der Weigerung, der Hinrichtung beizuwohnen, und ihrer Rolle als (vergebliche) Warnerin ist meines Wissens aber nirgends behandelt. Vielmehr wird Donna Elisabeth des öfteren zugunsten einer identifikatorischen Feier der Identitätskonstitution Fernandos als dessen lästige und ängstliche Gegenspielerin abgetan. So vor allem Wolfgang Wittkowski: *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben*. In: Euphorion 63, 1969, S. 247-283, bes. S. 252/253, der Donna Elisabeth als das „sittlich und ästhetisch Unerfreuliche“ der „noblen Moralität“ Josephes und Fernandos, „trotz Gefahr Gott [...] danken“ zu wollen, gegenüberstellt. Dieser Deutung folgt neben Schulte (Anm. 27) implizit auch Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen 1974, S. 97.

von ihr hervorgerufen⁷⁰, „Begeisterung“ (Josephe) und „Lebhaftigkeit“ (Elvire). Das Gesetz der traumatischen Gegenwärtigkeit, das im Dichtertraum herrscht, das untranszendierbare Jetzt, wird zum entscheidenden Argument für Josephes Fehlentscheidung:

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)

Das Gefühl duldet keinen Aufschub. Während Elisabeth den jetzigen Augenblick relativiert und entwertet hatte, wird er von Josephe und insbesondere von Elvire zu einer unaufschiebbaren moralischen Verpflichtung, zu einem zwingenden Sollen aufgewertet.⁷¹ Exakt dadurch also, daß in Elisabeths Argumentation ein Wechsel von der Ebene der Erinnerung und der Warnung vor Wiederholung auf die Ebene des emotionalen Wertes der Zeitdistanzierung geschieht, verrutscht die gesamte Diskussion genau auf diese Ebene. Ihre Warnung verschwindet gleichsam hinter ihrer These über die emotionalen Vorteile zeitlicher Distanz. Elisabeths Fähigkeit, noch im Tal die gesellschaftliche Zeit in Erinnerung zu rufen und für zeitliche Distanz zu plädieren, auch wenn es hier die Augenblicksverfallenheit von Josephe erst eigentlich hervortreibt, ist verknüpft mit zwei weiteren Details, die der Erzähler über sie berichtet:

Wenn sie sich [Josephe und Jeronimo, J.F.L.] mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schläge, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen. *Nur Donna Elisabeth, welche bei einer Freundin, auf das Schauspiel des gestrigen Morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte, ruhete zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen.* Doch der Bericht, der über irgend ein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück. (204)

Donna Elisabeth fällt zweifach aus dem Rahmen: einerseits weil sie im Gegensatz zu den anderen das Jetzt „mit träumerischem Blicke auf Josephe“ transzendieren kann, andererseits ist sie die einzige, von der wir wissen, daß sie nicht als Zuschauerin am Hinrichtungszug Josephes beteiligt war. Worin aber besteht der Sinn dieser doppelten Außenseiterposition? Offenbar geht es um zwei verschiedene Modi des Blicks auf die Außenseiterin Josephe: Der träumerische Blick, den Elisabeth zuweilen auf Josephe ruhen läßt, bezieht ihre Vorgeschichte mit ein. Sie *vergleicht* die ausgestoßene Josephe von gestern mit der wieder aufgenommenen des Jetzt. Ihr Traum bedenkt und bearbeitet und genießt also exakt die Differenz zwischen gestern und heute, die Josephe und Jeronimo in der Verunsicherung über den Status von Traum und Wirklichkeit verloren geht. Und erst die Rückbesinnung auf Josephes Vorgeschichte ist die Grundlage für ein

⁷⁰ Diese Hervorrufung erfolgt in Anlehnung an das Gesetz der entgegengesetzten elektrischen Ladungen, das Kleist von der physikalischen in die moralische Welt übertragen hat. Vgl. Kleist: *Verfertigung* (Anm. 37) sowie ausführlich im Text *Allerneuester Erziehungsplan*, in: Kleist (Anm 2), S. 545-552.

⁷¹ „Donna Elvire erklärte sich mit Lebhaftigkeit für Josephes Meinung. Sie bestand darauf, daß man die Messe hören sollte, und rief Don Fernando auf, die Gesellschaft zu führen.“ (210). (Herv. J.F.L.).

„träumerisches“ Phantasieren, das zugleich ein Vorausgreifen in die Zukunft impliziert. Ihr träumerischer Blick ist einer, der die Möglichkeit der Versöhnung *als Traum* und damit als momentan nicht-wirklich in die Zukunft verlegt. Dieses Träumenkönnen als ein Transzendieren der Gegenwart verbindet Donna Elisabeth mit der Figur des Dichters, als dessen Traum die gesamte Talutopie vom Erzähler apostrophiert wird. Während Josephe und Jeronimo als Figuren innerhalb dieses Dichtertraums zwischen Wirklichkeit und Traum nicht mehr unterscheiden, und d.h. selbst nicht mehr träumen können, steht Elisabeth als diejenige, die noch im Traum träumen kann, außerhalb des Jetzt einer bereits vollzogenen Versöhnung. Donna Elisabeth ist die einzige Figur, die nicht permanent den Augenblick totalisiert und für diese Totalisierung metaphysische Ventile braucht⁷², sondern die statt dessen aus dem Bewußtsein der Differenz verschiedener Weltzustände in zeitlicher Folge ihre Fähigkeit zu Traum und „Ahndung“⁷³ bezieht.

Dem träumerischen Blick auf Josephe, der im Bewußtsein um die Vergangenheit die Gegenwart ver-rückt, steht der Haß-Blick der Hinrichtungszuschauer diametral gegenüber. In ihm liegt die ganze Gewalt des Ausschlusses, die von den Machtinstanzen nur mit Mühe in diesen Zuschauerblick hat transformiert werden können.⁷⁴ Indem sich Donna Elisabeth weigert, diese Gewalt und diesen Ausschluß visuell zu affirmieren, zeigt sich einmal mehr, daß sie sich dem kollektiven momentanen Begehren (nach Rache) und dem kollektiven Begehren nach dem Moment (die Hinrichtung als Schauspiel der göttlichen Rache) entzieht. Denn die Teilnahme an diesem Schauspiel „an ihrer schwesterlichen Seite“, also inmitten des in schwesterlicher Verbundenheit ausagierten Haß-Blicks der frommen Töchter auf Josephe, bliebe für den Traum-Blick, den Möglichkeitssinn und das Was-wäre-wenn? kein Raum mehr. Donna Elisabeth verweigert sich nicht nur der amnetischen Suspension gesellschaftlicher Zeit, sondern auch ihrer affirmativen Feier im Fest der Hinrichtung. Im Mittelpunkt steht demnach nicht Don Fernando und dies schon gar nicht als Repräsentant des beworbenen Ethikprogramms des Autors. In der Mitte des Textes steht vielmehr Donna Elisabeth⁷⁵ mit ihrer vom Text ausgesagten Nähe zur Figur des Dichters und ihrer Fähigkeit zum Traum, die sie zugleich als diejenige kennzeichnet, die sich qua Ahndungsvermögen und Erinnerung im Text der Geschichte vor und zurückbewegen kann.

⁷² Von Anfang an sind die beiden Titelfiguren zwischen totalisiertem Moment und metaphysischer Geste eingespannt: Jeronimos Verzweiflung im Gefängnis führt zur Anbetung der Mutter Gottes mit unendlicher Inbrunst. Im Augenblick, in dem er seiner Rettung gewahr wird, berührt er mit dem Stirn den Boden, um Gott für seine Rettung zu danken; dann folgt wieder ein Augenblick der Schwermut: „und fürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet.“ Dasselbe gilt für Josephe, die getragen vom *eben jetzt* sich vor dem Himmel in den Staub legen will. Der totalisierte Moment ist demnach immer verbunden mit einer *vertikalen Achse* aus: sich zu Boden werfen und nach oben wenden. So auch in der Kirche, als die „Flamme der Inbrunst gen Himmel“ schlug oder Fernando im Moment des „namenlosen Schmerzes [] seine Augen gen Himmel“ hob. Demgegenüber repräsentiert Donna Elisabeth – wie der Text des Dichters selbst – die horizontale Achse, den Vor- und Rückgriff in der Zeit.

⁷³ Kleist (Anm. 16), S. 210.

⁷⁴ Hierzu noch einmal Canetti (Anm. 1), S. 56: „Der wahre Henker ist die Masse, die sich um das Blutgerüst versammelt. Sie billigt das Schauspiel; in leidenschaftlicher Bewegung strömt sie von weither zusammen, um es von Anfang bis zum Ende mitanzusehen. [...] Das ‚Kreuziget ihn!‘ Geht von der Masse aus. Sie ist das eigentlich Aktive, zu anderen Zeiten hätte sie das Ganze selber besorgt und Christus gesteinigt.“

⁷⁵ Die Erzählung umfaßt in der zitierten Ausgabe 623 Zeilen. Die Mittelachse liegt also zwischen 311 und 312. Der sechs Zeilen umfassende Satz über Donna Elisabeths träumerischen Blick und die ausgeschlagene Einladung umfaßt die Zeilen 305-311.

V

Über den Erzähler und seine Haltung zu dem von ihm Erzählten ist in der Forschung viel gerätselt worden. Im starken Bedürfnis, von ihm – als Stellvertreter des Autors – Hinweise für eine Bewertung oder gar eine Handlungsanweisung zu gewinnen, hat man besonders den letzten Satz der Geschichte ins Zentrum gerückt. Was hat es auf sich mit der Als-ob-Freude von Don Fernando über die Ersetzung seines eigenen Sohnes durch den von Josephe und Jeronimo?

Liest man die Novelle vor dem Hintergrund der in ihr entfaltenen Problematik von Macht, Zeit und Wirklichkeitskonstitution, dann verliert der Schlußsatz zunächst einmal an Gewicht. Das Problemfeld kommunikativer Wirklichkeitskonstitution im Rahmen verschiedener Modi des Performativen (und ihrer jeweiligen Zeitlichkeit), das Kleist entfaltet und narrativ analysiert, besteht ganz unabhängig von ihm. Man könnte es auch formulieren als die Frage danach, ob es möglich ist, daß eine Gesellschaft *zugleich* eine Geschichte und keine Geschichte haben kann oder wie die heterogenen Geschichten der Einzelnen in eine gemeinsame Geschichte zu überführen sind.

Dadurch, daß die Mordszene in der Kirche von ihrer kommunikativen Struktur und dem Zeitentzug her dem Mittelteil analog ist, wird nicht nur die Utopie des Dichtertums (dem, so Liebrand, manche Interpreten verfallen sind⁷⁶) unterminiert, sondern zugleich wird auch das Wirken der institutionellen Macht vom Novellenanfang relativiert bzw. in vergleichenden Bezug zum Lynchmob gestellt. Wenn man das Erdbeben als Unterbrechung einer Hinrichtung ansieht, die am Ende – auf anderer Ebene – doch noch zu Ende gebracht wird, dann fordert das durch diese Struktur der chronologischen Anordnung den *Vergleich* zwischen beiden Weisen der Hinrichtung heraus. Die Kirchenszene mit vier Toten führt so zurück zum Anfang, wo es – ohne das Erdbeben – „nur“ eine (oder zwei) Tote gegeben hätte.

Man kann dann einen solchen Vergleich im Hinblick auf die ethische Bewertung von staatlicher Macht auf der einen und Mobherrschaft auf der anderen Seite ziehen: „Sowohl der Staat wie die Volksmenge nehmen zwar dieselbe Haltung gegenüber Jeronimo und Josephe ein, beide fordern ihren Tod, aber was beim Staat wenigstens als eine nach menschlicher Satzung gerechtfertigte Tat und als Resultat eines gesetzmäßigen Verfahrens erschienen wäre, das wird jetzt zum Ausdruck wildesten Hasses, tierischer Mordgier und eines grauenerregenden Fanatismus.“⁷⁷ Vor diesem Hintergrund kann man dann in der Tat mit Hans M. Wolff zum Ergebnis kommen, daß, „wenn es schon eine Gesellschaft geben muss, dann [...] eine staatlich organisierte jedenfalls einer Gesellschaft vorzuziehen [ist], die, auf einen unheimlichen Massentrieb gegründet, den wildesten Leidenschaften freie Bahn lässt.“⁷⁸

Man kann diesen Vergleich aber auch im Hinblick auf die Analyse des Performativen der Macht ziehen. Die entscheidende Differenz zwischen der institutionellen Macht des Anfangs und ihrer juridisch-politischen (Sprech-)Akte einerseits und der performativen

⁷⁶ Liebrand (Anm. 3), S. 104.

⁷⁷ Hans M. Wolff: *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*. (University of California Publications in modern philology, Volume 27, No. 6, S. 343-522). Berkeley and Los Angeles 1947, Zitat S. 387. Wolff sieht entsprechend im *Erdbeben in Chili* eine „leise Annäherung [Kleists, J.F.L.] an die Staatsidee unter dem Gesichtspunkt, dass der Staat gelegentlich das geringere Uebel sein kann.“ (ebd.).

⁷⁸ Ebd.

Ad-hoc-Setzung von Wirklichkeit im Schlußteil andererseits ist das Moment der Zeit. Unter Bedingungen staatlicher Institutionen gibt es, so kann man mit Wolff argumentieren, wenigstens Zeit für gesetzmäßige Verfahren. Das Zurücklaufen des Endes in den Anfang (insofern das unterbrochene Geschäft der Hinrichtung auf anderer Ebene fortgesetzt wird) ist aber auch geeignet, diese Differenz in Frage zu stellen. Macht der Schlußteil in der Kirche nicht bloß jene Performativität und Momentanität der Macht deutlich, die unter Bedingungen der Institutionenherrschaft und ihrer Verfahren nur unsichtbar und verdeckt bleibt? Denn auch eine Entscheidung im Rahmen institutioneller Verfahren, „selbst wenn sie sich die hierzu nötige Zeit ließe und das notwendige Wissen sich aneignete, so wäre trotzdem der Augenblick der *Entscheidung* – so wäre trotzdem dieser Augenblick *als solcher* stets ein endlicher Augenblick der Dringlichkeit und Überstürzung.“⁷⁹ Gerade jenes Element der Übereilung und des überbeanspruchten Jetzt, das im Schlußteil so deutlich zutage tritt, wäre dann, so könnte man mit Derrida argumentieren, nicht kategorial vom staatlichen Zustand getrennt, sondern ihm seinerseits inhärent.

Wie auch immer man die Unterschiede im Vergleich betont oder dekonstruiert, festzuhalten bleibt die Nötigung des Textes zum Vergleichen selbst. Und von einem Vergleich spricht explizit – will man überhaupt noch einmal auf ihn zurückkommen – auch der Schlußsatz: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan *verglich*, und wie er beide erworben hatte, so war ihm fast, als müßt er sich freuen“ (220). War Don Fernando bis hierhin immer der Mann des Augenblicks gewesen, der Josephes Verwirrung falsch (bzw. richtig) gedeutet hatte, der erotisch von ihr angezogen, die Warnung Elisabeths nichtachtend, in die Kirche gezogen und hier durch die Kontingenz der Ereignisse zum „göttlichen Helden“ mutierte, so fällt er am Ende aus allen Verabsolutierungen des Jetzt heraus. Aus dem göttlichen Helden, der anstatt umzukommen oder seine Gesellschaft zu schützen, weder das eine noch das andere getan hat, wird nach dem Kampf ein Pantoffelheld, der lange „säumte“, „seine Gemahlin von dem ganzen Umfang des Unglücks zu unterrichten“ (220). Während für Wolfgang Wittkowski und all diejenigen, die ihm gefolgt sind, Don Fernando ein Held ist, der „auf eine Daseinserfüllung weder in der Transzendenz noch in der Zukunft, sondern im Hier und Jetzt, also im Zeichen der sittlichen Humanität wie Humboldt sie definierte“⁸⁰, setze, möchte ich im Blick auf das Ende das Gegenteil behaupten. Im Vergleich seiner beiden Söhne und in der Erinnerung an ihren Erwerb kehrt etwas von Donna Elisabeths träumerischem Blick wieder, der seinerseits eine Art Vergleich des jetzigen mit dem gestrigen Zustande Josephes war. So wie Donna Elisabeth den Augenblick transzendieren konnte und im Blick auf Joseph den Vergangenen erinnern und die Differenz zwischen Jetzt und Gestern bedenken konnte, so blickt nun Fernando auf seinen Pflegesohn und erinnert sich zugleich an den Abwesenden, der im Anwesenden präsent ist, und er bedenkt (und genießt) die Differenz zwischen beiden. Damit ist er nun nicht mehr der Held des Augenblicks, sondern gezwungenermaßen im Modus der Erinnerung, im changierenden Vergleich des Gewesenen mit dem Jetzigen, wann immer er beide Kinder miteinander vergleicht.⁸¹ Zumindest denkbar wird damit, daß die merkwürdige Freude, die eine ist

⁷⁹ Derrida (Anm. 17), S. 54.

⁸⁰ Wittkowski (Anm. 69), S. 250.

⁸¹ In seiner Deutung des Schlusses, die die heroischen Erzählungen des Mittelteils zum angepriesenen Ideal des Textes macht, widerlegt Wittkowski (Anm. 69) unfreiwillig die von ihm konstruierte Entgensetzung von Don Fernando als Held des Augenblicks und Donna Elisabeth als ängstlicher Warne-

und zugleich keine ist, sich nicht auf die gelungene „ethische Bewährung“⁸² bezieht, sondern auf das Vergleichenkönnen und -müssen selbst, auf die von nun an notwendige Transzendenz des Jetzt.

rin, die es in ihrem „Sicherheitsdenken“ (ebd., S. 264) kleinlicher Weise bloß „auf das physische Überleben“ (ebd., S. 252) abgesehen hat, wenn er schreibt: „Im Fall Fernondos ist es [die höchste Befriedigung im ungeteilten Augenblick, J.F.L.] die *Erinnerung* an den Augenblick, in dem er die beiden Kinder auf seinem Arme so verteidigt, daß der Erzähler ihn emphatisch als göttlichen Helden bezeichnet.“ (ebd., S. 251) Damit zeigt Wittkowski aber gerade, was er abstreitet, nämlich die Parallele zwischen Elisabeth und Fernando am Ende der Geschichte, indem nun auch er *erinnert* und aus der blinden Befangenheit im Augenblick durch das Erinnern und Vergleichen herausgelöst wird.

⁸² Ebd., S. 249.