

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Raumkonstruktionen bei Heinrich von Kleist

verfasst von | submitted by

Alexandra Weinhäupl BA BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische
Bildung

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. habil. Eva Horn

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Konstruktion und Funktion von Räumen in Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘ und ‚Die Hermannsschlacht‘. Im Fokus steht, wie räumliche Kategorien wie ‚innen‘ und ‚außen‘, ‚oben‘ und ‚unten‘ oder ‚zentral‘ und ‚peripher‘ narrativ und dramatisch eingesetzt werden, um Handlungsverläufe zu strukturieren, Figuren zu charakterisieren und gesellschaftliche sowie kulturelle Konflikte zu inszenieren. Die Arbeit verbindet erzähl- und dramentheoretische Ansätze mit Jurij M. Lotmans Theorie des semiotischen Raums, um die symbolischen Bedeutungen räumlicher Anordnungen offenzulegen. Dabei wird analysiert, wie Räume in ‚Das Erdbeben in Chili‘ explizit beschrieben und zur kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Ordnung, christlich-dogmatischer Weltanschauung und einem theologischen Schicksalsbegriff genutzt werden, während ‚Die Hermannsschlacht‘ vorwiegend ideologisch aufgeladene, national konstruierte Räume wie ‚Germanien‘ oder ‚Rom‘ inszeniert. Kleist entwirft Räume nicht nur als Kulissen, sondern als aktive Bedeutungsträger, die Illusionen erzeugen, Konflikte verdichten und ideologische Botschaften transportieren. Die Analyse zeigt, wie Kleist mittels Raumgestaltung politische und kulturelle Deutungsmuster seiner Zeit aufgreift, zuspitzt und kritisch reflektiert. So werden Räume zu zentralen Mitteln der literarischen Gestaltung, mit denen Kleist Wahrnehmung, Machtverhältnisse und historische Prozesse erfahrbar macht.

Abstract

This master's thesis examines the construction and function of spaces in Heinrich von Kleist's ‚Das Erdbeben in Chili‘ and ‚Die Hermannsschlacht‘. It focuses on how spatial categories, such as ‚inside‘ and ‚outside‘, ‚above‘ and ‚below‘, or ‚central‘ and ‚peripheral‘ are used to structure plots, characterize figures, and stage social and cultural conflicts. Combining narrative and dramatic theoretical approaches with Jurij M. Lotman's theory of semiotic space, the work reveals the symbolic meanings of spatial arrangements. The thesis analyzes how spaces in ‚Das Erbeben in Chili‘ are explicitly described and used to critically examine social order, the Christian dogmatic worldview, and the theological concept of fate. In contrast, ‚Die Hermannsschlacht‘ predominantly stages ideologically charged, nationally constructed spaces, such as ‚Germania‘ and ‚Rome‘. Kleist designs spaces not only as backdrops but also as active carriers of meaning that creates illusions, condenses conflicts, and conveys ideological messages. The analysis shows how Kleist uses spatial design to address, intensify, and critically reflect on the political and cultural patterns of interpretation of his time. In this way, spaces become a central means of literary design through which Kleist makes perception, power relations, and historical processes tangible.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Methodische Vorgehensweise und Relevanz des Forschungsgegenstandes	7
3. Räumliche Konstruktionen in Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘	13
3.1. Zur Entstehung und zum (räumlichen) Aufbau von ‚Das Erdbeben in Chili‘	13
3.2. Die Etablierung eines Konkurrenzkampfes zwischen alter und neuer sozialer Ordnung	14
3.3. Der scheinbare Zusammenbruch der alten sozialen Ordnung zugunsten einer trügerischen neuen	19
3.4. Utopie einer perfekten, trügerischen Idylle.....	24
3.5. Kritik am christlichen, dogmatischen Gesellschaftsmodell und am theologi- schen Schicksalsbegriff.....	31
3.6. Glück und Unglück als permanente Auf- und Abwärtsbewegung	42
4. Räumliche Konstruktionen in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘	46
4.1. Zur ‚Varusschlacht‘ und ihrer historischen Bedeutung bei der Entstehung und Rezeption der ‚Hermannsschlacht‘	46
4.2. Zu Beschreibungen von Räumen in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘ und in ‚Das Erdbeben in Chili‘	48
4.3. Zur Konstruktion von Nationenbildern in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘	49
4.3.1. Das ‚vereinte Deutschland‘	49
4.3.2. Das imperialistische Rom	54
4.3.3. Rom als Feind ‚Germaniens‘	58
4.3.4. Das zivilisierte Rom versus das barbarische ‚Germanien‘	63
4.4. Zur Dekonstruktion von Nationenbildern in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘ ..	68
5. Resümee	72
6. Literaturverzeichnis	81
6.1. Primärliteratur	81
6.2. Sekundärliteratur	81

1. Einleitung

Rom, dieser Riese, der, das Mittelmeer beschreitend,
Gleich dem Koloß von Rhodos, trotzig,
Den Fuß auf Ost und Westen setzt,
Des Parthers mut'gen Nacken hier,
Und dort den tapfern Gallier niedertretend.¹

So heißt es zu Beginn von Kleists Drama ‚Die Hermannsschlacht‘, mit der der Dichter uns gleich vorneweg Rom als riesigen und übermächtigen Eroberer präsentiert, der sich durch den Mittelmeerraum bewegt, um dort nach den Galliern nun auch ‚die Germanen‘ einzunehmen und in die Unterwerfung zu zwingen. Rom wird damit zu einem Riesen, zum Koloss von Rhodos, mit der menschlichen Eigenschaft ‚trotzig‘ versehen, und als stetig voran schreitendes Wesen präsentiert, welches andere Völker ohne jede Rücksicht niedertritt. Die Art und Weise, wie Rom von Kleist mithilfe von sprachlichen Mitteln gestaltet ist, ist, so die These hier, zentral für den weiteren Handlungsverlauf, denn Räume der Literatur sind nach Birgit Neumann zentral, „sowohl für die Charakterisierung von Figuren als auch für die Initiierung der Handlung“.² „Handlungsschauplätze bestimmen Handlungsspielräume und Erfahrungsmöglichkeiten“ von Figuren.³ Ferner ist der Raum literarischer Texte keineswegs bloßer „Ort der Handlung“, sondern „stets auch kultureller Bedeutungsträger“, in den „Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen“ eingeschrieben sind.⁴ Auch Rom wird bei Kleist nicht aus reiner Willkür auf die oben beschriebene Weise konstruiert, sondern ist in seiner Gestaltungsweise, Träger von Bedeutungsinhalten, die zentral für den Handlungsverlauf sind. Mithilfe seines Bühnenstücks ‚Die Hermannsschlacht‘ wollte Kleist, so Breuer, „den Kampf gegen die französische Fremdherrschaft“ unter Napoleon „propagandistisch befeuern“.⁵ Dieses nehme, so Breuer weiter, in Kleists dramatischen Werken eine Sonderstellung ein, weil der Autor sich darin „mit seiner hasserfüllten Einseitigkeit, mit seinen Totschlags-Parolen und seinen Sieg- oder Untergangs-Phantasien“ zu einer für ihn ungewohnten „Eindeutigkeit gezwungen“ habe, und dabei weitgehend auf die Ambivalenzen, die kennzeichnend sind für seine sonstigen Texte, verzichtet“ habe.⁶ Auf welche Weise Kleist in seiner Hermannsschlacht

¹ Heinrich von Kleist, Die Hermannsschlacht. In: Holzinger, Michael (Hg.): Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht. Ein Drama in fünf Akten. Berlin: Holzinger 2016, S. 5.

² Birgit Neumann: Raum und Erzählung. In: Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3), S. 100.

³ Ebd.

⁴ Wolfgang Hallet und Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 11.

⁵ Ingo Breuer (Hg.): Kleist. Handbuch - Werk - Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 76.

⁶ Breuer 2013, S. 77.

nun tatsächlich Rom als Gegner inszeniert und dem, zu Beginn noch relativ zersplittert dargestellten, ‚Germanien‘ räumlich gegenüberstellt und wie er damit die bevorstehende Schlacht zwischen diesen beiden Gegnern zu befeuern sucht, wird hier unter anderem durch die Analyse der Konstruktion und Funktion von Räumen und räumlichen Kategorien in den Blick genommen.

Auch in Kleists Erzählung „Das Erdbeben in Chili“ sind räumliche Konstruktionen zentral für den Handlungsverlauf, so die hier zugrunde gelegte These.⁷ Bereits der Titel ist Träger eines Ortsnamens und der Text beginnt, unter anderem sofort auch mit räumlichen Konstruktionen der sich entfaltenden Ereignisse. Bereits im ersten Satz werden drei verschiedene Räume etabliert, auf eine bestimmte Weise gegenübergestellt und miteinander in Verbindung gebracht.⁸ In das Königreich Chili, in dem sich im Jahre 1647 ein schweres Erdbeben ereignet hat, wird am Beginn der Erzählung dessen politisches Zentrum, die Hauptstadt St. Jago, gesetzt. Mitten in die Stadt platziert Kleist das Gefängnis, in welchem, nach Lotmans Raumtheorie, der der „Peripherie“ zuordenbare, weil von „außen“ kommende,⁹ junge Spanier Jeronimo einsitzen muss.¹⁰ Die gesellschaftlichen und kulturellen Konflikte werden damit gleich zu Beginn der Erzählung auch mithilfe räumlicher Kategorien präsentiert, indem sie mitten im politischen Machtzentrum positioniert werden. Welche Bedeutungen räumlichen Positionierungen und Anordnungen im Text zugeschrieben werden können, werden hier unter anderem mithilfe von Jurij Lotmans raumtheoretischen Ausführungen in den Fokus gestellt, weil dieser in seiner Theorie die Verknüpfung von räumlichen Kategorien mit kulturellen Werten und Bedeutungen offen gelegt hat.¹¹ Die gesamte Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘ ist weiters in drei Teile gegliedert, welche den jeweiligen Handlungsverlauf bestimmende unterschiedliche Räume entfalten. Die Art und Weise, wie die Stadt, das Tal und die Dominikanerkirche konstruiert sind, so hier die These, bestimmen den narrativen Erzählverlauf entscheidend mit.

In dieser Analyse sollen also zwei literarische Texte Kleists, ‚Die Hermannsschlacht‘ und ‚Das Erdbeben in Chili‘, danach untersucht werden, auf welche Weise Räume darin konstruiert sind und welche Bedeutungen ihnen für den Handlungs- und Erzählverlauf zugeschrieben werden können. In den Texten inszenierte gesellschaftliche und kulturelle Konflikte

⁷ Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili. In: Müller-Salget, Klaus (Hg.): Heinrich von Kleist Erzählungen Anekdoten Gedichte Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker 1990. S. 189-221.

⁸ Ebd., S. 189.

⁹ Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 178ff.

¹⁰ Kleist 1990, S. 189.

¹¹ Lotman 2010. S. 163ff.

und Handlungskonglomerate werden identifiziert, offengelegt und ausgewählt. Diese werden danach untersucht, auf welche Weise räumliche Konstruktionen zum Handlungsverlauf beitragen und diesen unterstützen. Die für das Geschehen und die Figuren relevanten Landschaften, Bauwerke, Orte, Länder, Städte, Nationen und sonstigen räumlichen Kategorien werden systematisch heraus gefiltert und untersucht. Dabei wird die räumliche Analyse der zwei Texte Kleists im wesentlichen aus erzähl- und dramenanalytischer Perspektive vorgenommen.

Nachdem hier in der Einleitung, die Problemstellung und die zugrundeliegenden Thesen der Analyse kurz dargelegt worden sind, wird in einem weiteren Kapitel der Forschungsgegenstand in seiner Relevanz ausgeführt. Es wird dabei kurz auf die Bedeutung von Räumen in der Sattelzeit und in der romantischen Literatur eingegangen, weil darin ein Teil der Relevanz des Themas begründet liegt. Im Anschluss daran wird kurz erklärt, auf welchen theoretischen Ausführungen die hier angewendete methodische Vorgehensweise beruht. Diskutiert werden dabei kurz, welche erzähl- und dramentheoretischen Bedeutungen Räumen und räumlichen Kategorien in literarischen Texten zukommen kann, und welche Lotman diesen in seiner Theorie zuschreibt. Im Anschluss daran folgen zwei Kapitel, in denen jeweils die Ergebnisse der Untersuchung der zwei Texte Kleists ausführlich dargestellt und erläutert werden. Begonnen wird dabei mit ‚Das Erdbeben in Chili‘, weil in dieser Erzählung Räumen von Kleist explizit, unter anderem in Form von ausführlichen Raumbeschreibungen, Bedeutungen zugewiesen worden sind, er hat in seiner Erzählung regelrecht experimentiert mit räumlichen Darstellungsweisen. Dies untermauert allein schon die auch eindeutige räumliche Dreiteilung des Textes. Im Gegensatz dazu gibt es in ‚Der Hermannsschlacht‘ nur wenige und sehr kurze explizite Raumbeschreibungen. Räume und räumliche Kategorien werden zwar hier weniger explizit entwickelt, haben aber nicht minder zentrale Bedeutungen für den Handlungsverlauf und für die darin inszenierten, gesellschaftlichen Konflikte, wie im weiteren noch gezeigt werden wird. Jedes Kapitel wird sich je einem der beiden hier analysierten Texte widmen und zunächst kurz auf die historischen und literarischen Kontexte eingehen, welche auch einen entscheidenden Einfluss auf die räumlichen Konstruktionen nehmen. Danach werden jeweils die Art und Weise der räumlichen Darstellung in besagten Texten und deren Einfluss auf bestimmte Handlungsabläufe und auf darin inszenierte gesellschaftliche und kulturelle Konflikte diskutiert. Zuletzt werden im Rahmen des Resümeees die zentralen Analyseergebnisse im Hinblick auf die Forschungsfragen noch einmal zusammenfassend dargelegt und in ihrer Bedeutung dafür diskutiert.

2. Methodische Vorgehensweise und Relevanz des Forschungsgegenstandes

Räume der Literatur, so hier die zugrunde gelegte These, sind „nicht bloß Handlungsschauplätze“, sondern sie bestimmen „die Spielräume“ und „damit die Erfahrungsmöglichkeiten der handelnden Figuren“ wesentlich mit.¹² Räume sind des Weiteren stets Träger kultureller Bedeutungen, in welche Normen, Werthierarchien, Vorstellungen von „Zentralität und Marginalität“, von Eigenem und Fremden und die „Verortung von Individuen darin“ eingeschrieben sind.¹³ In literarischen Räumen wirken damit stets „individuelle Erfahrungsweisen“ und „kulturelle Gegebenheiten“ zusammen.¹⁴ Auch Lotman weist darauf hin, dass „der Ort der Handlungen“ mehr ist als die „Beschreibung einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds“.¹⁵ Für ihn ist es ein „menschliches Kulturprinzip“, dass Räume, sowohl reale als auch literarisch konstruierte, „ikonische Abbilder“ einer Sprache sind, „in der unterschiedliche nicht-räumliche Bedeutungen ausgedrückt werden“.¹⁶ Einerseits ist es der Mensch selbst, der „räumliche Weltbilder“ erschafft, andererseits wirken diese von ihm konstruierten Bilder wieder „aktiv und formend auf den Menschen ein“.¹⁷ Räume der Literatur fungieren daher stets auch als Träger kultureller Vorstellungen, welche durch genauere Betrachtung herausgefiltert werden können.

Seit dem ‚spatial turn‘ im 20. Jahrhundert hat sich unter anderem auch die Literaturwissenschaft wieder verstärkt für „poetische Dimensionen von Erzählungen als Form der Raumerzeugung und des Raumwissens“ interessiert¹⁸ und es sind im Rahmen dessen die „sozialen und symbolischen Anteile an der Produktion von Raum“ vermehrt in den Blick genommen worden.¹⁹ Nichtsdestotrotz nehmen Hallet und Neumann weiterhin eine „Marginalisierung räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft gegenüber temporalisierenden Analyseformen“ wahr.²⁰ Böhme sieht überhaupt allgemein in den Geisteswissenschaften den Raum neben der „Königin Zeit“ wie einen „unreinen Stiefbruder“ behandelt.²¹

Auch literarische Texte aus der Epoche der europäischen Romantik sind nach Mülder-Bach und Neumann und Nitschke lange Zeit eher „unter temporalen Gesichtspunkten beschrieben

¹² Neumann 2015, S. 100.

¹³ Hallet, Neumann 2009, S. 11.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 347.

¹⁶ Lotman 2010, S. 269.

¹⁷ Ebd., S. 290.

¹⁸ Neumann 2015, S. 97.

¹⁹ Ebd., S. 102.

²⁰ Hallet, Neumann 2009, S. 19.

²¹ Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. (Germanistische Symposien Berichtsbände XXVII), S. XII.

worden, während topographische Semantiken“ bislang weit weniger in den Blick genommen worden sind.²² Der von Koselleck in den 70er Jahren kreierte Begriff der Sattelzeit hat sich etabliert, um dieses „Zeitalter revolutionärer Umwälzungen der politischen und sozialen Systeme und tiefgreifender Umstrukturierungen der kulturellen Ordnung“ historisch zu beschreiben. Die Transformationen jener Zeit sind „eng mit neuen Raumerfahrungen und Raumkonzepten verknüpft“.²³ Durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse in der Geographie, „durch verbesserte Verfahren in Verkehr, Vermessung und Kartographie, durch koloniale Expansionen, militärische Eroberungen und wissenschaftliche Expeditionen“ sind gleichzeitig mit der sozialen Ordnung auch „die Raumordnung der aufklärerischen Vernunft in ein dezentralisiertes und instabiles topographisches Gefüge transformiert“ worden.²⁴ Die räumliche Ordnung ist in der Sattelzeit entgrenzt worden, dies „brachte die Konstruiertheit dessen in den Blick, was einst als Raum fraglos gegeben“ schien“.²⁵ Mit räumlichen Kategorien, die während der Aufklärung noch als stabil erschienen sind, wie „Immanenz und Transzendenz, Endlichkeit und Unendlichkeit, Peripherie und Zentrum, Oberfläche und Tiefe, Horizontalität und Vertikalität, Ruhe und Bewegung, Nähe und Ferne, oben und unten, innen und außen“²⁶, ist in der romantischen Literatur ästhetisch und poetisch neu experimentiert worden. Ermöglicht sind solche ästhetischen und poetischen Raumexperimente unter anderem auch dadurch worden, dass die Transformation bestehender Ordnungsstrukturen auch in der Literatur der Romantik ihren Niederschlag gefunden hat. Es haben sich im Rahmen der „romantischen Idee des Gesamtkunstwerkes“ neue „experimentelle Darstellungsformen“ entwickelt, bei denen bewusst verschiedene Kunstformen miteinander vermischt worden sind.²⁷ Die „poetische Praxis“ der Romantik hat sich von Regeln, welche durch die Aufklärung gezogen worden sind, gelöst, und hat Versuche unternommen, verschiedene literarische Gattungen und Elemente aus „Poesie, Musik und bildender Kunst“ miteinander zu kombinieren, auch die Architektur ist in diesem literarischen Kontext neu verhandelt worden.²⁸ Das heißt also, in der Literatur der

²² Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann: Einleitung. In: Mülder-Bach, Inka und Gerhard Neumann (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. (Stiftung der Romantikforschung XLII), S. 7; Claudia Nitschke: Techniken der Raum- und Zeitbeherrschung um 1800: Brentanos und Kleists „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ und Alexander von Humboldts „Kosmos“. In: Pape, Walter (Hg.): Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 95.

²³ Mülder-Bach, Neumann 2007, S. 7.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 8.

²⁶ Ebd., S. 7.

²⁷ Carsten Lange: Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften 562), S. 12.

²⁸ Ebd., S. 13.

Romantik ist vermehrt gezielt mit neuen Darstellungsweisen, auch räumlichen, experimentiert worden. Raumdarstellung hat somit einen wichtigen Stellenwert in literarischen Texten erhalten, was sich aber keineswegs in der Literaturwissenschaft widerspiegelt. Abgesehen von einigen Beispielen, von denen eines im weiteren Verlauf kurz dargestellt wird, spiegeln sich die experimentellen räumlichen Konstruktionen der Literatur der Sattelzeit noch zu selten in expliziten Raumanalysen wider. Als ein Beispiel, das den vorhergehenden Ausführungen trotz, sei die Raumanalyse romantischer Erzählungen von Lange²⁹ genannt, der darin zeigt, dass die Darstellung der Figuren, ihrer Identität, ihrer psychischen, oft unbewussten, Strukturen häufig über die Handlungsräume und deren „allegorische Zeichenhaftigkeit“ erfolgt. Es wird dabei oft mit „Verschiebung, Übertragung und Vertauschung von Elementen“ operiert, bei denen sich psychische Erlebnismuster von den handelnden Subjekten losgelöst haben und in die „Raumdarstellungen“ eingegangen sind.³⁰ Dabei stellt Lange am Ende seiner Analyse selbst fest, dass diese Art der „Codierung fiktiver Räume“ nicht allein an die Perspektive der handelnden Figuren und ihrer psychischen Strukturen angebunden werden kann, sondern, dass diese, weiter gefasst, „als Folge eines semiotischen Prozesses zu beschreiben [sind], der durch spezifische Erzählverfahren und Bildformen des Textes selbst organisiert wird“.³¹ Als Schlussfolgerungen seiner Analyse von Handlungsräumen romantischer Erzählungen vermutet Lange, dass darin nicht nur Landschaftsdarstellungen und Naturdiskursen, sondern auch „Architekturen, Gebäuden“ und überhaupt jede Form von künstlich geschaffenen Räumen „in der romantischen Literatur ein größerer Stellenwert zukommt als bisher gedacht“.³² Diesem Umstand soll hier Rechnung getragen werden, indem Darstellungsweisen von Räumen nicht bloß in Landschaftsdarstellungen und Naturdiskursen untersucht werden, sondern alle Arten von räumlichen Kategorien in den Blick genommen werden. Es wird dabei hier nicht nur danach gefragt, welche Bedeutung diese für die psychischen Strukturen der handelnden Figuren einnehmen, sondern welche Sinngehalte sie für Handlungsverläufe, inszenierte Konflikte und diskutierte Motive im Allgemeinen bieten.

In Kleists literarischen Werken sind, so Brittnacher/van der Lühe, „die Korrosion der Ordnung, das Wegbrechen von Gewissheiten, die Auflösung von Bindungen, der Geltungsverlust

²⁹ Lange 2007, S. 13.

³⁰ Ebd., S. 281.

³¹ Ebd., S. 282.

³² Ebd., S. 10.

von Autorität“ zentral.³³ Auch er experimentiert darin mit neuen Darstellungsformen, die nach Brittnacher/van der Lühe „wie Versuchsanleitungen konzipiert sind“, in denen „der Einbruch der Kontingenz“ gleichsam „apriorisch einkalkuliert“ und als „natürliche oder soziale Katastrophe“ verhandelt wird.³⁴ Räumliche Darstellungsweisen spielen darin ebenso eine zentrale Rolle, was in einigen wenigen Analysen zu Texten Kleists herausgearbeitet worden ist. Im Folgenden werden ein paar Untersuchungen kurz vorgestellt, welche sich mit räumlichen Kategorien in Texten von Kleist auseinandergesetzt haben. Der Fokus wird dabei auf jene Studien gelegt, deren Perspektiven hier, in dieser Analyse, zum Teil aufgegriffen und gegebenenfalls ergänzt und weiter geführt werden. Als ein Beispiel sei Hellersberg erwähnt, der sich damit auseinander gesetzt hat, wie sich in Werken Kleists „die gebrechliche Einrichtung der Welt im Medium der Architektur spiegelt“³⁵. Er zeigt auf, dass Kleists Torbögen in seiner ‚Penthesilea‘ und im ‚Käthchen von Heilbronn‘ in ihrer riskanten Bauweise als „doppeldeutige Chiffre“ „für eine zerbrechende Welt“ stehen, sie fungieren dabei zugleich „als stürzendes als auch als haltendes Element“, und belegen damit Kleists „Vorstellung von der zerbrechlichen Einrichtung der Welt“.³⁶ Eine weitere, der Architektur entlehnte, literarische, räumliche Konstruktion findet sich, wie hier gezeigt werden wird, in Kleists Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘, wo zwei nebeneinanderliegende einstürzende Gebäude, aufgrund der Gleichzeitigkeit ihres Fallens, eine Art von Gewölbe bilden, was dem Protagonisten die Flucht aus seinem Gefängnis ermöglicht.³⁷ Auch im Erdbeben in Chili wird die Gebrechlichkeit der Ordnung der Welt verhandelt, welche auch in räumlichen Darstellungsverfahren ihren Ausdruck finden. Kleist hat also in einigen Erzählungen bewusst mit räumlichen Gestaltungsstrukturen experimentiert und dabei versucht, architektonische Elemente in erzähltechnischen Verfahrensweisen zu spiegeln. Bastian Schlüter hat die Beziehung von Körper und Raum in Heinrich von Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ analysiert, dabei werden räumliche Anordnungen und deren Semantiken nur am Rande thematisiert,³⁸ ähnlich verhält es sich mit dem Aufsatz über „Kleists Idyllen“ von Wilhelm Amann, in der dieser Topos

³³ Hans Brittnacher und Irmela van der Lühe: Einleitung. In: Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe (Hg.): Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013, S. 14.

³⁴ Ebd., S. 15.

³⁵ Hendrik Hellersberg: Riskante Architektur. Tore, Torbögen und Torgewölbe bei Kleist. In: Brittnacher, van der Lühe 2013, S. 85.

³⁶ Ebda.

³⁷ Werner Hamacher: Das Beben der Darstellung; In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben von Chili“. München: C. H. Beck³ 1993, S. 151.

³⁸ Bastian Schlüter: „...auf ihre Knie vor ihm hingekauert“. Beziehungen von Körper und Raum bei Heinrich von Kleist. In: Brittnacher, van der Lühe 2013, S. 184.

am Rande auch unter räumlicher Gestaltungsweise untersucht wird.³⁹ Mit diesem Motiv ‚der Idylle‘ experimentiert Kleist auch wieder in seiner Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘, auch dieses wird hier detailliert untersucht. Ansonsten sind Studien zu Raumdarstellungen, deren Funktionen und Semantiken in Kleists literarischen Texten kaum zu finden. Diese Untersuchung soll daher einen weiteren Beitrag in dieser Hinsicht leisten, indem zwei literarische Texte Kleists („Die Hermannsschlacht“, „Das Erdbeben in Chili“) danach untersucht werden, auf welche Weise Räume darin konstruiert sind und welche Bedeutungen räumlichen Kategorien für den Handlungs- und Erzählverlauf zugeschrieben werden können.

Es werden dabei ausgewählte zentrale Handlungsabschnitte, inszenierte gesellschaftliche Konflikte und sonstige zentrale Motive ausgewählt und erzähl- und dramentheoretisch danach untersucht, welche Funktionen dabei räumliche Kategorien verschiedener Art einnehmen. Der Fokus liegt auf konkreten Konstruktionen von Landschaften, Bauwerken, Orten, Ländern, Nationen, Städten, Zimmern usw., es werden aber auch räumliche Kategorien, wie ‚oben‘ und ‚unten‘, ‚außen‘ und ‚innen‘, ‚zentral‘ und ‚peripher‘ und Ähnliche in den Blick genommen. Unterfragen, denen bei dieser Analyse auf den Grund gegangen wird, sind: Welche Räume werden bei Kleist, aus welchen Gründen kontrastiv gegenüber gestellt? Mithilfe welcher sprachlicher Strukturen und narratologischer Mittel werden die Räume konstruiert? Welche dramaturgischen Handlungsstrukturen werden mithilfe der Anordnung und Darstellungsweise von Räumen unterstützt? Wie werden mithilfe von räumlichen Kategorien und der Ausgestaltung von Räumen Trugbilder und Illusionen erzeugt, wie werden diese wieder, auch räumlich, aufgelöst? Welche Figuren bewegen sich, auf welche Weise, in wie dafür konstruierten Räumen, welche Handlungen vollziehen sie, und welche Aussagen treffen sie dort? Welche Gefühle, Gedanken und Bilder bringen die Figuren, in welchen Räumen zum Ausdruck, welche poetischen Mittel werden dabei angewendet und was soll damit bewirkt werden? Welche weiteren Gegenstände und Figuren werden in den jeweiligen Räumen platziert und wie werden diese miteinander in Beziehung gebracht? Aus welchen Erzähl- und Figurenperspektiven werden Räume, wie konstruiert und welche Blickwinkel ergeben sich daraus für die handelnden Personen? Wie lassen sich diese von Kleist, auch räumlich konstruierten Konflikte, schließlich in ihren historischen Kontexten und Bezügen verorten und welche Bedeutung nehmen diese Kontexte wiederum rückwirkend für die Art der räumlichen Konstruktion ein?

³⁹ Wilhelm Amann: No Direction Home. Kleists Idyllen. In: Brittnacher, van der Lühe 2013, S. 315.

Zur Beantwortung der Fragestellung wird ein mehrdimensionales methodisches Instrumentarium herangezogen. Neben erzähl- und dramentheoretischen Verfahren bildet insbesondere Jurij M. Lotmans Theorie des semiotischen Raums eine zentrale Grundlage dieser Untersuchung. Lotman versteht Raum nicht nur als physisch-geografische, sondern als bedeutungstragende, kulturell codierte Struktur.⁴⁰ Seine Theorie geht von der Annahme aus, dass jeder semiotische Akt in einen „semiotischen Raum“ eingebettet ist – ein Konzept, das er auf die gesamte kulturelle Kommunikation erweitert.⁴¹ Dieser Raum, auch als Semiosphäre bezeichnet, ist Voraussetzung für das Funktionieren von einzelnen kommunikativen und semiotischen Akten und steht in permanenter Wechselwirkung mit ihnen.⁴² Ein zentrales Strukturprinzip von Lotmans Semiosphäre ist die Grenze: Sie trennt den „eigenen“, als vertraut und geordnet empfundenen Raum vom „fremden“, chaotisch oder bedrohlich konnotierten Raum. Diese binäre Raumlogik liegt laut Lotman allen Kulturen zugrunde, wobei ihre konkrete Ausgestaltung kulturspezifisch variiert.⁴³ Auch innerhalb eines als einheitlich empfundenen Raums lassen sich durch Grenzen unterschiedliche Subsysteme und Hierarchien differenzieren.⁴⁴ Weitere für diese Untersuchung wesentliche räumliche Kategorien, zwischen denen Lotman unterscheidet, sind „oben“ und „unten“,⁴⁵ „zentral“ und „peripher“⁴⁶. Im Zentrum einer Kultur manifestiert sich deren normativer Kern – die „metastrukturelle Selbstbeschreibung“ –, während die Peripherie als Ort des kulturell Anderen erscheint, dessen semantische Praxis häufig mit den im Zentrum etablierten Normen in Konflikt gerät.⁴⁷ Diese symbolischen Ordnungsprinzipien sind nicht statisch: Machtverschiebungen können dazu führen, dass Peripherie zum neuen Zentrum wird und umgekehrt.⁴⁸ Lotman betont, dass jede Kultur über die Konstruktion eines Eigenen notwendig auch ein Bild des Fremden mit produziert – ob dieses als Bedrohung oder als Erlösung inszeniert wird, hängt von der jeweiligen kulturellen Konfiguration ab.⁴⁹ Die Anwendung dieser raumsemiotischen Kategorien erlaubt es, in der vorliegenden Analyse nicht nur die narrativen oder dramatischen Funktionen von Raum in Kleists Texten zu erfassen, sondern auch deren ideologische und kulturelle Codierung offenzulegen.

⁴⁰ Lotman 2010, S. 174ff.

⁴¹ Ebd., S. 162.

⁴² Vgl. Lotman 2010, S. 162.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 184.

⁴⁵ Ebd., S. 175.

⁴⁶ Ebd., S. 178.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Lotman 2010, S. 189f.

Fragen, denen in dieser Untersuchung besonders mithilfe von Lotmans Ausführungen zum ‚semiotischen Raum‘ auf den Grund gegangen wird, sind folgende: Was liegt in Kleists Texten für die in den jeweiligen Räumen handelnden Figuren im ‚Außen‘ und markiert daher nach Lotman ‚das Fremde‘, was liegt im ‚Inneren‘ und markiert daher eher ‚das Eigene‘? Was liegt ‚oben‘, was ‚unten‘, was gehört dem Zentrum an, was der Peripherie? Welche gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungen ergeben sich aus der Anordnung und Konstruktion dieser räumlichen Kategorien? Auf welche Weise werden mithilfe solcher und weiterer räumlicher Kategorien in den Texten konstruierte kulturelle und gesellschaftliche Konflikte auch räumlich inszeniert?

3. Räumliche Konstruktionen in Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘

3.1. Zur Entstehung und zum (räumlichen) Aufbau von ‚Das Erdbeben in Chili‘

Da Kontexte der Entstehungszeit und der räumliche Aufbau der Erzählung miteinander in Beziehung stehen, wird hier kurz auf erste eingegangen. Zum ersten Mal ist Kleists Novelle „Das Erdbeben in Chili“ unter dem Titel „Jeronimo und Josephe erschienen. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647“ im Cottas „Morgenblatt für gebildete Stände vom 10. bis zum 15. September 1807“.⁵⁰ Während Müller-Salget davon ausgeht, dass Kleist das Werk in der Zeit ab 1804, in der er in Königsberg gewohnt hat, verfasst und spätestens im Herbst 1806 vollendet hat⁵¹, sind andere Literaturwissenschaftler:innen der Ansicht, er habe „Das Erdbeben in Chili“ schon 1801/1802 fertig gestellt.⁵² Dessen Entstehung fällt damit entweder direkt in die Zeit der Besetzung Preußens 1806/1807 durch Napoleon oder in die Jahre kurz davor.⁵³ Die Erfahrung der Französischen Revolution, „die von den Zeitgenossen immer wieder metaphorisch einer Naturkatastrophe gleichgesetzt worden“ sei, und die durch den „scheinbaren Umsturz der Verhältnisse“ einen „Traum von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit erblühen läßt“, folgen „die Restauration der alten Mächte [...] und eine - kurzfristige - Herrschaft des Mobs“, dies spiegelt sich im Aufbau der Erzählung wider.⁵⁴ Auch Schneider meint dazu, dass „Revolution [...], utopische Illusion und politische Enttäuschung [...] die drei Stufen einer zeitgeschichtlich-allegorischen Lektüre des Erdbebens“ seien, womit er

⁵⁰ Klaus Müller-Salget: Jeronimo und Josephe / Das Erdbeben in Chili. In: Müller-Salget, Klaus (Hg.): Heinrich von Kleist Erzählungen Anekdoten Gedichte Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker³ 2018, S. 801.

⁵¹ Müller-Salget 2018, S. 803.

⁵² Vgl. Eva Fricke: Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung. Poetologische Strategien im erzählerischen Werk. Marburg: Tectum 2010, S. 58.

⁵³ Müller-Salget 2018, S. 805.

⁵⁴ Ebd.

ebenfalls der Französischen Revolution im Aufbau von Kleists Erzählung eine zentrale Rolle zuweist.⁵⁵ Diese Dreiteilung(oder -stufung) der Erzählung wird von Kleist auch räumlich konstruiert, in dem jeder Teil für sich einen eigenen Raum, nämlich die Stadt St. Jago, das Tal und die Dominikanerkirche entwickelt, mit dem die Handlungsverläufe untrennbar verzahnt werden. Diese dreiteilige, auch räumlich inszenierte, Gliederung entspricht, so Müller-Salget, einem „dem Autor und seinen Zeitgenossen vertrauten geschichtsphilosophischen Modell“, dem „triadischen (dreistufigen) Schema von paradiesischem Naturzustand, entfremdeter Gegenwart und wiederzugewinnendem Paradies“. Das Erdbeben von Chili ist von Kleist auf „ironisch-sarkastische“ Weise mit diesem zeitgenössischen Modell in Beziehung gesetzt worden. Besagte entfremdete Gegenwart wird von Kleist räumlich, in der Stadt St. Jago, angesiedelt.⁵⁶ Das Paradies, welches im Tal seine räumliche Entwicklung erfährt, findet sich bei Kleist aber nicht am Ende, sondern im Mittelteil, und wird am Ende, in und vor der Dominikanerkirche, „grausam zerstört“, da es sich als Illusion erweist, was ebenfalls, wie im Folgenden dargelegt wird, wieder mithilfe räumlicher Kategorien entlarvt wird.⁵⁷ Räumliche Anordnungen sind daher bereits im Aufbau der Erzählung zentraler Bestandteil. Kontextuelle Bezüge aus der Entstehungszeit der Erzählung, das triadische Schema, die Erfahrungen aus den verschiedenen Phasen der Französischen Revolution werden räumlich-metaphorisch mit der Gliederung eng verwoben.

3.2. Die Etablierung eines Konkurrenzkampfes zwischen alter und neuer sozialer Ordnung

Andreas Mahler, der sich mit „literarischen Stadtkonstitutionen“⁵⁸ auseinander gesetzt hat, weist darauf hin, dass jeder „fiktionale Text“ in der Regel gleich am Textbeginn ausgestattet ist mit „einer hohen informatorischen Dichte“, mithilfe der Leser:innen die Anstrengung unternehmen, „möglichst rasch herauszubekommen, wann und wo der Text ‚spielt‘, wer die Protagonisten sind, um welchen Konflikt es geht, etc.“.⁵⁹ Aus dieser Annahme kann geschlossen werden, dass der Textanfang auch für eine räumliche Analyse besonders fruchtbar ist. Aus

⁵⁵ Helmut J. Schneider: Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben von Chili“. München: C. H. Beck 1993, S. 116.

⁵⁶ Müller-Salget 2018, S. 809.

⁵⁷ Ebd., S. 809f.

⁵⁸ Andreas Mahler: Stadt und Text/Text und Stadt. In: Mahler, Andreas (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie Mimesis Imagination. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1999, S. 11-36.

⁵⁹ Mahler 1999, S. 14.

diesem Grund wird der Beginn der beiden zu untersuchenden Werke Kleists im Hinblick auf räumliche Konstruktionen und Kategorien und damit sich entwickelnder Konflikte genauer in den Blick genommen.

Am Beginn von Kleists Erzählung entfaltet sich eine Kontroverse zwischen dem Aristokraten Don Henrico Asteron, der als reichster Adeliger der Stadt gilt, und dem jungen Spanier Jeronimo Rugera, der von Kleist in St. Jago, der Hauptstadt des Königreiches Chili, im Jahr 1647 verortet wird. Der Spanier ist Hauslehrer im Hause des Edelmannes gewesen und ist von diesem entlassen worden, weil er „sich mit Donna Josephe, der einzigen Tochter, des Hauses, in einem zärtlichen Einverständnis, befunden“ hat.⁶⁰ Da Josephes Bruder dem Vater zugetragen hat, dass die Liebenden sich trotz Verbots weiterhin getroffen haben, wird auch Josephe aus dem Hause Asterons verbannt und „in dem Karmeliter-Kloster unserer lieben Frauen vom Berge“ untergebracht. Jeronimo wird eingesperrt und ist in seiner Verzweiflung gerade dabei, sich „an einem Pfeiler des Gefängnisses“ zu „erhenken“.⁶¹

Bereits in den ersten beiden Sätzen, die mehr als sechzehn Zeilen einnehmen, erweckt Kleist nach Biebuyck, Elshout und Martens den Eindruck, dass sich die Geschehnisse innerhalb der Stadt „simultan“ und „in einem atemberaubenden Tempo“ förmlich überschlagen.⁶² Dieser Anschein wird von Kleist unter anderem auch unter Zuhilfenahme von räumlichen Anordnungen erzeugt, indem in diesen sechzehn Zeilen gleich drei Räume entfaltet und miteinander in Beziehung gestellt werden. Die drei Räume sind das Königreich Chili, deren Hauptstadt St. Jago und das Gefängnis, in welchem sich Jeronimo gerade befindet. Damit wird von Kleist gleich am Beginn seiner Erzählung ein Konflikt etabliert, der sich in einem Königreich namens Chili abspielt, welches bereits im Titel der Erzählung Erwähnung findet, und wo sich nach Kleist im Jahr 1647 ein heftiges Erdbeben ereignet haben soll.

Ein solches Erdbeben hat nach Müller-Salget und Weber historisch tatsächlich in Chile stattgefunden. Mit welchen Berichten über das Erdbeben in Santiago de Chile von 1647 Kleist tatsächlich vertraut gewesen ist, kann im Nachhinein kaum mehr ausgemacht werden, auffällig erscheint Müller-Salget und Weber aber, dass für Kleist in seiner Darstellungsweise des Erdbebens weniger die Schilderungen in den Nachrichten über das Erdbeben in Chili im Jahr 1647 ausschlaggebend gewesen sein dürften, als mehr „die theologische und philosophische

⁶⁰ Kleist 2018, S. 189.

⁶¹ Ebd.

⁶² Benjamin Biebuyck, Helena Elshout und Gunter Martens: Heinrich von Kleists Textrhetorik: Direktheit und Aufschub in *Das Erdbeben in Chili* und *Der Zweikampf*. In: *The German Quarterly* 88.4 (Fall 2015). American Association of Teachers of German 2016, S. 481.

Debatte“, welche durch das Erdbeben in Lissabon im Jahre 1755 ausgelöst worden ist, und welche unter dem Begriff „Theodizee“ bekannt geworden ist.⁶³ Da die Theodizee, wie später noch gezeigt werden wird, ein zentrales Motiv in Kleists Erzählung darstellt, welche auch räumlich inszeniert und entwickelt wird, ist dieser Hinweis auf den historischen Kontext des, von Kleist konstruierten, Erdbebens für diese Analyse von Bedeutung. Kleist selbst siedelt allerdings die Geschehnisse seiner Erzählung im Jahr 1647, in welchem sich ‚sein‘ Erdbeben ereignet haben soll, an, und legt Chile als Handlungsschauplatz der Katastrophe fest. Da die politischen Machtverhältnisse des historischen Chiles, wie sie während der Entstehungszeit der Erzählung ausgestaltet gewesen sind, und daraus resultierende gesellschaftliche Konflikte, eine wichtige Rolle für den Handlungsverlauf einnehmen, die auch räumlich konstruiert sind, ist es hier von Bedeutung, dass das Chile jener Jahre spanische Kolonie und grundsätzlich dem Vizekönig von Peru unterworfen gewesen ist. In der Realität ist das Reich aber vermutlich weitgehend autonom durch „den Generalkapitän von Chile“ verwaltet worden, welcher als Figur von Kleist unter der Bezeichnung „Vizekönig“ mit der obersten Befehlsgewalt des Landes ausgestattet wird.⁶⁴ Der Konflikt zwischen dem Aristokraten Asteron und dem jungen Spanier Jeronimo wird von Kleist im politisch-administrativen Zentrum des Königreiches, in der Hauptstadt St. Jago, verortet. Im Zentrum, welches hier von Kleist räumlich durch die Hauptstadt des Reiches markiert ist, ist nach Lotmans Raumkategorien sowohl in literarischen Texten als auch allgemein in Kulturen der Ort, wo „metastrukturelle Selbstbeschreibungen“ determiniert werden. Im Zentrum einer Kultur wird festgeschrieben, was als dazugehörig definiert wird, und damit als ‚das Eigene‘ gilt, und was außerhalb liegt und damit ‚das Andere‘ repräsentiert.⁶⁵ Mithilfe von diesen theoretischen Ausführungen Lotmans zum Zentrum und zur Peripherie der „Semiosphäre“⁶⁶ können in räumlichen Konstruktionen literarischer Texte eingeschriebene Machtverhältnisse und -konflikte offen gelegt werden. Am Beginn der Erzählung repräsentieren die Gesetze, wie der aristokratische Edelmann Asteron als reichster Mann der Hauptstadt sie auslegt, das ‚Eigene‘ und damit das, was im kulturellen Zentrum des Königreiches Gültigkeit hat. Jeronimo, der von außen aus Spanien eingedrungene junge Mann, hat gegen die gültige Norm des kulturellen Zentrums verstoßen und markiert hier am Beginn

⁶³ Müller-Salget 2018, S. 804; Christoph Weber: Santiagos Untergang – Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. In: Monatshefte, Vol. 104, No. 3, Wisconsin: University of Wisconsin Press 2012, S. 317f.

⁶⁴ Müller-Salget 2018, S. 814.

⁶⁵ Lotman 2010, S. 178.

⁶⁶ Ebd., S. 187.

der Erzählung mit seinem Verhalten zunächst ‚das Andere‘, das ‚Nicht-dem-Eigenen-Entsprechende‘, welches gewaltsam aus der Gesellschaft entfernt und ins Gefängnis verfrachtet worden ist. Ausschlaggebend dafür ist gewesen, dass er gegen die Norm, wie sie in der ‚metastrukturellen Selbstbeschreibung‘ des kulturellen Zentrums von Chili festgeschrieben worden ist, verstoßen hat. Er wird daher gewaltsam in einem weiteren Ort, der von Kleist bereits in seinem ersten Satz etabliert wird, nämlich im Gefängnis, festgesetzt. Das Gefängnis, in dem Jeronimo gefangen gehalten wird, repräsentiert hier bei Kleist eine Art Gegenwelt zum kulturellen Zentrum der Hauptstadt. Im Gefängnis wird festgesetzt, wer ein Verbrechen begangen, und damit gegen die Normen des kulturellen Zentrums verstoßen hat. Auf diese Weise wird also von Kleist bereits im ersten Satz der Novelle ein Raum, der ‚das Eigene‘ repräsentiert, einem Raum, der ‚das Andere‘, bzw. ‚Nicht-Dazugehörige‘, symbolisiert, gegenübergestellt. Diese beiden Räume oder Welten stehen einander bei Kleist unversöhnlich gegenüber. Das Gefängnis ist ein nach Lotmans Theorie beschriebener „geschlossener Raum“⁶⁷, er wird bei Kleist von „Mauern“ umgeben und durch „Riegel“ und „Gitterfenster“ von der Außenwelt abgeschirmt.⁶⁸ Es gibt also kaum Durchlässigkeit zwischen den zwei räumlichen Sphären, lediglich Geräusche dringen zu Jeronimo ins Gefängnis durch, und damit gibt es nur wenig Austausch zwischen dem, was im Gefängnis verortet ist, und dem, was sich im Rest des politischen Zentrums abspielt. Lediglich Geräusche, wie „die Glocken, die Josephe zum Richtplatz führen“,⁶⁹ dringen von außen zu Jeronimo durch. Damit wird räumlich markiert, dass es zwischen Jeronimos Welt und der Welt außerhalb des Gefängnisses nur wenig Durchlässigkeit gibt, die beiden Welten stehen sich also kaum durchdringbar und daher unversöhnlich gegenüber. Die „Bereiche der Semiosphäre, die im Zentrum“ von „kulturellen Räumen“ liegen, sind nach Lotman „starr und entwicklungsunfähig“⁷⁰, dies trifft auch auf die Normen der christlichen Gesellschaft in der Hauptstadt St. Jago zu. Auch im weiteren Erzählverlauf wird deutlich, wie starr, und damit undurchdringbar und unversöhnlich sich die Werte der Gesellschaft der Stadt und der Welt des Jeronimo gegenüber stehen, wenn diesem durch jene die Hinrichtung droht. Mit der Verhängung der Todesstrafe ist klar ersichtlich, dass das Zentrum mit seinen etablierten Normen gleich zu Beginn der Erzählung versucht, die Normen ‚der Anderen‘ gewaltsam auszulöschen. Auch dieser Umstand wird bei Kleist räumlich unterstützt. Nach

⁶⁷ Lotman 2010, S. 184.

⁶⁸ Kleist 2018, S. 191.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Lotman 2010, S. 178.

Lotman wird ja, wie bereits erwähnt, in der Regel in einer Kultur „das Eigene“ im Zentrum verortet, während „das Andere“, dasjenige Verhalten, welches aus der Wertschätzung einer Gesellschaft herausfällt, sich eher an deren Peripherie ansiedelt. Es kann sich aber, so Lotman weiter, die Peripherie auch ins Zentrum verlagern, und auf diese Weise zweites an den Rand verdrängt werden.⁷¹ Das räumliche Verschieben der Peripherie ins Zentrum wäre dann als Sieg der Normen ‚der Anderen‘ anzusehen und hätte schließlich ein Verblässen ‚der Eigenen‘ zur Folge.⁷² Bei Kleist sind die Werte der Peripherie bereits im Zentrum angekommen, was bei ihm unter anderem räumlich dadurch markiert ist, dass das Gefängnis nicht an die Peripherie, sondern mitten im Zentrum St. Jagos positioniert wird. Kleist hat des Weiteren Jeronimos Normbruch im Hause des reichsten Aristokraten mitten in der Stadt, also mitten im politisch-administrativen Zentrum Chilis, in Erscheinung treten lassen. Nachdem Josephe zunächst ins Karmeliterkloster verbannt worden ist, ist Jeronimo auch dorthin eingedrungen und hat „in einer verschwiegene Nacht den Klostergarten zum Schauplatz seines vollen Glückes gemacht“, woraufhin Josephe mit der Frucht dieser Begegnung just am „Fronleichnamsfeste“, während „der feierlichen Prozession der Nonnen, welcher die Novizen“ gefolgt sind, „in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale“ niedergekommen ist. Die beiden Liebenden vollziehen ihr, gegen die Norm verstoßendes, Verhalten mitten im christlich-katholischen Zentrum der Gesellschaft, in welchem ebendiese Handlungen als gegen die Norm verstoßend festgeschrieben worden sind. „Dieser Vorfall machte außerordentliches Aufsehen“⁷³ und zeigt damit, wie sehr sich die Angehörigen des Zentrums durch dieses Antiverhalten von Jeronimo und Josephe bereits in ihren Wertvorstellungen bedroht fühlen. Die Antiwelt wird auf diese Weise von Kleist gleich zu Beginn seiner Erzählung mitten ins Zentrum verlagert, wodurch jenes sich in seiner Geltung so bedroht fühlt, dass es sich mit der Auslöschung in Form der bevorstehenden Hinrichtung des Liebespaares zu schützen versucht, um selbst einem möglichen Untergang zu entgehen.

Es wird auf diese Weise von Kleist die Gebrechlichkeit, bzw. der mögliche Untergang einer christlichen Gesellschaftsordnung, auch durch räumliche Konstruktionen mitinszeniert. Es werden von Kleist, wie von Blank wahrgenommen, auch auf räumliche Weise Situationen in den Fokus gestellt, die „Welt- und Denkkordnungen herausfordern und die Kontingenz der er-

⁷¹ vgl. Lotman 2010, S. 178.

⁷² Lotman 2010, S. 188f.

⁷³ Kleist 2018, S. 189.

zählten Welt - ihre ‚Gebrechlichkeit‘ - offenlegen“.⁷⁴ Der Beginn des Erdbebens von Chili stellt genau eine solche Situation dar. Die alte soziale Ordnung wird durch eine neue Denkordnung herausgefordert. Auch Brown ist der Ansicht, dass in dieser Erzählung Kleist auf den drohenden Verfall „der alten sozialen Ordnung“ verweist. Für ihn ist die soziale Ordnung von Kleists Chili aufgebaut wie „eine klassische Ständegesellschaft“. Jeronimo, der „einfache bürgerliche Hauslehrer“ macht Josephe, der „Tochter aus aristokratischem Hause unstandesgemäße Avancen“. Da dabei auch noch ein uneheliches Kind gezeugt wird, ist „die Ehre der gesamten adeligen Familie beschädigt“, woraufhin die beiden Sünder, die eine neue soziale Ordnung repräsentieren, aus der Gesellschaft ausgestoßen werden.⁷⁵ Unter Zuhilfenahme der Anordnung und Gegenüberstellung von beinahe undurchdringlich erscheinenden Räumen führt Kleist am Beginn seiner Erzählung den sich rasant entwickelnden Konflikt zweier Liebender mit der etablierten sozialen Ordnung einer in die Jahre gekommenen Welt ein. Die alte, christliche Weltordnung wird in Konkurrenz zu einer neuen sozialen Weltordnung gesetzt und auf diese Weise der kritischen Auseinandersetzung zugänglich gemacht.

3.3. Der scheinbare Zusammenbruch der alten sozialen Ordnung zugunsten einer trügerischen neuen

Wie bereits erwähnt, ist die Erzählung in drei Teile geteilt, jedem von diesem wird ein anderer Handlungsspielraum zugeteilt. Im ersten Abschnitt wird die Hauptstadt St. Jago präsentiert, in der sich besagtes Erdbeben ereignet. Dabei wird von Kleist nach Müller-Salget der Eindruck erzeugt, „als wolle das Erdbeben die selbstgerecht-mitleidlose Gesellschaft zerstören.“⁷⁶ Dieser gesellschaftliche Zerfall wird unter Zuhilfenahme des räumlichen Zusammenbruchs der Gebäude der Stadt, versinnbildlicht. Durch die Art und Weise, wie dieses Zusammenstürzen der Gebäude räumlich konstruiert ist, gibt Aufschlüsse darüber, wie diese alte Gesellschaft in ihren Machtverhältnissen konstruiert ist und auf welche Weise sich diese in Erschütterung befindet. Dies wird daher im Folgenden genauer in den Blick genommen.

Die Figuren nehmen im Angesicht der Erschütterung der Stadt „einen göttlichen Willen“ an, und auch der Erzähler selbst scheint vorwiegend die Sichtweise seiner Protagonist:innen zu teilen und gibt dementsprechende Wertungen ab. Diese mit seinen Figuren konforme Haltung

⁷⁴ Juliane Blank: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinngebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11. Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 175.

⁷⁵ Robert H. Brown: Fear of Social Change in Kleist's „Das Erdbeben in Chili“. In: Monatshefte. Vol 84, No 4, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1992, S. 449.

⁷⁶ Müller-Salget 2018, S. 811.

der Erzählinstanz wird aber immer wieder gebrochen, indem Formulierungen eingebaut werden, die „als Einschränkung ihrer Parteinahme angesehen“ werden können.⁷⁷ Fricke verweist darauf, dass Formulierungen, wie „die frommen Töchter der Stadt“, die ihre Freundinnen einladen, um dem Hinrichtungsspektakel, das Josephe droht, und das „der göttlichen Rache gegeben wurde“⁷⁸, beizuwohnen, in ironisierender Weise „auf die Bigotterie dieser Gesellschaft hinweisen, welche ihre eigenen Gesetze zu göttlichen erklärt und ihre Glaubenssätze wie Nächstenliebe und Vergebung, zugunsten der Befriedigung von Sensationsgier übergeht.“⁷⁹ Fischer sieht die Erzählung durchsetzt mit „versteckten, altertümelnden, den Chronikstil imitierenden, frömmelnden, hyperbolischen oder paradoxen Wendungen“, mit denen seiner Meinung nach Kleist eine „implizite Technik“ anwendet, „mit der der Erzähler sich ungewollt selbst hinterfragend belächelt“.⁸⁰ Der Erzähler wird, so Fischer weiter, auf diese Weise „in seiner allzu menschlich einfältigen, weltanschaulich bornierten Haltung“ entlarvt.⁸¹ Ironie, Übertreibung und die von Fischer so bezeichnete implizite Technik sind gerade in der Art und Weise der Inszenierung der Erschütterung der Stadt ein zentrales Mittel, um die bigotte christliche Gesellschaft St. Jagos bloß zu stellen und vorzuführen. Auf ihrer Flucht aus der, dem Erdbeben anheim fallenden, Stadt wird Josephe mit dem kompletten Ausmaß des Zusammenbruchs der einzelnen Gebäude des einstigen Machtzentrums, St. Jago, und dem daraus resultierenden Chaos konfrontiert, dies wird bei Kleist auf drastische und detaillierte Art und Weise auch räumlich konstruiert. Es ist die Rede davon, dass „durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug“, der sie zum Richtplatz führen hätte sollen, „auseinander gesprengt ward“.⁸² Die Äbtissin wird gemeinsam mit ihren Klosterfrauen in ihrem eigenen Kloster, „von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schmachvolle Art erschlagen“.⁸³ Der Erzbischof wird, begraben vom Schutt der einstürzenden Kathedrale, aufgefunden⁸⁴, der „Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an der Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus.“⁸⁵ Beim Anblick des eingestürzten Gefängnisses, unter dem sie Jeronimo wähnte, „wankte sie, und wollte be-

⁷⁷ Fricke 2010, S. 67.

⁷⁸ Kleist 2018, S. 191.

⁷⁹ Fricke 2010, S. 191.

⁸⁰ Bernd Fischer: *Fatum und Idee. Zu Kleists Erdbeben in Chili*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Ohio: ProQuest Information und Learning Company 1984, S. 420.

⁸¹ Ebd.

⁸² Kleist 2018, S. 197.

⁸³ Ebd., S. 199.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

sinnungslos an einer Ecke niedersinken; doch im selben Augenblick jagte sie der Sturz eines Gebäudes hinter ihr [...], durch das Entsetzen gestärkt, wieder auf“.⁸⁶ Nach Childs ist es „only through the literary unearthing of institutions vis-a-vis the narrative’s earthquake that the essence of Santiago’s social order is laid bare for interpretation.“⁸⁷ Der „Zerfall der sozialen Ordnung“⁸⁸ wird von Kleist dargestellt durch ein Einstürzen sämtlicher Gebäude der Stadt, in welcher die Instanzen der Obrigkeit, repräsentiert in St. Jago durch Äbtissin, Erzbischof, Vizekönig, geherrscht und das Zusammenleben dieser Gesellschaft bestimmt haben. Im Falle der Äbtissin und des Erzbischofs verursachen gerade die Zusammenbrüche derjenigen Gebäude den Tod, die als ihr jeweils eigenes Machtzentrum angesehen werden. Selbst Josephes Familie wird von ihrem eigenen Haus erschlagen, wodurch von jener nur mehr ein See aus Blut übrig geblieben ist. Für Blank ist der erste Teil der Erzählung „durchsetzt von Motiven des Stürzens und Fallens“⁸⁹, mit diesem scheint ein Umbruch der sozialen Ordnung einher zu gehen, in welchem die Zentren der Macht „ihrer Wirkmächtigkeit beraubt und damit vorerst außer Kraft gesetzt“ werden.⁹⁰ „Die Aufzählung von zerstörten Gebäuden und geschädigten Personen scheint die Möglichkeit anzudeuten, dass die Gegner:innen der Liebenden es sind, die die göttliche Strafe ereilt hat.“⁹¹ Josephe selbst durchschreitet das Chaos der Hauptstadt hingegen völlig unbeschadet, im Gegenteil, sie profitiert sogar vom Einsturz der Gebäude und dem damit einhergehenden Zusammenbruch der sozialen Ordnung und der Zentren der Kontrolle. Die Hinrichtung wird ausgesetzt, da „durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug auseinander gesprengt ward“.⁹² Josephe wird durch das Erdbeben gerettet, für sie bedeutet der Niedergang der sozialen Ordnung die Rettung vor dem Tode. Der Konkurrenzkampf zwischen alter sozialer Ordnung und neuer scheint zugunsten zweiter auszugehen. Indem die alte Welt zusammenbricht, kann sich die Vertreterin der neuen unbeschadet in Sicherheit bringen. Wie diese alte soziale Ordnung in der Stadt zu diesem Zeitpunkt aussieht, gestaltet Kleist räumlich aus, indem er uns anschaulich vor Augen führt, auf welche Weise der Zusammenbruch der einzelnen Gebäude vonstatten geht, und wie da-

⁸⁶ Kleist 2018, S. 199.

⁸⁷ Matthew R. Childs: Kleist Rousseau and *The Earthquake in Chili: Catastrophe as the Road to Reconciliation*. In: Lessing Yearbook/Jahrbuch XLVIII 2021. Eighteenth-Century Catastrophe/ Katastrophen des achtzehnten Jahrhunderts. Göttingen: Wallenstein 2021, S. 156.

⁸⁸ Isak Winkel-Holm: Earthquake in Haiti: Kleist and the Birth of Modern Disaster Discourse. In: New German Critique 115, Sol. 39, No. 1, 2012, S. 49.

⁸⁹ Blank 2021, S. 180.

⁹⁰ Ebd., S. 188; Winkel-Holm 2012, S. 49.

⁹¹ Blank 2021, S. 169.

⁹² Kleist 2018, S. 197.

durch der Tod der jeweiligen Machtinhaber einzelner Institutionen verursacht wird. Er erweckt damit den Eindruck, als würde den höchsten Repräsentant:innen der alten sozialen Ordnung, ihre eigene bigotte und heuchlerische Art der Machtausübung nun im Moment des Lebens zum Verhängnis werden, indem sie jeweils grausam zu Tode kommen, erschlagen von ihren eigenen Gebäuden.

Jeronimo, der beim Eintreten der Erderschütterung und während Josephe zum Richtplatz geführt wird, gerade dabei ist, sich an einem Pfeiler des Gefängnisses zu erhängen, ereilt ein ähnliches Schicksal wie seine Geliebte. Jeronimo befindet sich in einem, von Lotman definierten „geschlossenen Raum“, welcher von seiner Außenwelt durch eine undurchlässige Grenze völlig abgeschottet ist.⁹³ Jeronimo ist von den Geschehnissen in der Stadt räumlich zunächst abgeriegelt, er sitzt hinter „Gitterfenster“ und „Riegel und Mauer“, lediglich Geräusche, wie das Glockenklingen, welches Josephe zu ihrer Hinrichtung begleitet, dringt zu ihm durch.⁹⁴ Er wirft sich „vor dem Bildnisse der heiligen Mutter Gottes nieder, und betete mit unendlicher Inbrunst zu ihr, als der Einzigen, von der ihm jetzt noch Rettung kommen könnte.“⁹⁵ Noch vor dem Eintritt des Erdbeben wird hiermit schon markiert, dass seine Errettung von oben, von göttlicher Hand, erfolgen werde, und dass es dazu notwendig sei, sich in Demut in den Staub nach unten fallen zu lassen. Das Gute scheint für Jeronimo hier von ‚oben‘ zu kommen, während er selbst sich ‚nieder‘ fallen lässt, um seine Demut zu zeigen. Die hierarchische christliche Welt St. Jago mit ihren von ‚oben‘ nach ‚unten‘ wirksamen Dogmen wird hier mithilfe räumlicher Assoziationen und Bewegungen nach ‚oben‘ und nach ‚unten‘ angedeutet. Im Moment des Höhepunktes seiner persönlichen Katastrophe, als er sich erhängen will, versinkt „plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte“, und begräbt „alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern.“⁹⁶ Ironischer Weise hält Jeronimo sich gerade in diesem Moment an ebenjenem Pfeiler, an dem er sich gerade erhängen wollte, fest, „um nicht umzufallen“.⁹⁷ Gerade der Pfeiler, an dem er sterben wollte, rettet ihn nun vor dem Fall nach unten, und damit vor dem Tode. „Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zu-

⁹³ Lotman 2010, S. 184.

⁹⁴ Kleist 2018, S. 191.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Kleist 2018, S. 193.

⁹⁷ Ebd.

bodenstreckung desselben“.⁹⁸ Wieder gibt es ein Stürzen und ein Fallen von Gebäuden und -teilen nach unten, nur Jeronimo scheint heil zu bleiben. Der gleichzeitige Einsturz zweier gegenüberliegender Bauwerke verursacht eine Verzögerung des Fallens und eröffnet Jeronimo auf diese Weise einen Weg in die Freiheit. Die beiden einstürzenden Gebäude bilden also eine Art Gewölbe, welche sich gegenseitig stützend, am Fallen hindern.⁹⁹ Genau wie Josephe bleibt auch Jeronimo unversehrt und wird gerettet durch die Art und Weise des Einsturzes von Bauwerken, damit ist auch er der Profiteur einer Katastrophe, bei der weite Teile der Stadt dem Untergang geweiht sind. Kleist inszeniert dies auch hier wieder räumlich mithilfe der Art der Bewegung der, während des Bebens einstürzenden, Gebäude der Stadt. Nach Frick scheint Kleist sich mithilfe des Denkbildes der Wölbung mit der Paradoxie von kollektiver „Sturzbe-
 wegung“ und „individueller Stabilisierung“, die einen „prekären Zustand des Gleichgewichts erzeugt, auseinander zu setzen.¹⁰⁰ Die kollektive Katastrophe erzeugt die Rettung des Individuums, weil durch das gleichzeitige Eintreten eine Art Gleichgewicht hergestellt wird, das stabilisierend wirkt. Erst der Zusammenbruch der allgemeinen sozialen Ordnung, führt zum Erhalt der neuen, der, noch an den Individuen Josephe und Jeronimo festgemachten, Wertordnung. Für Blank veranschaulicht Kleist mit der „Denkfigur des Gewölbes“ den „glücklichen Zufall als etwas [...], das durch unvorhersehbar Zusammenfallendes zu-fällt.“¹⁰¹ Das vor dem Erdbeben stattfindende Gebet von Jeronimo zur Errettung durch die Mutter Gottes legt nahe, dass er selbst nicht an einen Zufall, sondern an eine von Gott gesendete Befreiung glaubt.

Sieht man sich genauer an, wie Kleist Jeronimos Bewegungen während seiner Flucht vor dem Chaos der Stadt, konstruiert, wird ersichtlich, dass häufig nicht Jeronimo selbst der aktiv Handelnde zu sein scheint, sondern das Chaos und das Sterben im Angesicht der Erderschütterung zu den eigentlichen Akteuren werden, und ihn antreiben und aus der Stadt hinausführen, wenn es bei Kleist heißt, dass während seiner Flucht „der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte“. „Hier stürzte ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umher-schleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Ge-stade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte.“¹⁰² Jeroni-

⁹⁸ Kleist 2018, S. 193.

⁹⁹ Hamacher 1993, S. 155.

¹⁰⁰ Werner Frick: Die ‚gebrechliche Einrichtung der Welt‘. Kontingenzbewusstsein und Selbstbehauptung bei Heinrich von Kleist. In: Frick, Werner (Hg.): *Heinrich von Kleist*. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2014, S. 23.

¹⁰¹ Blank 2012, S. 182.

¹⁰² Kleist 2018, S. 193.

mo selbst scheint hier nur zu reagieren, er wird auf seiner Flucht von einem einstürzenden Haus, vom Fluss, von einem Feuer dirigiert, sodass er selbst nur mehr reagieren kann oder sogar muss, wenn er nicht sein Leben verlieren will. Räumliche Gegebenheiten in der Stadt bestimmen hier das Handeln. Es erscheint, als wäre hier ein anderes Wesen, möglicherweise Gott, das denkende Subjekt, welches das Zusammenstürzen der Stadt auf eine Weise dirigiert, dass Jeronimo gleichsam von jemand anderem dazu gezwungen wird, sich zu retten. Auf den Umstand, dass die Rettung nur vorläufig ist, verweist ein von Kleist verwendetes „Als Ob“ zur Beschreibung des Gekraches, „als ob das Firmament einstürzte“¹⁰³. Jeronimos Flucht aus der Stadt wird von Kleist, genau wie jene von Josephe, räumlich so konstruiert, dass der Zusammenbruch der Stadt als Ursache für die Rettung des Liebenden erscheint. Die alte Weltordnung scheint sich im ersten Teil der Erzählung zugunsten einer neuen aufzulösen. Die Werte des Zentrums, wie Lotman sie theoretisch beschreibt, scheinen in Kleists St. Jago zu zerfallen, zugunsten derjenigen aus der Peripherie, die aus dem Zerfall gestärkt hervor zu gehen scheinen. Die peripheren Werte sind mitten im Zentrum angekommen und verursachen den Untergang der ursprünglich zentralen mit. Zumindest lässt Kleist unter Zuhilfenahme der räumlichen Konstruktionen zu diesem Zeitpunkt, diesen Anschein entstehen. Ebenjener wird aber bereits im Moment seiner Entstehung von Formulierungen des Als-Ob durchbrochen, welche ihn damit selbst als trügerisch erscheinen lassen. Sowohl der Anschein des Sieges der neuen, sozialen Weltordnung gegenüber der alten, als auch das ihm inhärente Trügerische, wird von Kleist, wie im Folgenden gezeigt werden wird, im Tal, weiterhin auch räumlich ausgestaltet, bloß gestellt und vorgeführt.

3.4. Utopie einer perfekten, trügerischen Idylle

Außerhalb der Stadt lässt Kleist im zweiten Teil der Erzählung ein perfektes, idyllisches Paradies entstehen, welches auch unter Zuhilfenahme verschiedener räumlicher Sprachmittel entwickelt wird. Das Wiedersehen von Jeronimo und Josephe findet „im Tal, als ob es das Tal von Eden gewesen wäre“¹⁰⁴, statt, welches namentlich den biblischen Garten Eden heraufbeschwört, und damit zu einem scheinbar göttlichen Paradies stilisiert wird. Das wiederkehrende Als-Ob suggeriert dem:r Leser:in wiederum das Trügerische dieser Annahme, als handle es sich bei dem Paradies um nichts anderes als um ein vorübergehendes Fantasiegebilde. Nichts-

¹⁰³ Kleist 2018, S. 193.

¹⁰⁴ Kleist 2018, S. 201.

destotrotz begegnet Jeronimo seiner Liebsten bei einer Quelle, als Josephe gerade dabei ist, „ein Kind in seinen Fluten zu reinigen“ und bei deren Anblick er die Worte: „O Mutter Gottes, du Heilige!“¹⁰⁵ ausruft. Damit wird dem Spanier von Kleist die Verbindung des Tales mit Gott ein weiteres Mal in den Mund gelegt. Es scheint die Mutter Gottes höchstpersönlich zu sein, die ihr Kind an der Quelle im Tal des biblischen ‚Garten Edens‘ wäscht. Und die Errettung „der Unglücklichen“ scheint durch „ein Wunder des Himmels“ erfolgt zu sein.¹⁰⁶ Für Török wird in dieser Szene das göttliche Paradies inszeniert, indem Kleist es durch Jeronimo, mithilfe von dessen Anrufung an die Mutter Gottes, gleichsam heraufbeschwören lässt.¹⁰⁷ Die biblische Metaphorik im Garten Eden erscheint Fricke „ambivalent angelegt“, und erinnert an den Sündenfall im Paradies, wenn das Liebespaar sich ausgerechnet im heiligen Garten Eden zum „wollüstigen Lied“ einer Nachtigall zur Ruhe bettet.¹⁰⁸ Die Errettung scheint von Gott zu kommen, das ist es, was die Figuren zu glauben scheinen, die Heraufbeschwörung des biblischen Motivs des paradiesischen Sündenfalles lässt den Verdacht eines nahen Unheils aufkommen. Die Hauptfiguren schreiben ihre Errettung Gott zu, damit scheint man „auch in dieser idyllischen Gemeinschaft“ des Tales „keineswegs zu einer adäquaten Interpretation des Geschehens“ zu finden.¹⁰⁹ Die Erinnerung an „Gefängnis und Hinrichtung“ wird von der Gesellschaft im Tal „einfach unterdrückt“, stattdessen ist man rein „auf den harmonischen Effekt besonderer Glücksgefühle aus“¹¹⁰. Mit derlei Effekten wird das paradiesische Tal auch räumlich von Kleist ausgeschmückt, wenn er beschreibt, dass sich dort „längs der Talquelle, [...] im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen“ haben, und sich „sanfte Lager von Moos und Laub bereiteten“¹¹¹, währenddessen sich das Liebespaar „einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete“, suchte, in dem „die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollustiges Lied“, um sich gemeinsam, abseits der anderen, zur Nachtruhe zu begeben.¹¹² Die perfekte Idylle im Tal wird von Kleist mit solchen detailgenauen Effekten versehen und auf diese Weise für den Leser, sowohl durch Geräusche, als auch Gerüche, sinnlich erfahrbar gemacht. Sogar der Gesang der Nachtigallen passt sich in diesem

¹⁰⁵ Kleist 2018, S. 197.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ervin Török: Zeit und Referenz. Über Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. In: Bernath, Arpad, Hans Endre und Peter Plener: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Tübingen: Narr Francke Adorno 2006, S. 100.

¹⁰⁸ Fricke 2010, S. 76f.

¹⁰⁹ Fischer 1984, S. 418.

¹¹⁰ Ebd., S. 419.

¹¹¹ Kleist 2018, S. 201.

¹¹² Ebd.

göttlichen Tal dem Verlangen der Liebenden an. Diese übertrieben, polemisch auf die Spitze getriebene, räumliche Inszenierung eines idyllischen Paradieses, die in krasssem Gegensatz zur zuvor entfalteten, dem Untergang geweihten, Stadt steht, trägt die Befürchtung des:r Lesers:in in sich, dass es sich bei besagtem Tal möglicher Weise nur um eine Illusion handeln könnte, deren schönem Schein das Paar gerade unterliegt. Dieser Verdacht wird untermauert dadurch, dass Jeronimo und Josephe „sehr gerührt“ gewesen sind, „wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“ und gemeinsam „beschlossen, sobald die Erderschütterungen aufgehört haben würden, nach La Concepcion zu gehen, wo Josephe eine vertraute Freundin hatte.“¹¹³ Dieses Mal tun die beiden Protagonist:innen direkt kund, dass sie ihre Rettung Gottes Willen zuschreiben. Der Name des Ortes, ‚La Concepcion‘, den sie als ihr Ziel erwählen, verweist bereits in seiner Bedeutung auf einen Plan hin, der vermutlich einer ohne nachfolgender Ausführung bleiben könnte.

Weiter wird von Kleist die Darstellung der perfekten Idylle im Tal, mit Zweifel durchsetzt, wenn er erzählt, dass es hier, im Tal, „die schönste Nacht ist, die „herabgestiegen [ist], voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter träumen mag.“¹¹⁴ Die Inszenierung des Paradieses, wird dem Traum eines Dichters zugeschrieben, was wieder den Verdacht im Leser:in erweckt, dass es sich vielleicht doch nicht um ein reales Tal, sondern nur um ein erträumtes handeln könnte, aus dem die handelnden Figuren möglicherweise in nicht allzu ferner Zukunft erwachen werden. Mithilfe solcher sprachlicher Mittel, mit denen das Tal ausgestaltet wird, wird nach Fricke, „auf die Differenz zwischen Anschein und Realität“ verwiesen, wobei in solchen Textpassagen „hinter der Perspektive Jeronimos und Josephes“ der Erzähler hervor zu treten und sich „von den Eindrücken“ der beiden „zu distanzieren“ scheint.¹¹⁵ Kleist bedient sich sprachlicher Figuren, die nach Altenhofer, immer wieder das „faktisch gesichert oder traditionell Scheinende ins Zwielficht rückt“, diese Form der „gleitenden Sinngebung“ kann auf verschiedenen Ebenen beobachtet werden und bewirkt, dass Erzähltes, in diesem Fall räumliche Ausgestaltungen, immer wieder mit „dem Vorbehalt des Scheinhaften“ versehen wird.¹¹⁶

¹¹³ Kleist 2018, S. 203.

¹¹⁴ Ebd., S. 201.

¹¹⁵ Fricke 2010, S. 75.

¹¹⁶ Norbert Altenhofer: Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München: C.H. Beck 1985, S. 45f.

Im Gegensatz zur streng hierarchisch von oben nach unten strukturierten Lebensweise in der Stadt, scheint das gesellschaftliche Miteinander im Tal auf den ersten Blick geprägt zu sein von einer der Gleichheit der Stände. Auch das gesellschaftliche Zusammenleben scheint von einer perfekten Idylle bestimmt zu sein, wenn Josephe das Gefühl nicht unterdrücken kann, dass der „verfloßne Tag, so viel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte“ gewesen sei.¹¹⁷

Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hilfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück, Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.¹¹⁸

Die hierarchische Ordnung von ‚oben‘ nach ‚unten‘ der Stadt scheint im Tal einem Nebeneinander der Stände gewichen zu sein. Nächstenliebe und gegenseitige Hilfe im Bewusstsein, dass alle ein und derselben Familie angehören, ist das prägende Moment. Auch in dieser Textpassage bestärkt die Verwendung des Konjunktivs, ein scheinbar beiläufig eingestreutes Als-Ob und die polemisch-ironische Übertreibung die Vermutung, dass die Figuren in dieser perfekten Idylle einer Scheinwelt unterliegen, die so keinen Bestand haben wird. Für Fischer ist die von Kleist auf diese Weise inszenierte „Begeisterung der paradiesischen Gesellschaft [...] weitgehend hausgemacht, egozentrisch und keineswegs gerechtfertigt“, da „man doch die anarchischen Gräueltaten, zu denen das Erdbeben die Bewohner St. Jagos verleitet, und von denen davor berichtet wird, einfach verdrängt“, um sich ungestört „in die schöne Euphorie eines idealistischen Menschenbildes steigern zu können.“¹¹⁹ Es kursieren kurz davor Berichte in der Gesellschaft des Tales, wonach die Stadt „nach der ersten Hapterschütterung von Weibern ganz voll gewesen“ sei, „die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien“. Weiter hat es geheißen, dass „die Mönche“, „mit dem Kruzifix in der Hand, umhergelaufen wären, und geschrien hätten: das Ende der Welt sei da!“ Der Vizekönig „hätte müssen Galgen aufrichten lassen, um der Dieberei Einhalt zu tun“, des Weiteren ist „ein Unschuldiger, der sich von hinten durch ein brennendes Haus gerettet“ hat, von dessen Besitzer „aus Übereilung ergriffen, und sogleich auch aufgeknüpft“ worden.¹²⁰ Kurz nach diesen Erzählungen im Tal gibt sich Josephe dem Gefühl der Glückseligkeit hin und beschreibt in ihren Gedanken die Menschen

¹¹⁷ Kleist 2018, S. 207.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Fischer 1984, S. 419.

¹²⁰ Kleist 2018, S. 205.

im paradiesischen Tal wie sie „Römergröße und Unerschrockenheit“ gezeigt hätten, „von Selbstverleugnung und der göttlichen Aufopferung, von ungesäumter Wegwerfung des Lebens, als ob es, dem nichtswürdigsten Gute gleich, auf dem nächsten Schritte schon wiedergefunden würde.“¹²¹ Aus der Sicht von Josephe gibt es im Tal nicht Einen, „für den nicht an diesem Tage etwas Rührendes geschehen wäre, oder der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte“, sodass sich „gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um eben so viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte.“¹²² Josephe gibt sich hier, so Fischer, der „falschen Begeisterung“ hin, sie unterliegt hier einem „heroischen Menschenbild“, welches sich durch Erzählungen, durch Literatur, „herbeizitieren“ lässt, die aber nichts anderes ist als „eine Fiktion, an der sich die Wirklichkeit grausam rächt.“¹²³ Diese Art der Erzählstrategie, der Etablierung von gegensätzlichen Erzählräumen, welche innerhalb der Gesellschaft des paradiesischen Tals entfaltet werden, erhält die Funktion den Trug, dem ebenjene unterliegt, durchschaubar zu machen.¹²⁴ Auf diese Weise lässt Kleist, so Fischer weiter, seine Figuren „metaphysische Systeme durchspielen“ und damit Sichtweisen vorführen“, die in die Irre führen.¹²⁵ Leser:in, Erzähler und Figuren, in diesem Fall Josephe, „verfangen sich in ihren Deutungsstrategien und werden selbst [...] vorgeführt, bloß und infrage gestellt.“¹²⁶

Während die Liebenden „mit Klosterherren und Klosterfrauen, Fürsten und Bettlern, Staatsbeamten und Tagelöhnern im idyllischen Zentrum der Erzählung im Grase liegen und das Glück ihrer wunderbaren Rettung voll auskosten, regt sich bereits erneut der Traum von einem gütigen Gott, dem man sich in einem feierlichen Gottesdienst unterwerfen möchte“.¹²⁷ Kurz nachdem sich die Protagonist:innen der Begeisterung der Gleichheit der Stände im Tal und ihrer Errettung euphorisch hingegen haben, beschließen sie, sich wieder der hierarchischen christlichen Gesellschaftsordnung auszuliefern und damit beizutragen, dass ihre eigene Katastrophe den weiteren Lauf nimmt. Im paradiesischen Tal scheint die gesellschaftliche Ordnung aufgehoben zu sein, zugunsten einer „schieren Faktizität des biologischen Lebens.“ Alle „Besitzverhältnisse“ scheinen „in Anspielung auf Rousseaus Vision eines Naturzustan-

¹²¹ Kleist 2018, S. 205.

¹²² Ebd., S. 209.

¹²³ Fischer 1984, S. 419.

¹²⁴ vgl. Fischer 1984, S. 419.

¹²⁵ Bernd Fischer: Heinrich von Kleists vorgeführtes Erzählen. In: German Life and Letters 64:3, July 2011, S. 338.

¹²⁶ Ebd., S. 337.

¹²⁷ Fischer 2011, S. 342.

des“ , in dem „der Mensch alles - von der Nahrung über den Grund und Boden bis hin zum Sexualpartner teilt“ aufgehoben zu sein.¹²⁸ Auch Fricke fühlt sich bei dieser Inszenierung einer „scheinbar ständelosen und toleranten Idylle“ erinnert an die „Darstellung der Rousseau'schen Gesellschaftsutopie“. Darin erscheint der Mensch, genau wie in Kleists Tal, im Naturzustand „selbstliebend“ und „mitleidig“ zu sein.¹²⁹ Im Gegensatz zur Stadt, wo eine streng von ‚oben‘ nach ‚unten‘ bestimmende, hierarchische und strafende Ordnungsstruktur geherrscht hat, ist das soziale Leben der Menschen im Tal geprägt vom Teilen der Nahrung miteinander, von „Güte“, von „vieler Freundlichkeit“, „von Vertraulichkeit“. „Es war, als ob die Gemüter (...) alle versöhnt wären“.¹³⁰ Nächstenliebe, Gleichheit und ein Nebeneinander auf Augenhöhe scheinen im idyllischen Tal das soziale Miteinander zu bestimmen. Zum Ausdruck kommt in der idealistischen Darstellung der Lebensweise im Tal, neben der Rousseau'schen Gesellschaftsutopie, nach Winkel-Holm, auch die Auseinandersetzung Kleists mit Kants Theorie der Erhabenheit, in der es heißt, dass „when confronted by the obstacles of nature, we have a power of the mind to soar above certain obstacles“, dank unserer „unmistakeable and inextinguishable idea of morality.“¹³¹ Kleist referiert hier, wie auch an anderer Stelle, auf Kants Theorie der Erhabenheit, indem er beispielsweise dem Schrecken des Erdbebens in der Stadt, die Harmonie, die Größe und Heldenhaftigkeit der Taten der Menschen im Tal folgen lässt.¹³² Der Aufgang von Menschlichkeit scheint bei Kleist, genau wie bei Kant, „als antithetisches Resultat gebunden an die Erfahrung des Zerfalls sämtlicher Normbegriffe vom Menschen und der Unverlässlichkeit nicht nur seiner, sondern auch der Natur, die er bewohnt.“¹³³ Bei Kleist werden dafür zwei verschiedene Räume entfaltet, die Stadt und das Tal, die einander im Text immer wieder als Antithese gegenübergestellt werden. Aus der Perspektive der Hauptfiguren im Tal markiert die Stadt nach Lotmans Theorie ‚das Chaos‘, ‚das Fremde‘ oder ‚Befremdliche‘, während das Tal ‚das Eigene‘ repräsentiert. Dennoch bleiben bei Kleist diese räumlichen Anordnungen nicht ungebrochen durchgängig bestehen, denn sie erhalten, so Altenhofer, auch hier im Tal stets einen Rätselcharakter, indem die Schilderungen immer wieder durchsetzt sind „von relativierenden oder perspektivierenden Formeln, wie „es schien“ oder „es war als ob“, die „das Objektiv-Eindeutige der Vorgänge aus

¹²⁸ Nicolas Pethes: Vorwort. In: Pethes, Nicolas: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Göttingen: Wallstein 2011, S. 12.

¹²⁹ Fricke 2010, S. 71.

¹³⁰ Kleist 2018, S. 203f.

¹³¹ Winkel-Holm 2012, S. 59.

¹³² Ebd., S. 60; Hamacher 1993, S. 161.

¹³³ Hamacher 1993, S. 159.

der Sicht des Erzählers oder der handelnden Personen in Frage stellen.“¹³⁴ Die Darstellung des Paradieses bleibt, nach Fricke, bei Kleist „stets in der Perspektive der Liebenden verhaftet, ihre Wahrnehmungen werden“ aber kontrastiert durch die „Erzählungen von den Plünderungen und weiteren Ungerechtigkeiten“, die sich während und nach dem Beben in der Stadt zugetragen haben.¹³⁵ Auf diese Weise zeigt Kleist auf, „dass der Mensch durch die Katastrophe“ eben nicht „mildtätiger wird, so wie in der (Über)zeichnung des paradiesisch-idyllischen Tales angelegt, sondern dass das Chaos auch zur persönlichen Bereicherung genutzt wird, und dass die Liebenden die „ihrer Wahrnehmung konträr gegenüberstehenden Tatsachen nicht in ihre Weltanschauung integrieren“ können, was ihre „perspektivische Befangenheit offenbart“.¹³⁶ Wie Fischer bereits angemerkt hat, nimmt auch Fricke wahr, dass das Paar im Tal die ihr „widerfahrenen Ungerechtigkeiten einfach verdrängt“ und glaubt, dass das „Erdbeben einen Neubeginn darstelle“.¹³⁷ Die räumliche Gegenüberstellung der übertrieben idyllischen sozialen Ordnung im Tal aus der Perspektive des Liebespaares, und die ebenso übertrieben dargestellten Gräueltaten in der Stadt, wie sie im Tal erzählt werden, lassen den Eindruck der Verdrängung der Grausamkeiten der christlichen Gesellschaft St. Jagos, wie sie durch das Paar vorgenommen werden, augenscheinlich werden.

Török ist der Ansicht, dass Kleists „Utopie vom Tal“ mit dem „größten Entwurf der Aufklärung, der französischen Revolution, in Zusammenhang gebracht werden“ kann, „indem dieser Entwurf so inszeniert ist, also ob sie aus der Natur (des Menschen) folgen würde.“ „Gleichheit und Brüderlichkeit“ als „Ideen der französischen Revolution von 1789“ erfahren, auf diese Weise von Kleist angeordnet, eine experimentale „eklatante Differenz“ zu den „zerstörten Gesetzen“ der alten Gesellschaftsordnung der Stadt.¹³⁸ Kleist bietet auf diese Weise, so Fischer, den Figuren, dem Erzähler und auch dem Leser:in „auf unterschiedlichen, sich aber überschneidenden Erzählebenen immer wieder interpretatorische Auswege“ an, „jedoch lediglich, um sie ihnen, sobald sie sich darauf einlassen, wieder verstellen zu können.“¹³⁹ Dies vollführt Kleist unter Zuhilfenahme der Anordnung, der kontrastiven Gegenüberstellung und detaillierten Ausgestaltung von Räumen.

¹³⁴ Altenhofer 1985, S. 45.

¹³⁵ Fricke 2010, S. 72.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Török 2006, S. 103.

¹³⁹ Fischer 1984, S. 426.

Für Fischer sind es neben den „christlichen“, vor allem „die Harmonisierungsmodelle der klassisch-romantischen Literatur“ seiner Zeit, „die durch den subtilen Verweis auf das Zufällige und Triviale, wie durch die ironische Übererfüllung der herrschenden Leseerwartungen“, von Kleist in Frage gestellt werden.¹⁴⁰ Nicht nur „der Schicksalsbegriff der Theologie“, sondern auch „der säkularisierte Mensch, den der Idealismus positiv dagegen zu setzen versucht“, wird hier in Abrede gestellt.¹⁴¹ Kleists Skepsis am säkularen Idealismus wird unter anderem durch die Konstruktionsweise des paradiesischen Tal deutlich vorgeführt, seine Zweifel an theologischen Schicksalsvorstellungen wird im Anschluss in den Blick genommen besprochen.

3.5. Kritik am christlichen, dogmatischen Gesellschaftsmodell und am theologischen Schicksalsbegriff

Wittkowski sieht in Kleist einen Dichter, der mithilfe von Ironie das christliche Gesellschaftsmodell immer wieder herausgefordert hat,¹⁴² unter anderem indem er in seinen „scheinbar gläubigsten Äußerungen! - dem Christentum gegenüber einen tiefgreifenden Abstand markiert“.¹⁴³ Die Ironie werde bei Kleist an mancher Stelle regelrecht zur „luziferisch-promethischen“ Polemik verdichtet. Eine solche inszeniert Kleist auch unter Zuhilfenahme räumlicher Konstruktionen und spezifischer Verortungen von Handlungen, wenn er beispielsweise das Wiedersehen der Liebenden im Tal, wie im vorigen Kapitel herausgearbeitet, als Kindstaufe durch die Mutter Gottes im Garten Eden inszeniert, oder wenn er gerade „den Klostergarten zum Schauplatz“ von Jeronimos „vollstem Glück“ auswählt, oder wenn er die Niederkunft Josephes ausgerechnet beim „Fronleichnamsfeste“, während „die feierliche Prozession“ stattfindet, „auf den Stufen der Kathedrale“ stattfinden lässt.¹⁴⁴ Die größten Verstöße des Liebespaares gegen die christliche Wertordnung, werden nachgerade an den wichtigsten christlichen Zentren platziert. Mithilfe solcher räumlicher Anordnungen, in der das, von der Kirche explizit als Antiwelt, Deklarierte, ausgerechnet in ihren heiligsten Räumen und Orten stattfindet, versucht Kleist mithilfe von zugespitzter Ironie, Distanz zu schaffen zu christlichen und theologischen Sichtweisen, ohne dazu explizit Stellung beziehen zu müssen. Nach

¹⁴⁰ Fischer 1984, S. 426.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Wolfgang Wittkowski: Das Erdbeben in Chili: Formen des Als-Ob: Skepsis, Noblesse, Ironie. In: Wittkowski, Wolfgang: Kleist. Wert-Ethik, Wahrheit, Widerstand und Wieder-Auf-Er-Stehung., Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, (Über deutsche Dichtung 6), S. 83.

¹⁴³ Ebd., S. 87.

¹⁴⁴ Kleist 2018, S. 189.

Jochen Schmidt sind „religiöse Vorstellungen in Kleists Werk“, wie sie oben exemplarisch dargelegt worden sind, „trügerisch-voreilige Fixierungen falscher Unendlichkeit“, „die sich durch den Gang der Handlung selbst ad absurdum führen“.¹⁴⁵ Gerade „Das Erdbeben in Chili“ sei nach Schmidt ein „eindrucksvolles Beispiel für die ironisch korrigierende Verwendung religiöser Vorstellungen“, wie sie für Kleist typisch seien.¹⁴⁶ Dieser Sichtweise wollen wir nun im Folgenden aus räumlicher Perspektive genauer auf den Grund gehen.

Wie bereits erwähnt, sind Müller-Salget und Weber der Ansicht, dass Kleists Darstellung des Erdbebens weniger mit der Berichterstattung des Erdbebens von Chile des Jahres 1647 vergleichbar, sondern vielmehr mit der des Erdbebens von Lissabon im Jahr 1755. Ein besonders hoher Einfluss auf Kleists Erzählung wird der, dieser Katastrophe nachfolgenden, Theodizee-debatte zugeschrieben.¹⁴⁷ Dieses verheerende Erdbeben habe, so Müller-Salget weiter, „eine „theologische und philosophische Debatte“ ausgelöst, bei der „Theologen und Philosophen“ das Problem der Theodizee, die Frage nach der „Rechtfertigung Gottes gegenüber dem Übel in der Welt,“ ausgiebig diskutierten.“¹⁴⁸ Auch Winkel-Holm spricht davon, dass es im Anschluss an das Erdbeben in Lissabon von 1755 in der europäischen Welt eine Flut an „disasters in poems, novels, short stories, operas, cartoons, movies, computer games“¹⁴⁹ gegeben hat, in der die Frage nach der Allmacht und der Gerechtigkeit Gottes im Angesicht der Katastrophe von Lissabon, einerseits von traditionellen Christ:innen, und andererseits von Philosoph:innen der Aufklärung, wie Voltaire und Rousseau, erörtert worden sind.¹⁵⁰ Für erste ist das Erdbeben, so Winkel-Holm weiter, „just a punishment of the godless citizens of Lisbon“ gewesen.¹⁵¹ Auch der eine oder andere aufklärerische Philosoph, wie Leibnitz, erklärte, dass hinter dem offensichtlichen Chaos des Erdbebens „a kind of rational providential order“ liege. Leibnitz kommt, so Fricke und Winkel-Holm, in seinen „Essays zur Theodizee“, die 1710 veröffentlicht worden sind, zu der Ansicht, dass diese Welt, „die beste aller möglichen Welten“ darstelle.¹⁵² Für Leibnitz seien „individuelles Leid, Schmerzen und Entbehrungen auf größere Sinnzusammenhänge zurück zu führen“, die allerdings für den Menschen häufig nicht erkennbar seien. Nur Gott könne „in seiner Allwissenheit“ das „objektiv Beste für die erschaf-

¹⁴⁵ Jochen Schmidt: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemayer 1974, S. 22.

¹⁴⁶ Ebd., S. 21.

¹⁴⁷ Müller-Salget 2018, S. 804; Weber 2012, S. 317.

¹⁴⁸ Müller-Salget 2018, S. 805.

¹⁴⁹ Winkel-Holm 2012, S. 50.

¹⁵⁰ Winkel-Holm 2011, S. 55.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Leibnitz, zit. nach Fricke 2010, S. 61; Winkel-Holm 2012, S. 55.

fene Welt“ von dem, was für den individuellen Menschen gut zu sein scheine, unterscheiden.¹⁵³ Auf der anderen Seite der Debatte ist, allen Philosoph:innen der Aufklärung voran, Voltaire gestanden, der sich in seinem Gedicht „Poeme sur le desastre de Lisbonne“, welches 1756 einige Wochen nach der Katastrophe erschienen ist, über Leibnitz' Sichtweise lustig gemacht hat.¹⁵⁴ Voltaire hat darin die Auffassung vertreten, dass „no meaningful order lay behind the tragic events in Lisbon, neither as punishment nor as rationality, only the crazy contingencies of the natural disaster.“¹⁵⁵ Kleist setzt sich in seiner Erzählung nach Winkel-Holm, Fricke und Müller-Salget mit Motiven der Theodizee-debatte auseinander.¹⁵⁶ Da Kleist dies, wie im Folgenden noch gezeigt werden wird, auch unter Zuhilfenahme räumlicher Konstruktionen und Anordnungen tut, sind die von Kleist in seiner Erzählung behandelten Motive dieser Debatte hier von Bedeutung. Das Grundthema von „Das Erdbeben in Chili“ ist nach Fricke die Frage „nach einem sinnvollen Eingreifen Gottes in die Weltordnung“.¹⁵⁷ Sichtbar wird diese Auseinandersetzung Kleists beispielsweise in den Passagen, wo die beiden Hauptfiguren der Annahme aufsitzen, dass ihre Rettung von Gott käme, und gleichzeitig der Untergang der Stadt als göttliche Strafe für die übertrieben eng ausgelegten moralischen Wertordnungen der christlichen Gesellschaft der Stadt erscheinen. Wenn Jeronimo, kurz vor dem Eintreten des Erdbebens, sich „vor dem Bildnisse der heiligen Mutter Gottes nieder“ wirft, „und betete mit unendlicher Inbrunst zu ihr, als der Einzigen, von der ihm jetzt noch Rettung kommen könnte“, wird mit dem Gedanken gespielt, dass das für ihn als Rettung erscheinende Erdbeben von oben, von Gott, gesandt worden sei.¹⁵⁸ Denselben Eindruck erhält man, wenn Jeronimo, nachdem er sich aus der zusammenfallenden Stadt ins Tal gerettet hat, „sich so tief senkte, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung zu danken“.¹⁵⁹ Kleist erzeugt, wie bereits in Kapitel 3.2. dargelegt, in seiner Erzählung einen Konkurrenzkampf zweier Welten mit sich diametral gegenüber stehenden, scheinbar unvereinbaren, Wertordnungen. Streckenweise erscheint die Werteordnung des Liebespaares, der Werteordnung der christlichen Gesellschaft der Stadt überlegen, denn erste wird scheinbar von Gott, auf Kosten des Untergangs der zweiten, zunächst gerettet. Das Schicksal der Liebenden und ihrer Wertordnung scheint zunächst dem Willen Gottes zu entsprechen, während

¹⁵³ Fricke 2010, S. 61.

¹⁵⁴ Ebd., S. 62; Winkel-Holm 2012, S. 55.

¹⁵⁵ Winkel-Holm 2012, S. 55.

¹⁵⁶ Ebd.; Fricke, S. 61f; Müller-Salget 2018, S. 804.

¹⁵⁷ Fricke 2010, S. 64.

¹⁵⁸ Kleist 2018, S. 191.

¹⁵⁹ Ebd., S. 195.

der Eindruck erweckt wird, dass er die alte Weltordnung dem Untergang preis gibt. Nach Fricke ist Leibnitz' Theodizee „im Kerngedanken eine Unterlegung von Zufällen und Ereignissen mit Sinn, und zwar mit göttlichem Sinn“. Rousseau und Voltaire, so Fricke weiter, wenden sich „ausdrücklich gegen eine theologische Interpretation von Naturereignissen und Katastrophen“.¹⁶⁰ Dieser Perspektive entspricht bei Kleist, dass im dritten Teil der Erzählung das Liebespaar von der Masse der Gläubigen vor der Dominikanerkirche gelyncht wird, und somit die von Gott gesandte Rettung wieder zunichte gemacht wird. Der Sieg der Wertewelt im Tal, auf Kosten der christlichen Werteordnung in der Stadt, ist also nur vorläufig und wird im dritten Teil auf brutale Weise wieder zurückgenommen. Das Deutungsproblem der Theodizee stellt damit nach Fricke eines von Kleists zentralen Themen der Erzählung dar, in der ebenjene „Problematik“ aus verschiedenen Perspektiven“ an verschiedenen Handlungsschauplätzen verhandelt wird.¹⁶¹ Die Verhandlung der sich gegenseitig bekämpfenden Weltordnungen in jeweils unterschiedlichen, getrennt voneinander liegenden, Räumen, der Stadt und dem Tal, und schließlich wieder in der Dominikanerkirche, als dem zentralen christlichen Gebäude der Stadt schlechthin, unterstützt die Inszenierung in ihrem Eindruck, sich gegenseitig ausschließender Wertordnungen, die in ihren extremen Ausprägungen scheinbar unvereinbar gegenüber stehen und aus diesem Grund nicht dauerhaft bestehen können. Weder die Sichtweise des reinen Zufalls der Ereignisse, noch die Hinterlegung jedes Ereignisses mit göttlichem Sinn, scheinen in Kleist Erzählung nachhaltigen Bestand zu haben.

Gleichzeitig mit der Frage nach dem Sinn von Ereignissen werden von Kleist im „Erdbeben in Chili“ auch Zweifel am christlich, dogmatischen, streng hierarchischen Gesellschaftsmodell, unter anderem auch auf räumliche Weise, verhandelt. Das Motiv eines strafenden Gottes, dessen Wille durch eine dogmatische Kirche und ihre Gläubigen unerbittlich umgesetzt wird, wird auch mithilfe von räumlichen Konstruktionen in der Erzählung thematisiert, bzw. unterstützt. Dies wird im Folgenden genauer dargelegt.

Im Tal, in welches sich Jeronimo und Josephe gerettet haben, verbreitet sich schließlich die Nachricht, dass in der, einzigen vom Erdbeben verschont gebliebenen, Kirche der Stadt, der Dominikanerkirche, eine Messe stattfinden soll, um „den Himmel um Verhütung ferneren Unglücks anzuflehen“.¹⁶² Das Gute scheint in diesem Moment wieder von oben zu kommen und Gott im Himmel soll weiteres Unglück verhindern helfen. Auch die zwei Familien, Don

¹⁶⁰ Fricke 2010, S. 65.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Kleist 2018, S. 209.

Fernando und Donna Elisabeth und Jeronimo und Josephe, jeweils mit ihren Kindern, wollen an der Feierlichkeit teilnehmen und „sich dem allgemeinen Zug anschließen“.¹⁶³ Damit wird ein erster Hinweis auf eine unbestimmte Menge an Menschen gegeben, die es in Richtung Dominikanerkirche zieht, und der sich auch die beiden Familien anschließen wollen. Nur Donna Elisabeth, die Frau von Don Fernando, erinnert an ein Unglück, das am Tag zuvor noch in der Kirche stattgefunden habe, warnt vor einer möglichen Gefahr und beschließt, aufgrund einer „Ahnung“, die „in ihr sei“ doch lieber zurück im Tal zu bleiben. Josephe beantwortet Donna Elisabeths Warnung damit, dass sie niemals lebhafter das Bedürfnis verspürt habe, „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen“, „als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle.“¹⁶⁴ Mit dieser überspitzten Formulierung wird der:die Leser:in von Josephe noch im Tal erinnert an das streng hierarchische System der Kirche, wo Gott erhaben und Besitzer einer Macht zu sein scheint, welche für die Menschen, gerade im Angesicht des Erdbebens, unbegreiflich zu sein scheint. Josephe drängt mit inbrünstig zur Schau gestellter Leidenschaft danach, sich diesem allmächtigen Gott zu unterwerfen. Dabei scheint sie nicht die einzige zu sein, denn von der Messe in der Dominikanerkirche scheint ein Sog auszugehen, der auch andere Menschen in seinen Bann zieht, die sich dann dem „allgemeinen Zug“ anschließen. Nicht nur Josephe ist gewillt, sich freiwillig der hierarchischen Ordnung des Christentums zu unterwerfen, sondern die Allgemeinheit wird davon angezogen und kann sich dieser daher kaum entziehen. Noch innerhalb des Tales, wo kurz zuvor noch eine zur Stadt konträre Lebensweise der Gleichheit der Menschen, in der ein Nebeneinander richtungsweisend gewesen ist, konstruiert worden ist, wird nun der Raum der Kirche wieder aufgerufen. Es wird erinnert an die hierarchisch strukturierte christliche Gesellschaftsordnung, mit ihrer von ‚oben‘ und ‚unten‘ geprägten Machtverteilung, der sich alle Gläubigen vollkommen unterzuordnen haben und dieser kaum enttrinnen können, da sie gleichsam wie ein Sog wirkt. Gemeinsam mit der bösen Vorahnung Donna Elisabeths lässt diese, an die dogmatisch-hierarchische Machtordnung der Kirche erinnernde, räumliche Konstruktion nichts Gutes für die junge Familie erahnen, die sich dennoch unter der Führung Don Fernandos, und gemeinsam mit einem Teil seiner Angehörigen auf den Weg zur Dominikanerkirche macht. Auf welche Weise das Christentum seinen Sog, dem sich die Gläubigen kaum entziehen können, ausübt, wird dann im Anschluss von Kleist, auch mithilfe räumlicher Konstruktionen

¹⁶³ Kleist 2018, S. 211.

¹⁶⁴ Ebd.

verdeutlicht, indem er dessen Verführungsmechanismen, welche sich auch in perfekt abgestimmter räumlicher Gestaltung äußern, detailliert und anschaulich offen gelegt. In der Dominikanerkirche „wogte eine unermessliche Menschenmenge“, es herrscht Gedränge, die bis in den Vorplatz hinaus und sogar an den Wänden hoch reicht. In den „Rahmen der Gemälde“ innerhalb der Kirche „hingen Knaben und hielten Mützen in der Hand“. Anstatt Bildern hingen also lebendige Knaben in den Gemälderahmen. Die Menge ist so groß, dass sich manche auch in die Höhe begeben müssen, um alles gut mitzubekommen und gar nicht alle in der Kirche selbst Platz finden. Der Andrang zur Teilnahme und damit der Drang dazu, an der christlichen Feierlichkeit teilzuhaben, scheinen unendlich groß zu sein. Weiters setzt die Kirche in Bezug auf ihre Verführungskünste auch auf perfekt arrangierte Lichteffekte, wenn es „von allen Kronleuchtern“ herab strahlte, „die Dämmerung [...] bereits“ hereinbricht, „geheimnisvolle Schatten“ wirft, im Hintergrund der Kirche eine „von gefärbtem Glas gearbeitete Rose“ glüht, welche „wie die Abendsonne selbst“ leuchtete.¹⁶⁵ Das Innere der Kirche ist prachtvoll in Szene gesetzt, strahlend, glühend, leuchtend wie die Abendsonne und geheimnisvoll. Und um auch den Gehörsinn der Menschen in den Bann zu ziehen, ist eine „musikalische Pracht“ zu vernehmen, verursacht durch „die Orgel, danach Stille“.¹⁶⁶ Um die Menschen mit ihren Botschaften zu erreichen und in Scharen in die Kirche zu locken, werden alle Sinne angesprochen, mit Effekten verblendet und verführt. Nach Jochen Schmidt liebt es Kleist, „dramatische Augenblicke durch optische und akustische Signale hervorzuheben“, was bei der detailgenauen räumlichen Konstruktion in der Dominikanerkirche stark zum Einsatz kommt.¹⁶⁷ Mit seinen verführerischen Mitteln und effektvollen Inszenierungen scheint das Christentum in größtem Maße Erfolg zu haben, denn „niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel“, zumindest behauptet dies der älteste Chorherr, der mit diesen Worten seine Predigt beginnt, bei welcher er seine „zitternden, vom Chorhemde weit umflossenen Hände hoch gen Himmel“ erhebt und Gott dafür dankt und lobpreist, dass es noch Menschen gibt „auf diesem, in Trümmern zerfallenden Teile der Welt, fähig, zu Gott empor zu stammeln.“¹⁶⁸ Mithilfe eines perfekt inszenierten Schauspiels des Predigers, effektiv verstärkt durch dessen dramatisch gewählter Körpersprache, wird wieder die hierarchisch strukturierte Lebensweise in der christlichen Welt, mithilfe einer räumlichen Anordnung

¹⁶⁵ Kleist 2018, S. 213.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Schmidt 1974, S. 67.

¹⁶⁸ Kleist 2018, S. 213.

von ‚unten‘ und ‚oben‘, wo die Menschen voller Inbrunst ihre Hände nach oben in Richtung Himmel erheben und zu Gott stammeln, vergegenwärtigt. Diese prachtvolle, üppige und alle Sinne ansprechende Inszenierung, welche hier von Kleist durch räumliche Anordnungen konstruiert ist, verführt die Menschen dazu, sich ihrem Glauben inbrünstig und voller Leidenschaft hinzugeben und sich der Macht des Christentum freiwillig und vollständig gehorsam zu unterwerfen. Kleist deckt auf diese Weise die Strategien, mit denen das Christentum bei den Menschen unter Zuhilfenahme einer „schauerlichen Parodie“ völlige Hingabe erreicht, auf.¹⁶⁹ Die Gleichheit im Tal ist hier beendet worden, die Verdrängung der strafenden Mentalität dieser christlichen Gesellschaft rächt sich bereits kurze Zeit später und Kleist stellt auf beschriebene Weise die Schwächen des Christentums bloß, die in ihren verführenden Mechanismen in seiner Erzählung detailliert vorgeführt und auch räumlich konstruiert werden.

Ein weiterer Aspekt der Theodizee, das Motiv eines strafenden Gottes, der die Sünden der Gläubigen rächt, erfährt auch durch räumliche Zuschreibungen eine experimentelle Auseinandersetzung, wenn Kleist seinen Prediger in der Dominikanerkirche zeternd hinweisen lässt „auf das Sittenverderbnis der Stadt; Greuel, wie Sodom und Gomorrha sie nicht sahen“.¹⁷⁰ Die biblischen Städte Sodom und Gomorrha, die von Gott zur Strafe für die Sündhaftigkeit der Bewohnern:innen zerstört worden sind, dienen hier als Vergleich mit der Hauptstadt St. Jago, welche ja ebenfalls angeblich durch ein scheinbar gottgewolltes Erdbeben, der Zerstörung anheim gefallen ist. Die Auseinandersetzung mit dem Motiv eines strafenden Gottes kehrt in Kleists Erzählung immer wieder, und wird, mithilfe eines Verweises auf die beiden biblischen Städte, noch detaillierter ausgestaltet. Gleich darauf zeigt der Prediger „auf einen Riß, den der Dom erhalten hatte“, spricht gleichzeitig davon, dass „das Weltgericht“ nicht „entsetzlicher“ sein könne und erinnert mit dieser assoziativen Verbindung die Versammelten wieder an die Zerstörung der Stadt durch das Erdbeben, welches von Gott als Strafe geschickt worden zu sein scheint, und laut Chorherrn angeblich nur „als Vorbote“ für noch viel schrecklichere Strafen diene.¹⁷¹ Dieses geschickte Schauspiel, welches hier ein christlicher Prediger zum Besten gibt, ist offensichtlich in höchstem Maße wirksam, denn Kleist lässt gleichzeitig mit dem Beginn von dessen Predigt einen „Schauder über die Versammlung“ im Raum laufen.¹⁷² Durch den körpersprachlichen Hinweis auf den Schaden im Kirchengebäude, bei

¹⁶⁹ Schmidt 1974, S. 22.

¹⁷⁰ Kleist 2018, S. 213

¹⁷¹ Ebd., S. 213ff.

¹⁷² Ebd., S. 215.

gleichzeitigem Aufrufen biblischer Strafszenarien Gottes, dem Weltgericht, werden die Gläubigen in Angst und Entsetzen versetzt. Einmal mehr deckt Kleist hier sehr detailgenau Methoden der christlichen Kirche auf, mit der diese die Massen in ihren verführerischen Bann zieht. Das Christentum arbeitet mit Angst und Schrecken, räumliche Konstrukte, in diesem Fall das geschädigte Domgebäude, in einem weiteren Fall, die berühmten biblischen Orte Sodom und Gomorrha, spielen dabei immer auch eine wesentliche Rolle. Die „Sittenverderbnis der Stadt“ St. Jago werden mit den biblischen Gräuel von Sodom und Gomorrha gleich gesetzt und „nur der unendlichen Langmut Gottes schreibt er es zu, daß sie noch nicht gänzlich vom Erdbeben vertilgt worden sei“. ¹⁷³ Neben dem strafenden Gott wird der gütige Gott platziert, dessen Allmacht und grenzenloser Einfluss immer und immer wieder ins Gedächtnis der Gläubigen gerufen, da es nur ihm zu verdanken zu sein scheint, dass von der Stadt überhaupt noch etwas übrig geblieben und noch nicht alles zerstört worden ist. Als nächstes erwähnt der Prediger den „Frevel, [...] der in dem Klostergarten der Karmeliterinnen verübt worden war“ und nennt „die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos“ und übergibt „die Seelen der Täter“ gleich darauf „in einer von Verwünschungen erfüllten Seitenwendung [...], allen Fürsten der Hölle.“ ¹⁷⁴ Eine weitere Strategie des Christentums wird hier von Kleist bloß gestellt, und zwar die Verbannung von angeblichen Sünder:innen in die Hölle und deren Übergabe an die dort hausenden teuflischen Fürsten. Das Schlechte, das in die ‚eigene‘ Sphäre, in den Klostergarten der Karmeliterinnen, Einzug gehalten hat, um dort, die aus der Sicht des Chorherrn ‚eigenen‘, Werthaltungen zu torpedieren, soll verbannt werden an den Ort, der das Übel schlechthin repräsentiert, in die Hölle. In die Hölle kommt bekanntlich nur, wer bereits tot ist, diese Predigt ist damit ein Aufruf zum Töten und wird auch von der christlichen Menschenmasse genau so aufgefasst. Und auch Don Fernando und Donna Elvire, seine Schwägerin, erkennen dies und wissen, dass sie nun handeln müssen, weil andernfalls eine persönliche Katastrophe, die Ermordung des Liebespaares, droht. Auch hier spielt ein bedeutender biblischer Raum, die Hölle, und seine damit, für die christlichen Gläubigen verbundenen, Assoziationen, für den weiteren Handlungsverlauf eine bedeutende Rolle. Der Kulturkampf zwischen der alten und einer neuen Weltordnung wird auf beschriebene Weise hier, in der Dominikanerkirche, wieder neu befeuert und schließlich auf die Spitze getrieben. Der christliche Prediger weiß, mithilfe der Inszenierung eines perfekten, auch räumlich detailgenau ausgestalteten

¹⁷³ Kleist 2018, S. 215

¹⁷⁴ Ebd.

christlichen, Spektakels, seine Gläubigen geschickt in die von ihm gewollte Richtung zu lenken. Die gläubige Menschenmenge wird bei Kleist in seiner Erzählung in der Dominikanerkirche zum Instrument gemacht für ein dogmatisches Christentum mit seiner Besessenheit von einem Gott, der seine gläubigen Sünder:innen erbarmungslos bestraft, wenn diese nicht den selbstkonstruierten Wertvorstellungen entsprechen wollen. Und es geschieht genau das, was das Ziel der Inszenierung des Chorherrn darstellt. Gleich im Anschluss an seine Predigt verselbständigt sich die, mit den christlichen Wertvorstellungen indoktrinierte und durch strafende, Rachegedanken neu befeuerte Menschenmenge und setzt schließlich die zu Beginn der Erzählung verhängten Hinrichtungsurteile, nun zeitversetzt, noch am Platz vor der Dominikanerkirche, in die Tat um. Die tiefgläubige Menschenmenge wird bei Kleist zum willigen Werkzeug eines strafenden Gottes stilisiert. Die Hinrichtung erfolgt direkt vor dem einzigen noch übrig gebliebenen, christlichen Gebäude der Stadt. Ein dogmatisches Christentum rächt sich grausam für die Verletzung seiner Wertvorstellungen und nützt dafür eine von ihm aufgeheizte Masse an Gläubigen als Waffe. Die gesellschaftliche Gegenwelt zur „Harmonie der Liebe in dem friedlichen Tal“ stellt hier bei Kleist, nach Jochen Schmidt, „der Kirchenraum“ mit seinen „inquisitorischen Gräueln und der mörderischen Hysterie“ dar, wo sich schließlich „die zur Katastrophe führenden Energien ungeheuer ballen und entladen“.¹⁷⁵ Nicht zufällig wählt Kleist hier als Schauplatz des Lynchmordes die Kirche, welche dem „Inquisitoren-Orden“ der Dominikaner gehört hat, aus.¹⁷⁶ Auf anschauliche, experimentelle Weise führt Kleist die „institutionell pervertierten Methoden“¹⁷⁷, welche von einer christlichen Gesellschaft angewendet werden, um Macht und Einfluss zu erhalten, vor, deckt sie auf und stellt sie bloß. Räumliche Konstrukte spielen bei dieser Entlarvung grausamer, christlicher Vorgehensweisen auf vielfältige Weise eine Rolle. Für Fischer stehen beim Lesen von Kleists Text, indem „katholische Orthodoxie, Inquisition, Hypokrisie“ vorgeführt werden, „für den religionskritischen [...] Leser [...] das Wesen der Religion selbst auf dem Spiel.“¹⁷⁸ In der Dominikanerkirche wird „auf zugleich eindringliche und analytische Weise die verführerische Potenz einer demagogischen Rhetorik in einer allzu interpretationsbedürftigen Welt vorgeführt“.¹⁷⁹

Die Rache der christlichen Kirche für die Regelverstöße der Liebenden wird bei Kleist, versetzt mit zahlreichen Missverständnissen und Verwechslungen, inszeniert:

¹⁷⁵ Schmidt 1974, S. 127f.

¹⁷⁶ Ebd., S. 128.

¹⁷⁷ Schmidt 1974, S. 128.

¹⁷⁸ Fischer 2011, S. 342.

¹⁷⁹ Ebd., S. 345.

„Der Schuster fragte: wer von euch, ihr Bürger, kennt diesen jungen Mann? Und mehrere der Umstehenden wiederholten: wer kennt den Jeronimo Rugera? Der trete vor! 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; und: steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit! Drauf jetzt Jeronimo: Halt!“¹⁸⁰

Die sprechenden, fragenden, schreienden Stimmen, die sich hier auf dem direkten Weg zur Eskalation der Ereignisse vor der Dominikanerkirche befinden, repräsentieren die im Namen der Kirche anonym handelnde Menschenmenge von St. Jago. Diese hat sich, aufgeheizt von ihrem religiösen Prediger, und gleichzeitig durch den Zusammenbruch ihrer ordnenden staatlichen und religiösen Instanzen, verselbständigt und skandiert biblisch-religiöse Zitate (steinigt sie! Die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit) auf der Suche nach den vermeintlich gotteslästerlichen Sünder:innen, um zu vollenden, was der Prediger angedeutet hat. Die anonyme Menge, und die in ihr eingeschriebenen Normen und Werte einer streng hierarchisch strukturierten christlichen Sozialordnung, hat sich verselbständigt, sie unterliegt in ihrem Handeln aber zahlreichen Täuschungen und ohne ordnende Institutionen der reinen Willkür.¹⁸¹ So wird letztlich Donna Constanze getötet im Glauben, es handle sich um Josephe, und deren Sohn, der kleine Phillip, überlebt, an dessen Stelle muss Don Fernandos Sohn Juan sterben.¹⁸² Eine aufgeheizte und verwirrte Menge auf dem Kirchenplatz lyncht zum Teil die falschen Personen. Markiert wird hier der Irrtum, dem die Masse der Menschen, in und vor der Kirche, und verursacht durch das Christentum, unterliegt. Eine durch extrem strenge und strafende christliche Normen in die Irre geführte Gesellschaft tötet die Falschen, wenngleich auch ein Teil der, in ihren Augen, Richtigen den Tod finden muss. In dieser Szene deckt Kleist auf, wie sich die von einem starren, dogmatischen Christentum indoktrinierte Gesellschaft auf einem irrtümlichen Weg befindet, dieser aber aller Warnungen zum Trotz bis zum bitteren Ende weiter gegangen wird, weil die Fehleinschätzung in die christliche anonyme Menschenmenge bereits so tief eingeschrieben ist, dass diese sich nicht mehr stoppen lässt. Auf welche Weise dies vonstatten gegangen ist, ist von Kleist in der detailgetreuen Inszenierung christlicher Spektakel anschaulich dargelegt worden. Damit nutzt, so Childs, Kleist ein „kata-

¹⁸⁰ Kleist 2018, S. 217.

¹⁸¹ Michael Gamper: Menschenmasse und Erdbeben. Natur- und Bevölkerungskatastrophen im 18. Jahrhundert und bei Kleist. In: Lauer, Gerhard, Thorsten Unger (Hg.): Das Erdbeben von Lissabon im Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2008, S. 534.

¹⁸² Kleist 2018, S. 217.

strophales Ereignis, um die unsichtbaren Strukturen freizulegen, die den Alltag des Modernen Subjekts bestimmen.“¹⁸³

Freilich macht der Irrtum auch nicht Halt vor Jeronimo und Josephe selbst, welche wiederum der Täuschung der idyllischen Utopie im Tal verfallen sind, das erlittene Unglück in der Stadt verdrängt haben, und schließlich auch selbst der Verführung durch die prachtvoll inszenierte, christliche Massenlehre mit ‚ihrem streng hierarchischen von ‚unten‘ und ‚oben‘ geprägtem, Habitus, verfallen sind. Folgende, auch räumliche, Beschreibung bringt ebendies zum Ausdruck: „Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago; und keine menschliche Brust gab wärmere Glut dazu her als Jeronimos und Josephens!“¹⁸⁴ Josephes blindes Vertrauen „in die partikuläre Vorsehung“ ihrer Errettung durch ein von Gott gesendetes Erdbeben erweist sich damit als endgültiger „Trugschluss“, „Gottes Absichten bleiben dem Menschen verborgen“, eine Einsicht, die hier bei Kleist zentral ist.¹⁸⁵ Damit kritisiert er die theologische Sichtweise einer Allmacht Gottes, der mit dem Erdbeben ein bestimmtes Ziel verfolge, und setzt sich mit einem Motiv der Theodizee-debatte auseinander. „Überkommene Deutungsmodelle werden von Kleist in „ihrer verheerenden Wirkung“ vorgeführt. Sowohl die Deutung des Erdbebens durch den Prediger, der dieses als Strafe Gottes darstellt, als auch die Deutung des Liebespaares, dass das Erdbeben von einem wohlwollenden Gott zu ihrer Rettung geschickt worden sei, wird von Kleist experimentell einer Auseinandersetzung zugeführt und eine Absage erteilt.

Damit aber nicht genug, denn gerade mit seiner Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘ übt Kleist Gesellschaftskritik an den verführerischen Methoden der christlichen Kirche und an deren strafender, streng hierarchischer Gesellschaftsordnung und es ist nach Jochen Schmidt daher kein Zufall gewesen, dass „die k. u. k. Zensurstelle in Wien“ gerade diese „als im höchsten Grade gefährlich und reich an unmoralischen Stellen“ eingestuft hat.¹⁸⁶ Gemeinsam mit Peter Horn ist Fischer der Ansicht, dass „hinter der Darstellung des entfesselten Blutrausches im Dominikanerdom von St. Jago ein erstaunlich modernes Verständnis von sozialpsychologischen Zusammenhängen von Unterdrückung, Sadismus und Macht steht.“¹⁸⁷ Abgründig wird „diese Erzählweise“ nach Fischer besonders dann, „wenn man die zahlreichen biblischen An-

¹⁸³ Childs 2022, S. 151.

¹⁸⁴ Kleist 2018, S. 213.

¹⁸⁵ Weber 2012, S. 325.

¹⁸⁶ Schmidt 1974, S. 34.

¹⁸⁷ Peter Horn: Heinrich von Kleists Erzählungen: eine Einführung. Königstein im Taunus: Scriptor 1978, S. 116; Fischer 2011, S. 345.

spielungen bedenkt, mit der die Darstellung des Keulen schwingenden Mobs und der zertrümmerten Schädel gespielt ist“.¹⁸⁸ Dem:r Leser:in wird außerdem mit dieser Erzählung „bisweilen die eigene nackte Schaulust vor Augen geführt, wenn er sich, sei es mit dem Erzähler, sei es mit einzelnen Figuren der Faszination von Schrecken, Horror, Blut, Gewalt, Brutalität, Sex, Aberglaube und Tod überantwortet.“¹⁸⁹ Räumliche Konstruktionen des Schreckens und des Horrors spielen dabei, wie hier gezeigt worden ist, immer auch eine wesentliche Rolle.

„Die Partizipanten“ in Kleists Erzählung „verfallen“ „immer wieder neuen Deutungen“, welche aber durchwegs „keinen dauerhaften Bestand haben.“¹⁹⁰ Für Hamacher ist bei Kleist das Erdbeben zur Metapher geworden, für eine nicht mehr „mögliche Rekonsolidierung zum Einsturz gebrachter Vorstellungsgebäude“, wie sie noch in der Debatte der Theodizee zum Ausdruck gebracht worden sind. An deren Stelle ist bei Kleist „eine Figur der Undurchschaubarkeit der Welt und der Unübersetzbarkeit ihrer Erscheinung in einen ihr transzendenten Sinn“ getreten.¹⁹¹ Für Altenhofer wird das Erbeben von Chili auch dadurch, dass dieses „nicht mehr, narrative Vermittlung eines überindividuell verbürgten Sinns zu sein“ scheint, zur „Mimesis der Rätselhaftigkeit des Lebens, der Undurchschaubarkeit der Welt, der Unbegreiflichkeit des göttlichen Willens“.¹⁹²

3.6. Glück und Unglück als permanente Auf- und Abwärtsbewegung

Das Geschehen in ‚Das Erbeben in Chili‘ ist von Beginn an durchzogen von „paradoxen Konstruktionen, unfassbaren Glücksumschwüngen und unauflösbaren Widersprüchen“, welche, so Fricke, „vom ersten Augenblick an präsent sind.“¹⁹³ Glück und Unglück scheinen sich in Windeseile abzuwechseln und werden von Kleist unter anderem auch durch räumliche Konstruktionen einer immer wiederkehrenden Auf- und Abwärtsbewegung untermauert. Josephe sinkt am Fronleichnamsfest „bei dem Anklänge der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale nieder“.¹⁹⁴ Dies verändert ihr Leben maßgeblich, weil dieser „Vorfall“ derartig „außerordentliches Aufsehen“ machte, dass sie daraufhin ins Gefängnis gebracht und zum

¹⁸⁸ Fischer 2011, S. 346.

¹⁸⁹ Ebd., S. 343.

¹⁹⁰ Ebd., S. 348.

¹⁹¹ Hamacher 1985, S. 151f.

¹⁹² Altenhofer 1985, S. 52.

¹⁹³ Fricke 2010, S. 57.

¹⁹⁴ Kleist 2018, S. 189.

Tode verurteilt wird.¹⁹⁵ Damit geht Josephes Unglück, das schließlich in der Todesstrafe mündet, zunächst einher mit einem Niedersinken Josephes nach unten, der „Vorfall“ der Geburt ihres Kindes markiert ihren gesellschaftlichen Fall, bzw. Abstieg nach unten. Auch bei Jeronimo verhält es sich ähnlich, wenn er, während Josephe zum Richtplatz geführt wird, „sich vor dem Bildnisse der heiligen Mutter Gottes nieder wirft“, und sich „in seiner Brust die Überzeugung von der völligen Hoffnungslosigkeit seiner Lage“ bildet.¹⁹⁶ Das Niedersinken Jeronimos vor der Mutter Gottes wird hier von Kleist verknüpft mit seinen Gefühlen der Verzweiflung, die so weit gehen, dass er sich durch einen Strick, den ihm „der Zufall gelassen hatte“, erhängen will. Wieder wird die Bewegung nach unten mit dem Moment seines größten Unglücks, in dem er seinen Selbstmord beschließt, in einen Zusammenhang gebracht. Als dann kurz darauf „das Firmament einstürzte“ und die Stadt „mit einem Gekrache“ versunken ist, ist Jeronimo „starr vor Entsetzen“.¹⁹⁷ Während hier noch das Nach-unten-Fallen der Gebäude der Stadt, ein Gefühl des Unglücks in Form des Entsetzens andeutet, wird kurz darauf genau diese Bewegung nach unten zu seinem Glück in Form seiner Rettung beitragen. Denn dem Gefängnis entkommen, erreicht Jeronimo schließlich einen rettenden „Hügel“ vor der Stadt, wo er schließlich „ohnmächtig auf demselben niedersank“.¹⁹⁸ Dort „mochte er wohl eine Viertelstunde in der tiefsten Bewusstlosigkeit gelegen haben, als er endlich erwachte“, sich schließlich wieder erhoben hat, um gleich darauf von einem „unsäglichen Wonnegefühl ergriffen zu werden.“¹⁹⁹ Zunächst sinkt Jeronimo in Bewusstlosigkeit nieder, um gleich darauf sich wieder zu erheben, in dem Moment, wo er von Glücksgefühlen durchdrungen ist. Die Bewegung der Figuren und Gegenstände nach unten ist einerseits in Situationen des Glücks, aber auch des Unglücks, der Protagonist:innen bei Kleist ein immer wieder kehrendes Motiv. Die Bewegung nach oben ist stets markiert mit angenehmen Gefühlen, mit Wonne, mit Hoffnung usw. Auf diese Weise geht es auch weiter, denn, nachdem Jeronimo im Tal „sich umkehrte, und die Stadt hinter sich versunken sah, erinnerte er sich des schrecklichen Augenblicks, den er erlebt hatte.“ Daraufhin senkte er „sich so tief, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung zu danken“ und er verdrängte gleich wieder das Erlebte und „weinte [...] vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voller bunter Erschei-

¹⁹⁵ Kleist 2018, S. 191.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 193.

¹⁹⁸ Ebd., S. 195.

¹⁹⁹ Ebd.

nungen, noch freute.“²⁰⁰ An dieser Textstelle wird das Niedersinken mit der Freude, noch am Leben zu sein, verbunden. Als er sich dann gleich darauf an Josephe erinnerte, „erfüllte wieder tiefe Schwermut seine Brust“ und „fürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet.“²⁰¹ Er macht sich im Tal auf die Suche nach Josephe und begegnet einer Frau, „die auf einem fast zur Erde gedrückten Nacken eine ungeheure Last von Gerätschaften und zwei Kindern, an der Brust hängend, trug“, welche ihm im Vorbeigehen von Josephes Hinrichtung erzählt.²⁰² Daraufhin setzt er sich „in einem einsamen Walde nieder“, und überlässt sich seinem vollen Schmerz, währenddessen er sich sehnlichst wünscht, „daß die Natur von neuem über ihn hereinbrechen möchte“, und dass die Wipfel der Eichen „über ihn zusammenstürzen sollten.“²⁰³ Wieder werden Bewegungen nach unten, einer Frau, die von ihrer Last nach unten gedrückt wird, von Jeronimo selbst und der Natur, die nach unten stürzen soll, mit dem Unglück des Protagonisten in Verbindung gebracht. Dies kehrt sich aber gleich darauf wieder in sein Gegenteil um, wenn Jeronimo, „nachdem ihm die Hoffnung wieder erschienen war“, aufsteht, und sich wieder auf die Suche nach seiner Liebsten macht. Jeronimos Bewegung nach oben bedeutet Hoffnung und ist wieder positiv konnotiert. Als „die Sonne sich neigte“, sich also nach unten bewegt, tut dies auch seine Gefühlslage, indem auch „die Hoffnung schon wieder zum Untergang“ tendiert.²⁰⁴

Und auch Josephes Bewegungen sind von einem immer wieder kehrenden Auf und Ab gekennzeichnet. Denn auch sie will während ihrer Flucht und beim Anblick von Jeronimos Gefängnis „besinnungslos an einer Ecke niedersinken“; doch in demselben Augenblick jagt sie der Sturz eines Gebäudes hinter ihr, [...] durch das Entsetzen gestärkt, wieder auf“²⁰⁵, um kurz darauf nach dem Wiedersehen mit Jeronimo sich mit diesem hinter ein „dichteres Gebüsch“ zu verstecken, „um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben.“²⁰⁶ Josephes Weg zum Wiedersehen mit Jeronimo ist durchzogen von Auf- und Abwärtsbewegungen, welche jeweils verknüpft sind mit Auf- und Abwärtsbewegungen ihrer Gefühlslage. Dabei ist anzumerken, dass die Auf- und Abwärtsbewegungen aber nicht immer synchron arrangiert sind mit den Auf- und Abwärtstendenzen der Gefühlslagen. Josephe wird vom Entsetzen gestärkt und bewegt sich deswegen wieder nach oben. Das Liebespaar legt

²⁰⁰ Kleist 2018, S. 195.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 201.

sich nieder hinter dem Gebüsch und ist währenddessen vom Gejauchz ihrer Seelen erfüllt. Hier verhalten sich die Bewegungen der Figuren nach oben und unten diametral gegengesetzt zu ihren Gefühlslagen. Der Aufwärtstrend der Gemüter der Liebenden im Tal nimmt dann aber schließlich mehr Beständigkeit an, indem Kleist ausführlich die Idylle im Tal, welche sich auch auf das Wohlbefinden der Liebenden auswirkt, entstehen lässt. Das Glück der Liebenden hält im Tal an, bis „Josephe den Wunsch äußert“, ²⁰⁷ „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen“ und die Gesellschaft beschließt, sich den Feierlichkeiten im Dominikanerdom anzuschließen ²⁰⁸, wo Josephe „von einem wütenden Mob auf dem Domplatz niedergeschlagen wird“. ²⁰⁹ Ab hier nimmt Josephes Unglück ab dem Zeitpunkt, wo sie sich nach unten bewegen möchte, um sich Gott zu unterwerfen, seinen Lauf. Für Blank ist das „jäh Umschlagen von Glück in Unglück und zurück“, bei gleichzeitigem „Verkennen des einen als das andere“ eine der „zentralen Grundfiguren der Erzählung“, durch welche „die Unzuverlässigkeit des glücklichen Zufalls problematisiert“ werde. ²¹⁰ Für Childs ist dies eine „narrative strategy“ Kleists, „that plays on issues of contingency (i. e., subjective viewpoints, physical surroundings) to confuse the reader’s sense of causality and disrupt their ability to render a static interpretation.“ ²¹¹ Fischer ist der Ansicht, dass mit dieser „wechsellvollen Reaktionskette“ von „Stimulus und Response“ zum Ausdruck gebracht wird, dass „der Mensch reagiert, wo er meint, selbstbestimmt zu handeln“, wodurch sich das „Individuum“ in „zwanghaften Reaktionen auf Außen und Innen erschöpft“. ²¹² Mit der Erzählung wird von Kleist nicht nur „das Menschenbild des Christentums negiert“, sondern mit diesen „Angriffen auf das Individuum als autonomen Mittelpunkt der Welt“ wird auch gegen „den transzendentalen Subjektivismus, wie er im Menschenbild der frühromantischen und Teilen der klassischen Literatur poetische Gestaltung erfährt, Stellung bezogen.“ ²¹³ Für Fischer ist deutlich, dass Kleist mit dem Erdbeben in Chili „nicht nur die katholischen, sondern tatsächlich alle heilsgeschichtlichen, anthropomorphen oder überhaupt teleologischen Deutungen des Zufalls verwirft, vor allem in den Formen, in denen sie in der zeitgenössischen hohen Literatur vorgeschlagen werden.“ ²¹⁴ Die Auslegung jeglichen Sinns von Ereignissen, bleibt dem:r Leser:in nach Al-

²⁰⁷ Blank 2021, S. 182.

²⁰⁸ Kleist 2018, S. 211.

²⁰⁹ Blank 2021, S. 182.

²¹⁰ Ebd., S. 183.

²¹¹ Childs 2021, S. 157.

²¹² Fischer 1984, S. 417.

²¹³ Ebd., S. 418.

²¹⁴ Ebd., S. 423.

tenhofer in dieser Erzählung Kleists selbst überlassen und erscheint hier als „unendliche Aufgabe“, „Mißverstehen“ wird bei Kleist „als das selbstverständlich Gegebene betrachtet“, während das Bemühen um Verstehen als nie abzuschließende Tätigkeit in der Novelle „zugleich ihren eigenen Sinn produziert.“²¹⁵

4. Räumliche Konstruktionen in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘

4.1. Zur ‚Varusschlacht‘ und ihrer historischen Bedeutung bei der Entstehung und Rezeption der ‚Hermannsschlacht‘

Der Werkname „Die Hermannsschlacht“ von Kleists Drama verweist auf die historisch überlieferte Varusschlacht im Jahr 9 n.Chr.²¹⁶, bei der „germanische Kämpfer unter der Führung des Cheruskers Arminius“ das Heer des römischen Feldherrn Publius Quintilius Varus“ zerstört haben.²¹⁷ Im Folgenden wird deutlich werden, dass der Stoff der historischen Varusschlacht und dessen Art und Weise der Überlieferung, immense Bedeutung für die räumlichen Konstruktionen in Kleists „Die Hermannsschlacht“ inne gehabt haben, daher werden diese in den folgenden Ausführungen immer wieder thematisiert und mit Auszügen des Dramas in Beziehung gesetzt. Die historische Niederlage des Römischen Imperiums, das damals von Augustus angeführt worden ist, hat über „die Historiker des Römischen Reiches Eingang in die Überlieferung“ zahlreicher Länder Europas gefunden.²¹⁸ Das Thema ist seit dem Humanismus Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen, „politischen Pamphleten, Dramen, Romanen und Gedichten, Liedern und Opern, Gemälden und Standbildern“ gewesen.²¹⁹ Ausgehend von wieder entdeckten Schriften von griechischen und römischen Gelehrten, wie Tacitus, Velleius Paterculus oder Cassius Dio, haben sich bei der Rezeption seit dem Humanismus des 15. Jahrhunderts Teile der deutschsprachigen Bevölkerung nördlich der Alpen „in eine Tradition mit den Germanen“ gesetzt.²²⁰ „In unhistorischer Weise sind Einst und Jetzt miteinander gleichgesetzt“ worden, überlieferte Verhaltensweisen sind zu Normen für „die eigene Gegenwart“ umfunktioniert worden, die „Germanen“ sind zu „Deutschen“ und „Arminius zu ‚Hermann‘ stilisiert worden“.²²¹ Den Ausgangspunkt dieser Identifikation der ‚Deutschen‘

²¹⁵ Altenhofer 1985, S. 53.

²¹⁶ vgl. Wagner-Engelhaaf 2008, S. 7.

²¹⁷ Reinhard Wolters: Die Schlacht im Teutoburger Wald. Varus, Arminius und das römische Germanien. In: Baltrusch, Ernst, Morten Hegewisch, Michael Meyer u. a. (Hg.): 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte - Archäologie - Legenden. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 3.

²¹⁸ Wolters 2012, S. 3.

²¹⁹ Ebd., S. 4.

²²⁰ Vgl. ebd.; vgl. Wagner-Engelhaaf 2008, S. 7.

²²¹ Wagner-Engelhaaf 2008, S. 4.

haben dabei nicht eine Selbstbeschreibung germanischer Völker der Antike gebildet, sondern hat auf Texten griechischer und römischer Gelehrter beruht. Es hat sich dabei also um eine reine Außensicht gehandelt. Die Autor:innen haben „Land und Leute nur in wenigen Fällen selbst gesehen“.²²² Nach Wolters ist „der deutsche Name ‚Hermann‘ [...] für Arminius im Umfeld Martin Luthers aufgekommen“. Lutheranhänger:innen haben den Reformator mit dem Cheruskerfürsten identifiziert und dessen Gegenpart ist mit dem Papst „als Augustus oder gar Varus“ in der römisch-katholischen Kirche verknüpft worden. Diese „Parallelsetzung“ hat auch den Sieger dieses Streites markiert.²²³ Vom Ende des 16. bis ins 18. Jahrhundert ist der Arminiusstoff eher im künstlerischen Bereich verarbeitet worden, mit dem „Nationalstaat“ ist er dann später wieder politisiert worden.²²⁴ Am Beginn des 19. Jahrhunderts „stand die Tat des Arminius für die Idee der Einigung aller Deutschen, ein scheinbarer Gegenpol und Vorbild zur Überwindung der deutschen Kleinstaaterei“.²²⁵ Die angebliche Vereinigung der Deutschen zu einem scheinbar einheitlichen ‚Germanien‘ wird, wie im Folgenden noch gezeigt werden wird, zu einem zentralen handlungsleitenden Motiv in Kleists „Die Hermannsschlacht“. Der Stoff der Varusschlacht hat später unter anderem auch „als Sinnbild germanisch-deutscher Überlegenheit“ gedient.²²⁶

Der Arminius-Mythos hat gerade zur Zeit „der napoleonischen Ära am Beginn des 19. Jahrhunderts“, also genau zu der Zeit als Kleist sein Drama verfasst hat, „seine folgenreiche politische Entfaltung“ erreicht²²⁷. Kleist hat die Hermannsschlacht im Zeitraum von Juni bis Dezember 1808 in Dresden verfasst, für ihn war es ein Stück für die unmittelbare Gegenwart, welches er möglichst bald „auf der Bühne sehen wollte“.²²⁸ Die Niederlage Österreichs gegen Napoleon und der Zusammenbruch Preußens haben das politische Klima stark verändert. Napoleon hat weite Teile Deutschlands beherrscht, „und der Wunsch der deutschen Patrioten nach Wiederherstellung der politischen Selbstständigkeit wuchs, jetzt aber verbunden mit Vorstellungen von nationaler Einheit in einem auch politisch geeinten Vaterland.“²²⁹ Hermann der Cherusker und sein Kampf für die Befreiung der ‚German:innen‘ aus dem Joch der Römer:innen „wurden vom aufsteigenden deutschen Nationalismus okkupiert“ und „als leuch-

²²² Wagner-Engelhaaf 2008, S. 4.

²²³ Vgl. ebd., S. 4.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 4f.

²²⁵ Wolters 2012, S. 5.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Uwe Puschner: „Hermann, der erste Deutsche“ oder: Germanenfürst mit politischem Auftrag. Der Arminius-Mythos im 19. und 20. Jahrhundert. In: Baltrusch 2012, S. 257.

²²⁸ Klaus Kösters: Endlose Hermannsschlachten. In: Baltrusch 2012, S. 241.

²²⁹ Ebd., S. 254.

tendes Vorbild für die geplante Volkserhebung gegen die napoleonische Unterdrückung gepriesen“.²³⁰ In diesem atmosphärischen Klima und „informiert über österreichische Kriegsvorbereitungen sowie „über Resurrektionspläne um den Freiherrn von Stein“, einem preussischen Staatsmann und Reformers, hat Kleist ‚Die Hermannsschlacht‘ geschrieben, mit der er „den Kampf gegen die französische Fremdherrschaft propagandistisch befeuern wollte“.²³¹ Sie ist als Appell an die „politischen, militärischen und gesellschaftlichen Eliten“ zu verstehen, „den Volkskrieg auszurufen“ und gegen die napoleonische Fremdherrschaft mobil zu machen.²³² Das Bild eines geeinten Deutschlands, das sich gegen einen Feind erheben sollte, ist dabei zentral, wie im Anschluss gezeigt werden wird.

4.2. Zu Beschreibungen von Räumen in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘ und in ‚Das Erdbeben in Chili‘

In der Erzählung „Das Erdbeben in Chili“ hat Kleist, wie im Kapitel 3 dargelegt, ausführlich, und anschaulich Räume beschrieben, explizit thematisiert und damit experimentiert. Räume spielen auch bei der dreiteiligen Gliederung der Erzählung eine zentrale Rolle. Dies ist im Drama „Die Hermannsschlacht“ anders. Handlungsschauplätze werden im Drama nur vereinzelt, in Form von Regieanweisungen, kurz, mithilfe von Schlagwörtern, beschrieben. Im ersten Akt beschreibt Kleist beispielsweise die Szene des ersten Auftritts mit den Worten: „Gegend im Wald, mit einer Jagdhütte.“²³³ Auch die Figuren beschreiben in ihren Reden nur vereinzelt den Schauplatz ihrer Handlungen, wie zum Beispiel, wenn ein römischer Feldherr auf seinem beschwerlichen Ritt durch den Teutoburger Wald folgende Anmerkungen zum Handlungsschauplatz macht: „Wir können keinen Schritt fortan, In diesem feuchten Mordgrund, weiter rücken! Er ist zäh, wie Vogelleim geworden. Das Heer schleppt halb Cheruska an den Beinen, [...]“.²³⁴ Nichtsdestotrotz stellen Räume, und hier vor allem Nationenbilder von Deutschland und vom Römischen Reich, in Kleists Drama zentrale, handlungsleitende Konstrukte dar, welche allerdings erst aus den Figurenreden und den kurzen Regieanweisungen gleichsam herausgeschält werden müssen. Im Folgenden werden daher die wichtigsten Merkmale und Bilder, wie sie im Drama den beiden Nationen jeweils zugeschrieben werden,

²³⁰ Kösters 2012, S. 254..

²³¹ Klaus Müller-Salget: Die Hermannsschlacht. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist. Handbuch - Werk - Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 76.

²³² Puschner 2012, S. 259

²³³ Heinrich von Kleist: Die Hermannsschlacht. In: Holzinger, Michael (Hg.): Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht. Ein Drama in fünf Akten. Berlin: Holzinger⁴ 2016, S. 5.

²³⁴ Kleist 2016, S. 82.

herausgearbeitet, gegenübergestellt und in Bezug auf deren Konstruktionsweisen detailliert in den Blick genommen.

4.3. Zur Konstruktion von Nationenbildern in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘

4.3.1. Das ‚vereinte Deutschland‘

Das Drama ‚Die Hermannsschlacht‘ besteht aus fünf Akten und beginnt mit einem Treffen mehrerer Fürsten in einem zunächst nicht näher benannten Wald bei einer Jagdhütte. Einige Fürsten werden von Kleist mit Namen versehen (Wolf, Thuiskomar, Dagobert, Selgar), es bleibt unklar, wie viele es genau sind, da Kleist mit den Worten „und andere“ die genaue Anzahl der zusammentreffenden Fürsten verschleiert.²³⁵ Weiters wird den vier genannten Fürstennamen das jeweilige Volk, welches von ihnen angeführt wird, zugeordnet. Es handelt sich dabei um die „Katten“, „Marsen“, Brukterer und Sambier. Dies waren historisch überlieferte ‚germanische‘ Stämme, welche von Kleist auf diese Weise gleich zu Beginn des Stückes eingeführt werden als eine unbekannte Anzahl an Menschengruppen, die zwar hier ein gemeinsames Anliegen haben, ansonsten aber von verschiedenen Anführern angeführt werden und daher eher getrennt voneinander Entscheidungen treffen.

Damit bleibt Kleist ganz am Beginn seines Stückes dem ursprünglichen historischen Kontext des Stoffes der Varusschlacht noch kurz treu und bezeichnet diese Volksgruppen zunächst noch nicht als die ‚Germanen‘. Da aber in weiterer Folge das ‚vereinte Deutschland‘ ein zentrales handlungsleitendes Konstrukt in der Hermannsschlacht darstellt, und um dessen Konstruiertheit aufzuzeigen, wird an dieser Stelle der historische Kontext dieses Motivs und dessen Überlieferung genauer in den Blick genommen. Historisch gibt es nämlich keinen Beleg dafür, dass die antiken Bewohner:innen rechts des Rheins zur Zeit der Varusschlacht sich selbst als ‚German:innen‘ bezeichnet hätten, noch, dass diese ein Bewusstsein über eine gemeinsame Identität gehabt hätten.²³⁶ Nach Wolters sind die ‚germanischen‘ Stämme zur Zeit der Varusschlacht einfach „Sugamber, Tenkterer, Chatten, Cherusker oder Marser“ gewesen und haben sich in „eine Vielzahl an Stämmen, mit eigenen Traditionen und eigener Geschichte, von unterschiedlicher Größe, mit eigener gesellschaftlicher und politischer Ordnung und mit je eigener Führung“ gegliedert.²³⁷ Es hat zwar vorübergehende Gemeinschaftsbildungen

²³⁵ Kleist 2016, S. 5.

²³⁶ vgl. Wolters 2012, S. 7; vgl. Günther Moosbauer: Die Varusschlacht. München: C.H. Beck 2009, S. 17.

²³⁷ Wolters 2012, S. 7.

gegeben, es ist manchmal sogar über Stammesgrenzen hinweg geheiratet worden, aber ebenso sind dann wieder Fehden miteinander geführt und strikte Abgrenzungen untereinander vorgenommen worden.²³⁸ „In der Überlieferung oft nur kurz auftauchende und dann wieder verblassende Stammesnamen spiegeln Abspaltungen und Zusammenschlüsse, Neubildungen und das Verschwinden von Stämmen.“²³⁹ Gemeinsam agierende Gruppen sind oft nur vorübergehend, unter einer starken Führung oder zur Verfolgung eines bestimmten Zieles zusammen geblieben, zur Abgrenzung haben sie sich selbst „mit einem spezifischen Namen“ belegt, manchmal haben sie sich dann auch zu einem ‚Stamm‘ verfestigt.²⁴⁰ Der „vereinheitlichende Begriff der ‚Germanen‘ für diese differenzierte und heterogene Gesellschaft ist überhaupt erst von Cäsar in die Mittelmeerwelt getragen“ worden, und hat in weiterer Folge lediglich sein Bild einer Unterscheidung zwischen Kelt:innen, welche er links des Rheins, und German:innen, die er rechts des Rheins, verortet hat, vermittelt.²⁴¹ Cäsars geographische Unterteilung zwischen Ost und West in Bezug auf Kelt:innen und German:innen hat aber tatsächlich so nie existiert.²⁴² Kleist trägt ganz am Beginn seines Stückes diesem historischen Umstand noch Rechnung. Es gibt ganz am Anfang des ersten Auftritts zunächst nur einzelne Fürsten mit jeweils zu ihnen dazugehörigen Völkernamen, die in einem, nicht näher benannten, Wald bei einer Jagdhütte zusammenkommen.

Dies wird von Kleist aber bereits einige Zeilen später, noch in der ersten Figurenrede, durchbrochen. Wolf, der Fürst der Katten, beklagt sich in seinem Dialog mit Thuiskomar dem Sincambrier über Rom, den Riesen, aufgrund dessen ein, zunächst noch nicht näher bezeichnetes, ‚Wir‘ verloren sei. Dieses ‚Wir‘ gibt den ersten Hinweis, dass die einzelnen Fürsten und die sie repräsentierenden Völker doch irgendwie miteinander verbunden sind. Die zunächst von Kleist zu Beginn der ‚Hermannsschlacht‘ noch getrennt aufgezählten und genannten germanischen Völker werden dann schließlich, im Laufe von Wolfs Rede an Thuiskomar zu ‚einem‘ Volk mit ‚einem‘ Namen, die Deutschen, welche jetzt auch von dem Riesen Rom „in den Staub geworfen werden“.²⁴³

Dass es für ein Zusammengehörigkeitsgefühl verschiedener ‚germanischer‘ Völker zur Zeit der Varusschlacht keinen historischen Beleg gibt, ist bereits dargelegt worden. Die Bezeich-

²³⁸ Wolters 2012, S. 7.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Wolters 2012, S. 7; vgl. Moosbauer 2009, S. 17.

²⁴² vgl. Wolters 2012, S. 7; vgl. Moosbauer 2009, S. 23.

²⁴³ Kleist 2016, S. 5.

nung Wolfs die ‚Deutschen‘ für die ‚germanischen‘ Völker erscheint auch aus der Entstehungszeit des Stückes, 1808, bemerkenswert, da es „in diesem Jahr Deutschland überhaupt nicht“ gegeben hat, zumindest nicht als „politische Größe, sondern allenfalls“ als „kulturelle“.²⁴⁴ Die Entstehung des Stückes von Juni bis Dezember 1808 ist im historischen Kontext der Französischen Revolution und der nachfolgenden napoleonischen Expansion Frankreichs im Zuge der Koalitionskriege zu verorten.²⁴⁵ Im Jahr 1807 ist im Tilsiter Frieden die Niederlage Preußens gegenüber Frankreich festgeschrieben worden. Preußen hat seinen Status als Großmacht verloren und die „französische Okkupation ist von den Zeitgenossen als Zusammenbruch der überkommenen Ordnung und als nationale Erniedrigung erfahren“ worden.²⁴⁶ Als Reaktion darauf hat Preußen eine Reform der militärischen und gesellschaftlichen Ordnung einleiten lassen, die „zunächst eng mit dem Namen des Freiherrn von Stein verknüpft ist“, und man hat im Angesicht einer „napoleonischen Bedrohung der preußisch-deutschen Identität“ ein „deutsches Nationalbewusstsein“ artikuliert.²⁴⁷ Unter dem Eindruck des spanischen Aufstandes 1808 und der „österreichischen Erhebung gegen Napoleon ein Jahr später“ in der Schlacht bei Aspern, ist Kleist nach Österreich gereist und hat gehofft „dass auch der preußische König der Allianz gegen Napoleon beitreten würde. Die Entstehung von Kleists ‚Hermannsschlacht‘ ist nach Kremer in engem Zusammenhang mit diesem politischen Kontext zu sehen, die These hier lautet, dass gerade das Motiv ‚des geeinten Deutschlands‘ in diesem politischen Kontext zu sehen ist. Denn nach Ley zieht Kleist in seiner ‚Hermannsschlacht‘ eine historische Parallele zwischen seiner Zeit und den Kämpfen germanischer Stämme mit den Römern im 1. Jahrhundert“, in denen „Hermann der Cherusker [...] im Teutoburger Wald römische Truppen des Varus besiegt und die germanischen Stämme geeint haben“ soll, was sich bei näherer Betrachtung aber als „erfundener Mythos“ heraus gestellt hat.²⁴⁸ Der Konflikt zwischen den ‚Deutschen‘ und den Römer:innen in Kleists Drama ist als Symbol für den Krieg zwischen der preußisch-österreichischen Allianz gegen Napoleon am Beginn des 19. Jahrhunderts zu sehen. Arminius wird von Kleist „zu Hermann stilisiert, den Fürsten der Cherusker, der im Teutoburger Wald germanische Fürsten um sich versammelt, um den Kampf gegen den äußeren Feind zu organisieren.“²⁴⁹

²⁴⁴ Niels Werber: Die geopolitische Erfindung von Volk und Reich. Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* als Gründungsmythos. Heidelberg: Winter 2008, S. 98f.

²⁴⁵ Detlef Kremer: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzler³ 2007, S. 8ff.

²⁴⁶ Ebd., S. 11.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Michael Ley: Apokalypse und Moderne Aufsätze zu politischen Religionen. Wien: Sonderzahl 1997, S. 32.

²⁴⁹ Ebd., S. 34.

Gefahr für den „drohenden Untergang der germanischen Kultur“ stellen in Kleists Drama einerseits „die militärische Stärke“ des römischen Heeres dar, andererseits aber auch die „Uneinigkeit der ‚germanischen‘ Stämme bzw. der ‚Verrat‘ einiger Fürsten, die sich den Römern unterworfen haben „und auf deren Seite gegen das eigene Volk kämpfen.“²⁵⁰ An sich erfreut sich nach Hermann, der ‚Deutsche‘ „einer größeren Anlage, der Italer doch hat seine mindere In diesem Augenblicke mehr entwickelt.“²⁵¹ Die Römer können die „mangelnde Geschlossenheit der ‚Deutschen‘ für sich nutzen“²⁵² und scheinen zunächst daher im Vorteil zu sein. Die zunächst noch lose miteinander verbundenen ‚germanischen‘ Völker, repräsentiert durch ihre Fürsten, beginnen noch im ersten Auftritt des ersten Aktes zu diskutieren über ein Bündnis, „Das diese Fremdlinge aus Deutschland soll verjagen“, dabei wird der Begriff ‚Deutschland‘ zum ersten Mal in Kleists Drama in den Mund genommen.²⁵³ Nach Fischer kann „diese aus der römischen Bedrohung erwachsene Orientierung auf eine neue Identität (Deutschland)“ nur dann fruchtbar werden, wenn „es den Fürsten gelingt, ihre stammesmäßigen [...] Zugehörigkeiten und Ansprüche zu überwinden.“²⁵⁴ Als Beispiel führt Dagobert, der Fürst der Marsen, seinen Konflikt vor, indem er erklärt, dass er zwar „dem Vaterlande“ gegenüber „treu bleiben“ wolle, aber nur dann, wenn Selger, der Fürst der Brukterer, ihm sein „Eigentum An dem Gstaad der Lippe überlassen“ werde.²⁵⁵ Daraufhin erwidert Selger, dass er eher „an Augusts Heere“ sein „ganzes Reich, mit Haus und Hof verlieren!“ wolle, als Dagobert sein Eigentum zu überlassen.²⁵⁶ Thuiskomar versucht den Zwist der beiden Fürsten zu befrieden und schlägt vor, dass die beiden ihren Streit ruhen lassen sollten, „bis entschieden ist, Wem das gesamte Reich Germaniens gehört!“²⁵⁷ Der Bedeutung des Zerwürfnisses einzelner um ihr persönliches Eigentum, wird die Bedeutung eines, zum ersten Mal erwähnten, gesamten ‚germanischen‘ Reiches gegenübergestellt. Ein kleinlicher Streit um vergleichsweise kleine Landstücke wird gegen die Möglichkeit zum Zusammenschluss zu einem „gesamten germanischen Reich“ ins Feld geführt.²⁵⁸ Bei der Darstellung des inneren Konflikts, den die ‚germanischen‘ Fürsten zu bewältigen haben, werden auf die beschriebene Weise räumliche Kategorien ins Spiel gebracht. Am Ende des ersten Auftritts ruft Wolf ein „o Deutschland“ beschwörend an,

²⁵⁰ Ley 1997, S. 34.

²⁵¹ Kleist 2016, S. 15.

²⁵² Ley 1997, S. 34.

²⁵³ Kleist 2016, S. 6.

²⁵⁴ Fischer 2001, S. 167.

²⁵⁵ Kleist 2016, S. 6.

²⁵⁶ Ebd., S. 7.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.

in welches „der Wolf“ eindringe, während seine „Hirten streiten Um eine Handvoll Wolle sich.“²⁵⁹ Die Fürsten müssen ihre Uneinigkeit und Zersplitterung erst überwinden und zu einer Einheit namens ‚Deutschland‘ werden. Eine solche räumliche, bzw. kulturelle Einheit ist also, wie Kleist uns hier zeigt, keineswegs einfach so gegeben, sondern wird erst im Verlauf des Stückes von Hermann zu propagandistischen Zwecken bewusst konstruiert.

Nach Ley unterstelle Kleist „mit seiner Historisierung der Deutschen“ in der Hermannsschlacht eine „lange bestehende Nationalgeschichte, die sich scheinbar bis in die graue Vorzeit zurückverfolgen läßt.“²⁶⁰ Dabei gibt es „Nationalstaaten im modernen Sinn“ „frühestens seit dem 19. Jahrhundert“, „traditionelle Gesellschaften kannten“ währenddessen „einen auf dem politischen Willen seiner Bürger beruhenden Nationalstaat nicht.“²⁶¹ Die ‚Deutschen‘ würden, so Ley weiter, in Kleists Drama, als „Urvolk hingestellt, das kraft seiner „Ursprünglichkeit zivilisierten Völkern überlegen sei.“ „Der Topos des „Urvolkes“ sei „seit der deutschen Romantik immer wiederkehrende Ideologie des deutschen Nationalismus.“²⁶²

Nach Gesa von Essen greift Kleist in der „Darstellung des germanischen Krieges“ auf „militärische Strategien zurück, mit denen man nach der Empfehlung des „preußischen Feldherrn Gneisenau“ den französischen Feind nur „mit seinen eigenen Waffen“ bekämpfen könne.²⁶³ Napoleons Gegner:innen machten sich, so von Essen weiter, von ihm eingeführte militärische Taktiken zu eigen. Als Beispiel führt von Essen einen „vom Volk getragenen Kleinkrieg der Partisanen“²⁶⁴ in Spanien 1808 gegen Napoleon an, welcher nach Eybl, in seiner „rücksichtslosen Opferbereitschaft und Grausamkeit“ das „Muster“ lieferte, nach dem die „preußischen Militärreformer eine Volkserhebung planten.“²⁶⁵ Während die Römer:innen in Kleists Drama noch nach den „Regeln des kühl-rationalen Kabinettskrieges vorgehen, der in fest geordneten Schlachtreihen von regulären staatlichen Truppen auf offenem Feld ausgetragen wurde,“ propagiert der Cheruskerfürst in seinen eigenen Reihen die Taktik des Guerillakrieges, der „überall, irregulär und uneingeschränkt geführt wird.“²⁶⁶ Nach van Essen haben die preußischen Reformer:innen 1808 erkannt, dass neben strategischer, militärischer Veränderungen die Erfolge der Franzosen „vor allem darauf zurückzuführen waren, daß der *elan patriotique* einer

²⁵⁹ Kleist 2016, S. 7.

²⁶⁰ Ley 1997, S. 35.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Gesa von Essen: Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 1998, S. 175.

²⁶⁴ Von Essen 1998, S. 176.

²⁶⁵ Franz M. Eybl: Kleist-Lektüren. Stuttgart: Facultas 2007, S. 209.

²⁶⁶ Von Essen 1998, S. 176.

ganzen Nation mobilisiert werden konnte“.²⁶⁷ Franzosen haben also einen „Volkskrieg“ geführt, bei dem es ihnen in erster Linie durch „kluge Steuerung“ der „öffentlichen Meinungsbildung“ gelungen ist, die Bevölkerung zum Kampf zu mobilisieren und so über weite Strecken militärisch erfolgreich zu sein. Diese Vorgehensweise der Franzosen ist auch von den preußischen Reformen:innen erkannt worden.²⁶⁸ In Kleists *Hermannsschlacht* ist es der Cheruskerfürst, der die „Regeln der Propaganda im manipulierenden Umgang mit dem eigenen Volk“ so gut beherrscht, dass er dieses schließlich zum vereinten Kampf gegen den Unterdrücker Rom mobilisieren kann.²⁶⁹ Die Konstruktion von so etwas wie ‚einer nationalen deutschen Einheit‘, mithilfe geschickter Manipulation des eigenen ‚germanischen‘ Volkes durch Hermann in Kleists ‚Hermannsschlacht‘, ist wesentlicher Bestandteil des militärischen Erfolges, den die ‚German:innen‘ über den römischen Eindringling erreichen. Wie die preußischen Militärreformen:innen seiner Zeit wertet auch Kleist in seinem Drama „den Krieg geradezu als moralische Anstalt und als Umschulung der unpatriotischen Bevölkerung zur Nation“ um²⁷⁰. Bei Kleist wird „das geliebte Deutschland“ von Hermann zur „übergeordneten Strategie“ erzogen, einen „Vernichtungsfeldzugs gegen den Eroberer“ zu führen.²⁷¹ Das Kampfmotiv muss freilich erst konstruiert werden: „Liebe zu einer Heimat, die freilich, bevor sie verteidigt werden kann, vorab erst einmal erfunden werden muss.“²⁷² Der Krieg in Kleists Drama steht im Dienste der Konstruktion einer ‚germanischen‘ Nation, die vom imperialistischen Rom frei sein muss, welches aber ebenfalls, wie im Folgenden gezeigt werden wird, erst in seiner Vollendung konstruiert werden muss.

4.3.2. Das imperialistische Rom

Rom wird von Wolf, dem Fürsten der Katten, im 1. Auftritt des 1. Aktes, der sich währenddessen auf den Boden wirft und damit sich selbst klein macht, beschrieben als: „Riese, der das Mittelmeer beschreitend, Gleich einem Koloß von Rhodos, trotzig, den Fuß auf Ost und Westen setzt, Des Parthers mut`gen Nacken hier, Und dort den tapfern Gallier niedertretend: Er wirft auch jetzt uns Deutsche in den Staub.“²⁷³ Rom wird damit von Kleist am Beginn seines

²⁶⁷ Von Essen 1998, S. 177.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd., S. 179.

²⁷⁰ Eybl 2007, S. 209.

²⁷¹ Riedl: Propagandastrategien in der Hermannsschlacht. In: Frick, Werner (Hg.): Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2014, S. 196.

²⁷² Eybl 2007, S. 214.

²⁷³ Kleist 2016, S. 5.

Dramas als überdimensionaler Riese eingeführt, der die Größe eines Kolosses hat. Wolf macht sich selbst klein, indem er sich bei seiner Rede über den Riesen Rom auf den Boden wirft und markiert damit räumlich seine eigene Unterlegenheit im Angesicht des Kolosses. Das ‚riesige‘ Reich wird damit zur übermächtigen Kreatur stilisiert, welche, mitsamt seiner überdimensionalen Größe, eine Grenze nach der anderen überschreitet, und ihm fremde Völker und Gebiete unterwirft. Rom wird bei Kleist zum Lebewesen und die Bewegung des Riesen durch den Mittelmeerraum mit der Eigenschaft ‚trotzig‘ versehen. Er bleibt nicht, wo er hingehört, sondern bewegt sich störrisch, unnachgiebig und unaufhaltsam durch den Mittelmeerraum nach Osten und Westen, um dort ein Volk nach dem anderen „nieder zu treten und in den Staub zu werfen“. ²⁷⁴ Die Demütigung und Unterdrückung, welche die unterworfenen Völker durch Rom erfahren, ist durch diese räumlichen Metaphern der erzwungenen Bewegung nach unten durch die Besiegten spürbar miteingeschrieben. Während ‚die germanischen‘ Völker von Kleist am Beginn seines Stückes noch durch ein sehr schwaches ‚Wir‘, nur lose miteinander verbunden scheinend und kurz vor der Unterwerfung stehend dargestellt werden, erscheint aus der Perspektive der ‚German:innen‘ das römische Volk als grenzüberschreitender, übermächtiger Riese und Koloss einer Insel namens Rhodos, durch welche eine in sich geschlossene Einheit markiert wird, der nach Unterdrückung und Unterwerfung trachtet. Rom ist aus der Sicht der ‚German:innen‘ ein in sich geschlossenes Wesen, welches sich unaufhaltsam vorwärts bewegt und alles zu Boden wirft, das sich ihm in den Weg stellt. Die Unterwerfung scheinen ‚die German:innen‘ zu diesem Zeitpunkt auch selbst aktiv zu betreiben, indem sich einer von ihnen bei seiner Rede und Erinnerung an den römischen Riesen regelrecht in den Staub wirft. Durch die Gegenüberstellung von zwei Räumen, Rom und ‚Germanien‘, die auf unterschiedliche Weise ausgestaltet sind, etabliert das Drama gleich zu Beginn einen Konflikt zwischen zwei ungleichen Völkern, die jeweils einem dieser Räume zugeordnet werden. Gleichzeitig werden den beiden Völkern mithilfe von räumlichen Bewegungsformen der Figuren, wie „der, das Mittelmeer beschreitende, Riese“, „der einen Fuß auf Ost und Westen setzende Koloss Rhodos“, „sich auf den Boden werfen“, „niedertretend“, „in den Staub werfen“, die momentanen Machtverhältnisse, in der die beiden Völker sich aus der Sicht der ‚German:innen‘ zu befinden scheinen, metaphorisch vermittelt. ²⁷⁵ ‚Die German:innen‘ erscheinen in diesem Konflikt zu diesem Zeitpunkt unterlegen zu sein, sie bewegen sich ‚nach

²⁷⁴ Kleist 2016, S. 5.

²⁷⁵ Ebd.

unten`, während Rom als Riese in luftigen Höhen als aus der Sicht ‚der German:innen` beinah hoffnungslos überlegen präsentiert wird. Die beiden Räume werden zu Beginn aus der Perspektive von Wolf, dem Fürst der Katten, also einem ‚Germanen`, gegenübergestellt. ‚Germanien` repräsentiert nach Lotman aus dieser Perspektive die „eigene“ räumliche und kulturelle Sphäre, welche gekennzeichnet ist als „das Bekannte, das Eigene und Vertraute“²⁷⁶. Der Gegenspieler ‚Germaniens` ist Rom, welches, präsentiert als riesige Kreatur, zu Beginn des Dramas zunächst noch „das Fremde, das Anarchische, Unmenschliche und Bedrohliche“, verkörpert.<sup>277</sup> Rom überschreitet eine Grenze nach der anderen. Es hat bereits mehrere, nach Lotman bezeichnete, ‚kulturelle Zentren`²⁷⁸, wie zum Beispiel das der Gallier:innen und der Parther:innen „niedergetreten“²⁷⁹, und damit zur ‚Peripherie` degradiert, um hier selbst die „Metastruktur der kulturellen Sprache“ zu definieren und schließlich zum ‚Zentrum` zu werden²⁸⁰. Mithilfe von erzählten Bewegungen von Figuren in den verschiedenen Räumen wird gleich am Beginn des Dramas die große Befürchtung der ‚German:innen` nach kultureller Auslöschung durch die Römer:innen zum Ausdruck gebracht. Das bei Kleist zu diesem Zeitpunkt durch Rom bereits unterworfenen Gallien wird von Wolf in seinem einführenden Dialog explizit thematisiert, dessen historischer Kontext fließt auch in die Bedeutung mit ein, welche Gallien hier bei Kleist einnimmt, daher wird im Folgenden dieser erläutert. Das Volk der Gallier:innen ist, mitsamt seinen Ländereien, historisch von Cäsar zwischen 58 und 51 v. Chr. erobert worden, was die ‚German:innen` zu unmittelbaren Nachbar:innen des Römischen Imperiums werden hat lassen.<sup>281</sup> Ca. 40 Jahre nach Cäsars Eroberung Galliens haben die Römer:innen unter der Herrschaft Augustus` damit begonnen, ihre Feldzüge auch rechts des Rheins auszuweiten.²⁸² Das von Kleist durch Wolfs Mund ausformulierte Gefühl der Bedrohung der ‚German:innen` durch das römische Reich hat historisch also durchaus einen realen Hintergrund, denn Cäsar hat das römische Herrschaftsgebiet innerhalb weniger Jahre um Frankreich, die Beneluxstaaten und die westlichen Teile Deutschlands bis zum Rhein erweitert. „Jenseits des Rheins siedelten die Germanen“, deren Bezeichnung ursprünglich von den Römer:innen stammte.²⁸³ Von den ‚German:innen` selbst fehlen ja, wie bereits ausgeführt,

²⁷⁶ Vgl. Lotman 2010, S. 174.

²⁷⁷ Vgl. Ebd.

²⁷⁸ Vgl. Lotman 2010, S. 188.

²⁷⁹ Kleist 2016, S. 5.

²⁸⁰ Vgl. Lotman 2010, S. 188.

²⁸¹ Vgl. Wolters 2012, S. 5.; vgl. Moosbauer 2009, S. 22.

²⁸² Vgl. Wolters 2012, S. 9.

²⁸³ Wolters 2012, S. 5f.

jegliche schriftliche Quellen, daher ist uns deren Sicht der Geschehnisse nicht überliefert.²⁸⁴ Alle historischen Darlegungen „zur gesellschaftlichen und politischen Ordnung der ‚German:innen‘, zu Lebensweise und Religion, Verhalten in Frieden und Krieg, [...], Fürsten, Kriegsführern und Volk sind demnach“ als griechische und/oder römische „Erzählungen zu lesen“.²⁸⁵ Bei Kleist verhält sich dieser Umstand zunächst umgekehrt, hier ist es die Sicht der ‚German:innen‘, die uns über deren Feind Rom, zugänglich gemacht wird. Diese ist geprägt von der Angst vor Unterdrückung und Auslöschung der eigenen Kultur durch das Römische Reich. Das genaue Ausmaß der römischen imperialen Ausbreitung kommt für von Essen²⁸⁶ besonders dann zum Ausdruck, wenn Ventidius, während er Thusnelda eine blonde Locke raubt, verzückt erklärt, dass die Römer:innen mit ihren Waffen bereits „das Gold der Afern, die Seide Persiens, die Perlen von Corinth“ erbeutet hätten.²⁸⁷ Die Befürchtung der ‚German:innen‘, dass ihre Lebensweise von Rom bedroht ist, wird durch die Art und Weise, wie sich der Riese Rom durch den Mittelmeerraum bewegt und andere Völker niedertritt, deutlich gemacht. Auf die Frage von Wolf, dem Fürsten der Katten, ob Hermann die Römer:innen „als ein Geschlecht von höh’rer Art, Bestimmt uns roh’re Kauze zu beherrschen“ hält, vergleicht Hermann ‚Germanien‘ auf folgende Weise mit Rom:

Hm! In gewissem Sinne sag ich: ja.
 Ich glaub, der Deutsch` erfreut sich einer größern
 Anlage, der Italer doch hat seine mindre
 In diesem Augenblicke mehr entwickelt.
 Wenn sich der Barden Lied erfüllt,
 Und, unter *einem* Königszepter,
 Jemals die ganze Menschheit sich vereint,
 So läßt, daß es ein Deutscher führt, sich denken,
 Ein Brit`, ein Gallier, oder wer ihr wollt;
 Doch nimmer jener Latier, beim Himmel!
 Der keine andre Volksnatur
 Verstehen kann und ehren, als nur seine.²⁸⁸

Kleist kritisiert nach von Essen mit dieser Textpassage die „territoriale Expansion“ des Römischen Reiches, welche ohne jegliche „Rücksicht auf Interessen oder Eigenarten anderer Völker“ vorangetrieben worden sei.²⁸⁹ Während Rom „die Ausrichtung der Unterworfenen“ nach römischer Lebensweise anstrebt, „werden sich in Hermanns Vision die verschiedenen Völker in ihrer jeweiligen Eigenart respektieren.“²⁹⁰ Die ‚Deutschen‘ sind den Römer:innen, welche nur „ihre eigene Natur“ verstehen, bei Kleist grundsätzlich überlegen, weil diese, im Gegen-

²⁸⁴ Vgl. Wolters 2012, S. 6.

²⁸⁵ Wolters 2012, S. 7.

²⁸⁶ Von Essen 1998, S. 148.

²⁸⁷ Kleist 2016, S. 27.

²⁸⁸ Ebd., S. 15.

²⁸⁹ Von Essen 1998, S. 147.

²⁹⁰ Ebd., S. 154f.

satz zu jenen auch dazu fähig sind, die der anderen Völker, wahrzunehmen.²⁹¹ Genau diese den ‚Deutschen‘ hier zugeschriebene Eigenschaft wird, wie in weiterer Folge noch gezeigt werden wird, in Kleists *Hermannsschlacht* letztlich den Sieg der ‚German:innen‘ über Rom herbeiführen. Für Riedl ist die Tendenz von Kleists Drama klar ersichtlich: „Eine Kolonialmacht, sei es das Rom der Antike, sei es das Frankreich Napoleons, versklavt und verdinglicht diejenigen, die sie besiegt und unterworfen hat“.²⁹² Kleists Hermann wird zum Befreier einer ‚deutschen‘ Nation, welche freilich im Zuge des Dramas erst erfunden werden muss, dafür scheint dem „Zweckrationalisten“ jedes Mittel recht zu sein.²⁹³ Auch der Feind, Rom, muss zu diesem Zwecke als Feind erst konstruiert werden, wie im Folgenden gezeigt werden wird, damit sich ‚die German:innen‘ zum Kampf dagegen erheben und mobilisieren lassen.

4.3.3. Rom als Feind ‚Germaniens‘

Reimar Zons ist der Ansicht, dass es wohl tatsächlich „kein zweites Drama in der deutschen Literatur“ gäbe, „in dem so inbrünstig, so uneingeschränkt, aber auch so voller Hinterlist und Tücke gehasst wird“, wie in Kleists *Hermannsschlacht*.²⁹⁴ Dies ist allerdings nicht von Anfang an der Fall, sondern die Konstruktion des Feindbildes, Rom, wird durch Hermann erst im Verlauf der Handlung auf die Spitze getrieben. „Hermanns Mittel und Vorschlag“, mit dem er die ‚germanischen‘ Fürsten für diesen Krieg gegen Rom und für die Freiheit ‚Germaniens‘ gewinnen will, ist „Politik der verbrannten Erde“²⁹⁵, welche in folgender Textpassage zum Ausdruck kommt:

HERMANN *sich losmachend*.
 Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte,
 Zusammenraffen Weib und Kind,
 Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,
 Geschirre, goldn` und silberne, die ihr
 Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen
 Verkaufen oder sie verpfänden,
 Verheeren eure Fluren, eure Herden
 Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,
 So bin ich euer Mann - :
 WOLF. Wie? Was?
 HERMANN. Wo nicht -?
 THUISKOMAR. Die eignen Fluren sollen wir verheeren -?
 DAGOBERT. Die Herden töten -?
 SELGAR. Unsre Plätze niederbrennen -?
 HERMANN. Nicht? Nicht? Ihr wollt es nicht?
 THUISKOMAR. Das eben, Rasender, das ist es ja,

²⁹¹ Von Essen 1998, S. 155.

²⁹² Riedl 2014, S. 194.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Reimar Zons: Deutsche Assassinen. Kleists *Hermannsschlacht*. In: Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 224.

²⁹⁵ Ebd., S. 225.

Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!
HERMANN *abbrechend*. Nun, denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's.²⁹⁶

Nur wenn die Fürsten frei sind, „von alledem, was für“ sie „beschützens- und bewahrenswert scheint“²⁹⁷, haben sie nichts mehr zu verlieren und sind nicht mehr durch die Römer:innen korrumpierbar und bereit zum totalen Krieg mit allen Mitteln. Um den Römer:innenhass bei den German:innen zu entflammen und am Lodern zu halten, reicht diese Rede Hermanns allerdings alleine nicht aus. Kleist lässt seinen Protagonisten weitere Geschütze der Kriegslist und der Propaganda auffahren, um den Hass zu schüren, der die ‚German:innen‘ mobilisieren soll. Eine solche Strategie, mit der Hermann das Römer:innenbild der ‚German:innen‘ „gezielt verändert“, ist, dass er dem Feind zusätzliche Gräueltaten andichten lässt. Nachdem die Römer:innen drei ‚germanische‘ Orte geplündert und niedergebrannt haben, lässt Hermann durch Eginhardt verbreiten, dass es sieben gewesen seien.²⁹⁸ Ein Hauptmann übermittelt folgende Begebenheit, die sich im ‚germanischen‘ Herthakon zugetragen haben soll, an Hermann:

Ein Römer ist, in diesem armen Ort,
Mit einer Wöchnerin in Streit geraten,
Und hat das Kind, das sie am Busen trug, ergriffen,
Des Kindes Schädel, die Hyäne, rasend
An seiner Mutter Schädel eingeschlagen.
Die Feldherrn, denen man die Gräueltat gemeldet,
Die Achseln haben sie gezuckt, die Leichen
In eine Grube heimlich werfen lassen.²⁹⁹

Diese Untat der Römer:innen wird von Hermann, ergänzt durch folgenden Zusatz, an sein Volk weiter verbreitet: „Geh! Fleuch! Verbreit es in dem Platz, Govin! Versichere von mir, den Vater hätten sie Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen!“³⁰⁰ Es bleibt aber nicht bei propagandistischen Übertreibungen der einen oder anderen römischen Schandtats, sondern es werden gezielt durch Täuschung römische Untaten erfunden und unter das ‚germanische‘ Volk gebracht. Wenn zum Beispiel der Cheruskerfürst Eginhardt heimlich den Auftrag erteilt, er möge Varus „ein Häuflein wackrer Leute“ aus den ‚germanischen‘ Reihen schicken, die „in Römerkleidern doch ver mummt“ diesem nachreiten und hinter ihm „auf allen Straßen, Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern“³⁰¹, dann werden bewusst den ‚German:innen‘ propagandistische Fehlinformationen aufgetischt. Nach von Essen wird mithilfe solcher „selbstinszenierter Untaten und germanischer Verbrechen unter römischer Maske“ das „Bild des Fremden künstlich ergänzt und den Germanen als hassenswertes Feindbild suggeriert.“³⁰²

²⁹⁶ Kleist 2016, S. 17.

²⁹⁷ Zons 2008, S. 226.

²⁹⁸ Kleist 2016, S. 38.

²⁹⁹ Ebd., S. 39.

³⁰⁰ Kleist 2016, S. 39.

³⁰¹ Ebd., S. 40.

³⁰² Von Essen 1998, S. 180.

Kleist zeigt mithilfe solcher Strategien der Propaganda, wie das Volk durch Vorstellungen der Machthaber:innen beeinflusst und zur Mitarbeit bewegt wird. Die Menschen müssen dazu gebracht werden, das Feindbild zu glauben. Nach von Essen gleicht sich Hermann durch solch raffinierte, propagandistische Täuschungsmanöver „zunehmend dem realpolitischen Bild Napoleons an“, eine diesem vergleichbare Figur findet sich also nicht „an der Spitze der Römer“, sondern als „kühner und verschlagener, alle überragender Führer der Germanen“³⁰³, der gezielt durch Lug und Trug das hassenswerte Feindbild Rom erzeugt.

Den erfolgreichen Höhepunkt dieser Strategie erreicht Hermann, indem er die Tötung der geschändeten Hally „durch ihren eigenen Vater verdreht“ zu „seiner wirkungsvollsten Lüge, indem er Körperteile der geschändeten und ermordeten Jungfrau“ mitsamt Boten und Briefen „an alle 15 Stämme Germaniens schicken lässt und dabei alle Gräueltaten den Römern zuschreibt“.³⁰⁴ Das von Hermann gewünschte Ergebnis ist „ein gewaltiger ‚Shitstorm‘, der alle germanischen Stämme dazu bewegt“, gegen den Feind Rom in den Kampf zu ziehen³⁰⁵: „Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend, Empörung! rufen, und die See, Des Landes Rippen schlagend, Freiheit! brüllen.“³⁰⁶ Die germanische Landschaft tritt hier anstelle des ‚germanischen‘ Volkes und bringt die Empörung im Angesicht der angeblichen römischen Schandtaten zum Ausdruck, indem ein Sturm los bricht, dessen Geheule die Gefühle des Volkes laut heraus zu schreien scheint. Das Feindbild Rom, welches von Hermann gezielt erzeugt worden ist, ist nun perfekt, er hat damit sein Ziel, das ‚germanische‘ Volk zum Kampf zu mobilisieren, erreicht. Kleists Held bleibt nach Robert Hermann im Drama weitgehend eine „sprachlich-intellektuelle, rational planende Figur, deren primäre Bewegungen geistig-kommunikativer Art sind“, weniger ist Kleists Protagonist jemand, der selbst aktiv Hand anlegt. „Die Zerstückelung von Hallys Leiche überlässt er ihrem Vater, die Ermordung Ventidius erfolgt durch Thusnelda und selbst beim Kampf gegen Varus‘ Legionen ist Hermanns Zutun nicht vonnöten“, da Marbod in der Schlacht gegen die Römer:innen bereits siegreich gewesen ist, als Hermann mit seinen Truppen eintrifft.³⁰⁷ Auch bei der Hinrichtung des Septimius

³⁰³ Von Essen 1998, S. 181.

³⁰⁴ Robert Hermann: Dekonstruktion des Animal rationale: Bewegungsstrukturen in Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* (1808/21). In: Nesselhauf, Jonas, Till Nitschmann und Steffen Röhrs (Hg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Hannover: Wehrhahn Verlag 2010, S. 70.

³⁰⁵ Ebd., S. 71.

³⁰⁶ Kleist 2016, S. 70.

³⁰⁷ Hermann 2010, S. 71.

bleibt Hermann selbst „physisch passiv“, indem er „das Schwert demonstrativ an einen anderen Germanen“ weiterreicht.³⁰⁸

Eine weitere Strategie zur Konstruktion des Feindbildes Rom ist die Dehumanisierung der Römer:innen durch Hermann, aber auch durch die anderen German:innen. Römer:innen werden dabei zu Tieren und anderen Kreaturen. Gleich zu Beginn wird Rom zum „Adler“, der hinweggejagt werden muss³⁰⁹ und, wie bereits besprochen zum „Riesen“, der alles niedertritt, was ihm in den Weg kommt.³¹⁰ Hermann bezeichnet die Römer:innen als „Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens sich eingefilzt, wie ein Insektenschwarm, [...]“³¹¹ Nach Robert Hermann „forciert der Text durch seine komplexe Tiermotivik eine Gleichsetzung von Mensch und Tier.“³¹² Die Tiervergleiche bleiben in Kleists Drama nicht auf die Römer:innen beschränkt, auch die German:innen werden mit Tiernamen versehen, wenn zum Beispiel Thusnelda sich wünscht: „Ei, daß wir, wie die grimm'gen Eber, doch Uns über diese Schützen werfen könnten!“³¹³ Die Dehumanisierung des Feindes ist nur eine Funktion die den zahlreichen Tiervergleichen zugeschrieben werden kann. „Die Tiermetaphorik folgt einem Dualismus von Raub- und Beutetieren, der Germanen und Römern je nach Situation besagte Rolle zuschreibt.“³¹⁴ Hermann selbst beantwortet die Dehumanisierung durch die Römer:innen mit denselben Mitteln und verbietet sich selbst jedes Mitgefühl mit dem Feind, was besonders in folgender Textpassage zum Ausdruck kommt: „Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! Solang sie in Germanien trotzt, Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!“³¹⁵ Dass er die Entmenslichung des Feindes durch ihn selbst lediglich als legitime Reaktion versteht auf ein dehumanisiertes ‚German:innen`bild, welches er wiederum den Römer:innen zuschreibt, wird in folgender Diskussion mit Thusnelda sichtbar:

HERMANN. Ich weiß nicht, Thuschen, wie du heut dich stellst.
Steht August nicht, mit den Kohorten,
In allen Ländern siegreich aufgepflanzt?
Für wen erschaffen ward die Welt, als Rom?
Nimmt August nicht dem Elefanten
Das Elfenbei, das Öl der Bisamkatze,
Dem Panther die Fell, dem Wurm die Seide?
Was soll der Deutsche hier zum voraus haben? [...]
THUSNELDA [...] Das sind ja Tiere, Querkopf, der du bist,
Und keine Menschen!
HERMANN. Menschen! Ja, mein Thuschen,

³⁰⁸ Hermann 2010, S. 71.

³⁰⁹ Kleist 2016, S. 14.

³¹⁰ Ebd., S. 5.

³¹¹ Ebd., S. 72.

³¹² Hermann 2010, S. 75.

³¹³ Kleist 2016, S. 46.

³¹⁴ Hermann 2010, S. 75.

³¹⁵ Kleist 2016, S. 74.

Was ist der Deutsche in der Römer Augen?
THUSNELDA. Nun, doch kein Tier, hoff ich -?
HERMANN. Was? - Eine Bestie,
Die auf vier Füßen in den Wäldern läuft!
Ein Tier, das wo der Jäger es erschaut,
Just einen Pfeilschuß wert, mehr nicht,
und ausgeweidet und gepelzt dann wird!“³¹⁶

Hier wird diskutiert über das Bild, das der Feind sich von den ‚German:innen‘ macht, gleichzeitig versucht Hermann Einfluss zu nehmen auf das Feindbild, das Thusnelda sich ihrerseits über die Römer:innen macht. Für die Römer:innen seien die ‚German:innen‘ nur Tiere, die es zu jagen, zu töten, auszuweiden und zu Pelzen zu machen gilt und nicht mehr, so sieht es zumindest Hermann. Thusnelda ist mit solchen Worten allein noch nicht vom totalen Feindbild Rom überzeugt. Um sie zu mobilisieren, muss Hermann wieder zu einer List greifen, mit der er Thusnelda begreiflich macht, dass Ventidius keinesfalls an ihr als Person interessiert ist, sondern nur an einzelnen Körperteilen, ihren Haaren und Zähnen, die er wie Trophäen eines ausgeweideten Tieres nach Rom schicken will, damit sich dort die römischen Frauen damit schmücken können. Scheinbar zufällig fällt Hermann nach eigenen Aussagen die Locke, die Ventidius Thusnelda zuvor entwendet hat, gemeinsam mit einem Brief an die römische Herrscherin in die Hände. Beides übergibt Hermann an Thusnelda, die dann Folgendes in dem angeblichen Brief Ventidius‘ an die römische Herrscherin lesen muss: „Hier schick ich von dem Haar, das ich dir zgedacht, Und das sogleich, wenn Hermann sinkt, Die Schere für dich ernennt wird, Dir eine Probe mit zu, mir klug verschafft; [...] Es ist vom Haupt der Fürstin der Cherusker!“³¹⁷ Nun glaubt Thusnelda Hermann, wenn er meint, für die Römer:innen seien die German:innen nichts als Beutetiere, deren Trophäen sie stolz in Rom präsentieren wollen. Mit dieser List bringt Hermann Thusnelda dazu, ihr Feindbild über die Römer:innen in seinem Sinne zu ändern. Nun ist auch sie voller Hass und bereit dazu, Ventidius auf grausamste Art und Weise zu töten. Mithilfe von propagandistischem Lug und Trug beeinflusst Hermann das Feindbild, welches sich die German:innen von den Römer:innen machen, dahingehend, dass ihr Hass groß genug wird, um schließlich mit grausamsten Mitteln die Römer:innen in der bevorstehenden Schlacht zu bekämpfen und zu besiegen. Das Feindbild Rom wird damit, genau wie das Bild des ‚geeinten Deutschlands‘, in Kleists Drama bewusst propagandistisch konstruiert, um es in den Dienst des Krieges stellen zu können.

³¹⁶ Kleist 2016, S. 45f.

³¹⁷ Ebd., S. 76f.

4.3.4. Das zivilisierte Rom versus das barbarische ‚Germanien‘

Gesa von Essen ist der Ansicht, dass manche dem Eindruck unterliegen, dass Kleists Hermannsschlacht ein „fest umrissener Dualismus von Germanischem und Römischem zugrundeliegt“. Sie führt das darauf zurück, dass Kleist in seinem Drama auch „in der Form von Selbst- und Fremddarstellung mit den üblichen Negativstereotypen eines Römerbildes gearbeitet“ hat, welches „sich als Gegenfolie im Rahmen der Germanenideologie ausgebildet hatte“.³¹⁸ 1500 Jahre lang hat „die Varusschlacht im Bewusstsein Europas keine Rolle“ gespielt.³¹⁹ Erst nachdem die „Taciteische Germania“ gefunden worden ist, hat Hütten „das Ereignis dichterisch gestaltet“ und „damit den Arminius-Mythos“ erschaffen.³²⁰ Der Stoff ist dann bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in zahlreichen literarischen Texten wiederverwendet worden, wobei er „immer mehr der deutschen Identitätsfindung bzw. -versicherung“ gedient hat. Im Zuge der europäischen „Nationenbildung“ hat man „ein nationales Bild“ von sich selbst geschaffen, und gleichzeitig „die territorialen Nachbarn“ mit „Stereotypen, von welchen man sich abgrenzen konnte“, versehen.³²¹ Solche Stereotypen der Römer:innen, aber auch der German:innen kommen auch bei Kleist zum Tragen und nehmen, wie in weiterer Folge gezeigt werden wird, eine zentrale Rolle für den Handlungsverlauf der Hermannsschlacht ein. Wie bereits zuvor gezeigt, ist das in Kleists Drama konstruierte Römer:innenbild versehen mit der Kritik an der imperialen Politik, mit der Rom seine „territoriale Expansion“, weitgehend „ohne Rücksicht auf die Interessen oder Eigenarten anderer Völker“, vorangetrieben hat.³²² Einerseits zeichnet Kleist in seinem Drama ein Feindbild Roms, welches besonders für Hermann propagandistisch zur Mobilisierung der eigenen Reihen dient. Andererseits bleibt dieses Feindbild bei Kleist aber keineswegs unwidersprochen und über weite Teile durchaus ambivalent. Die folgende Rede Hermanns an die ‚germanischen‘ Fürsten lässt die Römer:innen, im Gegensatz zu den ‚German:innen‘, in einem viel besseren Licht erscheinen:

Wie wollt ihr doch, ihr Herrn, mit diesem Heer des Varus
Euch messen - an eines Haufens Spitze,
Zusammen aus den Waldungen gelaufen,
Mit der Kohorte der gegliederten,
Die, wo sie geht und steht, des Geistes sich erfreut?
Was habt ihr, sagt doch selbst, das Vaterland zu schirmen,
Als nur die nackte Brust allein,
Und euren Morgenstern; indessen jene dort
Gerüstet mit der ehrnen Waffe kommen,
Die ganze Kunst des Krieges entfaltend,

³¹⁸ Von Essen 1998, S. 147.

³¹⁹ Winfried Woesler: Das Römerbild in deutschen Hermann-Dramen. In: Wagner-Engelhaaf 2008, S. 41.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Von Essen 1998, S. 147.

in den vier Himmelsstrichen ausgelernt?
 Nein, Freunde, so gewiß der Bär dem schlanken Löwen
 Im Kampf erliegt, so sicherlich
 Erliegt ihr, in der Feldschlacht, diesen Römern.
 WOLF. Es scheint, du hältst dies Volk des fruchtumblühten Latiens
 Für ein Geschlecht von höherer Art,
 Bestimmt, uns roh're Kauze zu beherrschen?³²³

Die römischen Truppen marschieren in Reih und Glied auf, sie erfreuen sich eines Geistes, den sie auch benutzen, sind gerüstet mit ehrenvollen Waffen, sind erfahren in der Kunst des Krieges und erscheinen im Kampf wie ein schlanker Löwe. Diesem Bild der römischen Armee wird das des ‚germanischen‘ Heeres gegenüber gestellt, das wie ein Haufen daher kommt, welcher beinahe ungeschützt, mit primitiven Morgensternen im Kampf eher wie ein schwerfälliger Bär wirkt. Das technisch fortschrittliche, perfekt durchorganisierte und durchdachte römische Heer wird als überlegen dargestellt. Den „gegliedert-durchexerzierten Kohorten des Varus“ stehen „militärisch ungeübte, aus den Wäldern zusammengelaufene Haufen“ auf ‚germanischer‘ Seite gegenüber.³²⁴ Das römische Heer bei Kleist wird hier als waffentechnisch fortgeschritten und in der Kampfkunst weiter entwickelt als die darin „zurückgebliebenen“ ‚Germanen‘, die als rohe Kauze beschrieben werden, präsentiert. Kleist zeigt hier, dass er über „die Leistungen der Römer“:innen sehr wohl Bescheid weiß, indem er in seinem Drama immer wieder auf deren „zivilisatorische, kulturelle Überlegenheit“ verweist, in deren Gegensatz er den „kulturellen Primitivismus“³²⁵ der ‚German:innen‘ stellt. Rom wird bei Kleist einerseits als „ordentliches, homogen-einheitliches System, in dem jeder wie ein Rädchen zu funktionieren gewohnt ist“ vorgestellt, andererseits kann aber genau in so einem System „willenlose Befehlshörigkeit“ die Folge sein, was ebenfalls bei Kleist angesprochen wird:

VARUS Wieso? Meinst du vielleicht, die Absicht sei, Cheruska
 Als ein erobertes Gebiet -?
 VENTIDIUS. Quintilius,
 Die Absicht, dünkt mich, läßt sich fast erraten.
 VARUS - Ward dir etwa bestimmte Kund hierüber?
 VENTIDIUS. Nicht, nicht! Mißhör mich nicht! Ich teile bloß,
 Was sich in dieser Brust prophetisch regt, dir mit,
 Und Freunde mir aus Rom bestätigen.
 VARUS. Sei's! Was bekümmert's mich? Es ist nicht meines Amtes
 Den Willen meines Kaisers zu erspähn.
 Er sagt ihn, wenn er ihn vollführt will wissen.³²⁶

Hier führt Kleist das Bild des „römischen Soldaten“ vor, „der mit Sklavengehorsam funktioniert“³²⁷, der sich aber auch durch einen „Mangel an eigenem, selbstverantwortlichen Den-

³²³ Kleist 2016, S. 14f.

³²⁴ Von Essen 1998, S. 151.

³²⁵ Woesler 2008, S. 43.

³²⁶ Kleist 2016, S. 53.

³²⁷ Woesler 2008, S. 44.

ken“ auszeichnet und damit ein „perfektes Werkzeug“³²⁸ der römischen Machthaber:innen darstellt. Damit wird ersichtlich, dass Kleists Bild, das er von den Römer:innen zeichnet, durchwachsen ist, sowohl positive als auch negative Aspekte, beinhaltet.

Kleists ‚German:innen‘ zeigen sich trotz imperialer römischer Machtpolitik nicht vollends unbeeindruckt von der bequemen und hochzivilisierten Lebensweise der Römer:innen, wenn laut Regieanweisung neben Hermanns Zelt vor einem Hügel, unter der auf der Seite stehenden Eiche „ein großes Polster“ gelegt wird, welches „mit prächtigen Tigerfellen überdeckt“ ist.³²⁹ Oder Thusnelda sich in der folgenden Passage begeistert zeigt von Ventidius’ Lektionen über die Lebensweise der römischen Damen und die römischen Gegenstände, die Hermann ihr geschenkt hat:

HERMANN. Und Ventidius war bei dir?
THUSNELDA. Ja, allerdings. Und zeigte mir am Putztisch,
Wie man, in Rom, das Haar sich ordnet,
Den Gürtel legt, das Kleid in Falten wirft.
HERMANN. Schau, wie er göttlich dir den Kopf besorgt!
Der Kopf, beim Styx, von einer Juno!
Bis auf das Diadem sogar,
Das dir vom Scheitel blitzend niederstrahlt!
THUSNELDA. Das ist das schöne Prachtgeschenk,
Das du aus Rom mir jüngsthin mitgebracht.
HERMANN. So? Der geschnittne Stein, gefaßt in Perlen?
Ein Pferd war, dünkt mich, drauf?
THUSNELDA. Ein wildes, ja,
Das seinen Reiter abwirft.³³⁰

Thusnelda lässt sich von den schönen römischen Schmuckstücken und der feinen, zivilisierten Lebensweise, die ihr Ventidius vorführt, einwickeln und beeindrucken. Im Gegensatz zu Hermann ist sie „sinnlich affirmiert von Luxus und Schmeichelei der Römer“:innen.³³¹ Diese verstehen die Anfälligkeit der ‚einfachen German:innen‘ für „Reize der Zivilisation“ zum Säen von Zwietracht und Neid und zum römischen Vorteil zu nutzen.

Neben dem Klischee des hochzivilisierten Roms spielt Kleist in seinem Drama auch mit dem Stereotyp des ‚barbarischen Germaniens‘ und stellt beide gegenüber. Wie bereits erwähnt, werden die ‚germanischen‘ Kämpfer:innen bei Kleist zu eher wenig fortschrittlichen, ungeübten und unkoordinierten Haufen, die aus den Wäldern zusammengelaufen sind. Sie werden dem perfekten Heer aus Rom gegenübergestellt. Die ‚German:innen‘ sind für Kleists Hermann rohe Kauze, die einen Partisanenkrieg führen, bei dem sie, anstatt eines offenen Feld-

³²⁸ Von Essen 1998, S. 153.

³²⁹ Kleist 2016, S. 37.

³³⁰ Ebd., S. 42f.

³³¹ Von Essen 1998, S. 162.

kampfes, den Gegner in einen heimtückischen „Hinterhalt von Sumpf und Wald, der den Römern zum Verhängnis wird“, locken.

ZWEITER FELDHERR.

Wir können keinen Schritt fortan,
In diesem feuchten Mordgrund, weiter rücken!
Er ist so zäh, wie Vogelleim geworden.
Das Heer schleppt halb Cheruska an den Beinen,
Und wird noch, wie ein bunter Specht, Zuletzt, mit Haut und Haar, dran kleben bleiben.³³²

Das römische Heer gerät auf seinem Weg durch den Teutoburger Wald in ein Gewitter und verirrt sich, sogar die cheruskische Natur scheint den ‚German:innen‘ in dieser Schlacht Hilfe zu leisten, indem sie im Regen zum Sumpf wird, was das Vorwärtskommen der römischen Soldaten durch den Morast extrem erschwert.³³³ Die ‚German:innen‘ sind in Kleists Drama über weite Strecken die naturverbundenen Wilden, sie leben in Wäldern und einfachen Zelten³³⁴, gehen auf die Jagd³³⁵, kämpfen mit dem Morgenstern, anstatt mit modernen Waffen³³⁶, und lassen sich, im Falle von Thusnelda, von der bequemen Lebensweise der Römer:innen beeindrucken und verführen. Aber auch Hermann selbst scheint sich von dieser affiziert haben zu lassen, was ihm folgende Kritik Thusneldas einbringt:

Er winkt ihr, sich unter der Eiche niederzulassen.
THUSNELDA *den Sitz betrachtend.*
Der Sybarit! Sieh da! Mit seinen Polstern!
Schämst du dich nicht? - Wer traf die Anstalt hier? [...]
HERMANN. Ja, Kind! Die Zeiten, weißt du, sind entartet. -
Holla, schafft Wein mir her, ihr Knaben,
Damit der Perserschach vollkommen sei.³³⁷

Hermann bezeichnet die bequeme Lebensweise, die in ‚Germanien‘ durch die Römer:innen Einzug gehalten hat, als entartet. Kleist führt damit den:die naive:n und einfältige:n ‚Germanen:in‘ vor, der:die nicht einmal in der Figur des cleveren Hermann auf die Laster der römischen Zivilisation verzichten mag, und damit den römischen Verführungskünsten zu unterliegen scheint. In einem weiteren Gespräch zwischen Ventidius und Varus wird von Kleist noch einmal das Klischee des:r einfältigen ‚German:in‘ aufgerufen:

VARUS *zu Ventidius.*
Was also, sag mir an, was hab ich
Von jenem Hermann dort mir zu versehn?
VENTIDIUS. Quintilius! Das faß ich in zwei Worten!
Er ist ein Deutscher.
In einem Hämmerling ist, der an der Tiber graset,
Mehr Lug und Trug, muß ich dir sagen,

³³² Kleist 2016, S. 82.

³³³ Von Essen 1998, S. 176.

³³⁴ Vgl. Kleist 2016, S. 37.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 7f.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 15.

³³⁷ Kleist 2016, S. 41.

Als in dem ganzen Volk, dem er gehört -
 VARUS. So kann ich, meinst du, dreist der Sueven Fürsten
 Entgegenrücken? Habe nichts von diesem,
 Bleibt er in meinem Rücken, zu befürchten?
 VENTIDIUS: Sowenig, wiederhol ich dir,
 Als hier von diesem Dolch in meinem Gurt. -³³⁸

Kleist legt hier den beiden Römern das Klischeebild von ‚German:innen‘ in den Mund, welches aus ihrer Sicht mit kastrierten Schafböcken, die friedlich an einem Fluss grasen, verglichen werden könnten und bringt damit zum Ausdruck, dass diese von den Römer:innen für so einfältig, harmlos und blauäugig gehalten werden, dass ihnen keinerlei Lug und Trug zuzutrauen sei, was auch für Hermann als ihren Anführer zuträfe. Wieder wird hier das Bild des einfältigen naiven ‚Germanen‘ von Kleist aufgerufen. Während sich der Römer Septimius bei seiner Gefangennahme durch den Cheruskerfürsten auf sein römisches Recht besinnt, als Gefangener angemessen behandelt zu werden, befiehlt Hermann aber dennoch ihn zu töten:

SEPTIMIUS. Die Götter werden ihre Söhne schützen!
 - Hier ist mein Schwert!
 HERMANN [...]. Führt ihn hinweg,
 Und laßt sein Blut, das erste, gleich
 Des Vaterlandes dürrn Boden trinken! [...]
 SEPTIMIUS. Wie, du Barbar! Mein Blut? Das wirst du nicht -!
 HERMANN. Warum nicht?
 SEPTIMIUS *mit Würde*. - Weil ich dein Gefangner bin!
 An deine Siegerpflicht erinnr' ich dich!
 HERMANN [...]. An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe!
 Er hat das Buch vom Cicero gelesen.
 Was müßt ich tun, sag an, nach diesem Werk?
 SEPTIMIUS. Nach diesem Werk? Armsel'ger Spötter, du!
 Mein Haupt, das wehrlos vor dir steht,
 Soll deiner Rache heilig sein;
 Also gebeut dir das Gefühl des Rechts,
 In deines Busens Blättern aufgeschrieben!
 HERMANN [...]. Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
 Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
 Um uns zu unterdrücken?
 Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
 Und schlägt ihn tot!
 SEPTIMIUS. Führt mich hinweg! - hier unterlieg ich,
 Weil ich mit Helden würdig nicht zu tun!
 Der das Geschlecht der königlichen Menschen
 Besiegt, in Ost und West, der ward
 Von Hunden in Germanien zerrissen:
 Das wird die Inschrift meines Grabmals sein!³³⁹

Hermann kennt das römische Recht, auch er hat das Buch des Cicero gelesen, dennoch fordert er Rache ein und gibt den Befehl den Römer zu töten, wobei der einfache Tod nicht ausreicht, sondern dieser mit einer Keule, welches hier das Symbol der Waffe eines barbarischen Wilden kennzeichnet, herbeigeführt werden soll. Auch Septimius selbst bezeichnet Hermann als Barbaren und die ‚German:innen‘ als Hunde, die ihn zerreißen wollen und betont damit den ani-

³³⁸ Kleist 2016, S.52f.

³³⁹ Ebd., S. 94f.

malischen Rachetrieb, dem die ‚barbarischen German:innen‘ hier ihren freien Lauf zu lassen scheinen. Auch die Verspottung der ‚barbarischen germanischen‘ Sprache durch die Römer:innen wird in der Hermannsschlacht von Kleist zum Thema gemacht, wenn es in folgender Szene zu einer von Hermann mit Absicht inszenierten Verwechslung von Ortsnamen kommt, infolge der sich die Römer:innen in den Teutoburger Wäldern verirren:

DRITTER FELDHERR.

Pfiffikon! Iphikon! - Was das, beim Jupiter!
Für eine Sprache ist! Als schlug ein Stecken
An einen alten, rostzerfressnen Helm!
Ein Greulsystem von Worten, nicht geschickt,
Zwei solche Ding, wie Tag und Nacht,
Durch einen eignen Laut zu unterscheiden.
Ich glaub, ein Tauber war's, der das Geheul erfunden,
und an den Mäulern sehen sie sich's ab.³⁴⁰

Aus Sicht der Römer:innen klingt die ‚germanische‘ Sprache wie ein Geheule, das wie ein Schlagen eines Stockes auf einen alten rostzerfressenen Helm erdröhnt und von einem erfunden worden sein müsse, der nichts hören kann. Aus der Sicht der Römer:innen hört sich die Sprache der ‚German:innen‘ zurückgeblieben, wild und barbarisch an und nicht dazu geeignet, die Erscheinungen der Welt in differenzierter Weise zu unterscheiden.

Kleist stellt dem stereotypen Bild des hochzivilisierten Roms das, nicht minder stereotype, Bild des barbarischen, wilden, einfältigen ‚Germaniens‘ gegenüber. Er greift damit gängige Klischees auf, welche zu seiner Zeit bereits hunderte von Jahren zirkuliert sind.³⁴¹ Dabei bleibt er aber nicht stehen, denn besagte klischeehafte Nationenbilder werden dann von ihm, wie im Folgenden gezeigt wird, dekonstruiert und damit einer weiteren Auseinandersetzung zugeführt.

4.4. Zur Dekonstruktion von Nationenbildern in Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘

Der Akt der Dekonstruktion der, im vorhergehenden Kapitel gezeigten, konstruierten Nationenbilder nimmt dann schließlich selbst im Drama einen entscheidenden Einfluss auf den Handlungsverlauf und letztlich den Ausgang der Schlacht ein. Dies erkennt auch von Essen, wenn sie meint, dass „Die Hermannsschlacht [...] ein bewusst inszeniertes Spiel mit Maskierungen und Demaskierungen, Rollenerwartungen und -erwartungserwartungen, Selbst- und Fremdbildern“ ist.³⁴² Die bei Kleist konstruierten nationalen Selbst- und Fremdbilder erscheinen „keineswegs als vorgefaßte, unveränderliche Wahrnehmungsweisen“, sondern zeigen sich

³⁴⁰ Kleist 2016, S. 82.

³⁴¹ Vgl. Woesler 2008, S. 41-56.

³⁴² Von Essen 1998, S. 147.

als „künstlich erschaffen“.³⁴³ Besonders Hermann selbst ist ein wahrer Meister der Täuschung, er spielt von Beginn an eine „Rolle, die der Annahme des Gegners zu entsprechen scheint“. Er wählt „die Maske des harmlosen Eingeborenen, um die Besatzer über seine Aufstandspläne im Dunkeln zu lassen“.³⁴⁴ Hermann spielt den römischen Eindringlingen vor, dass er von der römischen, bequemen Lebensweise selbst affiziert sei, wenn er vor dem Einzug der Römer:innen den Platz unter der Eiche, welche neben seinem Zelt steht, mit „großen Polstern“ und „prächtigen Tigerfellen überdeckt“,³⁴⁵ was sogar Thusnelda kritisch zur Kenntnis nimmt, weil auch sie auf Hermanns Schauspiel herein fällt³⁴⁶. Hermanns wahre Sichtweise wird klar, wenn er , Thusnelda erklärt, dass eben die „Zeiten entartet“ seien, wodurch erkennbar ist, dass Hermann keineswegs der bequemen Lebensweise der Römer:innen ohne Selbstreflexion verfallen ist. Hermann inszeniert seine Verwendung römischer Luxusgüter für die Römer:innen, deren Einzug unmittelbar bevor steht, obwohl er diese Lebensart eigentlich „entartet“ findet. Der Cherusker mimt in Anwesenheit der Römer:innen die „Rolle des verweichlichten Genussmenschen“³⁴⁷, der ebenfalls „den Reizen der Zivilisation verfallen“ zu sein scheint.³⁴⁸ Mit der Aufforderung Hermanns: „Holla, schafft Wein mir her, ihr Knaben, Damit der Perserschach vollkommen sei“³⁴⁹, lässt Kleist „das Szenario des Perserschachs“ bewusst ins, zur Schau gestellte, Selbstbild des Cheruskers einschreiben, zu welchem Luxusgüter wie „Wein und Tigerfelle“ unbedingt dazugehören.“³⁵⁰ Kleist lässt damit seinen Hermann bewusst mit den römischen Erwartungen spielen, dass die ‚German:innen‘ anfällig für römische Genüsse und daher einfältig, naiv und verweichlicht seien, sodass von ihnen „kein Widerstand zu erwarten“ sei.³⁵¹ Im Gegensatz zu Thusnelda und den ‚germanischen‘ Fürsten bewahrt sich Hermann aber sehr wohl „eine innere Distanz“ zu den „sinnlichen Reizen“ der römischen Luxusgüter und verwendet diese nicht „um ihrer selbst willen“, sondern „setzt sie funktional als Mittel“ ein, mithilfe dem er seine „Anpassung“ an die römische Lebensweise nur vortäuscht, um „den Gegner in Sicherheit zu wiegen“.³⁵² Hermann spielt hier mit dem Bild, von dem er glaubt, das es sich die Römer:innen von den ‚German:innen‘ machen. Er

³⁴³ Von Essen 1998, S. 147

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Kleist 2016, S. 37.

³⁴⁶ Ebd., S. 41.

³⁴⁷ Von Essen 1998, S. 164.

³⁴⁸ Ebd., S. 164.

³⁴⁹ Kleist 2016, S. 41.

³⁵⁰ Von Essen 1998, S. 164.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

mimt den barbarischen, einfältigen ‚Germanen‘, weil er davon ausgeht, dass es das ist, wie die Römer:innen ihn sehen. Kleists Hermann ist also dazu in der Lage, Erwartungen anderer und „Erwartungserwartungen [...] genau zu berechnen, um wie ein Schauspieler das eigene Verhalten durch Verstellung und Maskierung danach auszurichten.“³⁵³ Der Cheruskerfürst macht sich damit also das Klischeebild des barbarischen, einfältigen ‚Germanen‘, welches er von den Römer:innen erwartet, für seine eigenen Ziele zunutze. Dass Hermann mit seiner Annahme, dass auch er von den Römer:innen als einfältig gesehen wird, richtig liegt, kommt bereits in der Szene zum Ausdruck, wo sich Varus und Ventidius darüber unterhalten, was von Hermann zu erwarten sei und Ventidius seinen Vorgesetzten beruhigt, indem er ihm erklärt, dass in Hermann, wie in allen anderen German:innen auch, so wenig Lug und Trug sei, wie in einem „Hämmerling“, der „am Tiber“ „grast“.³⁵⁴ Dabei wird erkennbar, dass auch die Römer:innen versuchen, die möglichen Verhaltensweisen der German:innen zu berechnen, sie lassen sich dabei allerdings vorschnell von ihren vorgefertigten Klischeebildern leiten. Während die Römer:innen abzuwägen versuchen, welches Verhalten sie von den German:innen zu erwarten haben, geht Hermann darüber hinaus. Er berechnet nicht nur, was er umgekehrt von den Römer:innen zu erwarten hat, sondern schließt in seine Überlegungen zusätzlich noch mit ein, was „die Römer ihrerseits von ihm erwarten“ und spielt seine Rolle perfekt abgestimmt auf diese „Erwartungserwartung“.³⁵⁵ Hermann tritt den römischen Eroberern nicht als „heroischer Freiheitskämpfer“ gegenüber, sondern er „präsentiert“ diesen „das trügerische Szenario einer biedermeierlich-harmlosen Idylle“.³⁵⁶ Auf diese Weise täuscht er die Römer:innen gerade dadurch, dass er ihr ‚German:innenbild‘ scheinbar bestätigt.³⁵⁷ Deutlich wird das als Hermann in einem Gespräch mit Ventidius folgendes Bild von sich selbst im Vergleich mit Marbod zeichnet:

HERMANN. [...] Das Schicksal, das im Reich der Sterne waltet,
Ihn hat es, in der Luft des Kriegs,
Zu einem Helden rüstig großgezogen,
Dagegen mir, du weißt, das sanftre Ziel sich steckte:
Dem Weib, das mir vermählt, der Gatte,
Ein Vater meinen süßen Kindern,
Und meinem Volk ein guter Fürst zu sein.
Seit jener Mordschlacht, die den Arioivist vernichtet,
Hab ich im Felde mich nicht mehr gezeigt;
Die Weisung werd ich nimmermehr vergessen:
Es war, im Augenblick der gräßlichen Verwirrung,

³⁵³ Von Essen 1998, S. 171.

³⁵⁴ Kleist 1998, S. 52.

³⁵⁵ Von Essen 1998, S. 190.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

Als ob ein Geist erstünde und mir sagte,
Daß mir das Schicksal hier nicht günstig wäre. –³⁵⁸

Hermann konstruiert hier bewusst gegenüber Ventidius das Selbstbild des im Vergleich zu Marbod wenig heldenhaften Germanen, dessen Wünsche und Bedürfnisse sich auf eine bescheidene idyllische, harmlose Lebensweise als guter Vater, Ehegatte und Anführer beschränken würden, und frei von jeglichen Aufstands- oder Kampfgehlüsten seien. Diesem, in trügerischer Absicht von sich selbst gezeichneten, Selbstbild schenken sowohl Ventidius als auch Varus, dem es von erstem weiter vermittelt wird, gerne und allzu schnell Glauben. Auch hier bestätigt Hermann das Bild, von dem er erwartet, dass es die Römer:innen von ihm haben. Eine römische Erwartung erfüllt er auch, wenn er in folgender Textpassage der römischen Vortäuschung von Machtbeteiligung vermeintlich auf dem Leim geht und Augustus über Ventidius folgendes Angebot ausrichten lassen will:

HERMANN *nach einer kurzen Pause.*
Wenn du die Aussicht mir eröffnen könntest,
Ventidius, daß mir
Die höchste Herrschgewalt in Deutschland zugehört:
So würd Augustus, das versichr' ich dich,
Den wärmsten Freund würd er an mir erhalten. -
Denn dieses Ziel, das darf ich dir gestehn,
Reizt meinen Ehrgeiz und mit Neid
*Seh ich den Marbod ihm entgegeneilen.*³⁵⁹

Während „es den Römern bei den Fürsten“, wie bereits in Kapitel 1 besprochen, tatsächlich gelingt „deren Ruhmsucht und Besitzegoismus anzusprechen“ und sie auf diese Art auseinander zu dividieren, „täuscht Hermann gegenüber Ventidius Herrschsucht und Eigennutz nur vor“³⁶⁰, um sie in Sicherheit zu wiegen, und sie im Glauben zu belassen, dass sie ihre Ziele erreicht hätten. Wieder bestätigt Hermann gegenüber den Römer:innen vermeintlich deren Bild über die Harmlosigkeit, Einfältigkeit und Naivität der German:innen. Hermann lässt sich natürlich nicht wirklich von Ventidius gegen Marbod aufbringen und fällt schließlich, den Römer:innen, die ihm, aufgrund ihres stereotypen German:innen`bildes, allzu leicht Vertrauen schenken, in den Rücken. Varus beklagt dies in folgender Textpassage und bedient dabei weiterhin das ‚germanische‘ Barbarenklischee, wenn er im Angesicht seines Verlusts der Schlacht verwundet ausruft: „Da sinkt die große Weltherrschaft von Rom Vor eines Wilden Witz zusammen, Und kommt, die Wahrheit zu gestehn, Mir wie ein dummer Streich der Knaben vor!“³⁶¹ Hermann wird auch zuletzt noch von Varus als ‚Wilder‘ bezeichnet, auch wenn dieser

³⁵⁸ Kleist 2016, S. 20.

³⁵⁹ Ebd., S. 20f.

³⁶⁰ Von Essen 1998, S. 191.

³⁶¹ Kleist 2016, S. 107.

bereits die Wahrheit seines trügerischen Bildes von Hermann und dessen Täuschung am eigenen Leib in Form seiner Verwundung verspürt. Dasselbe zeigt sich in folgender Frage, die Varus sich selbst stellt: „[...] O Hermann! Hermann! So kann man blondes Haar und blaue Augen haben, Und doch so falsch sein, wie ein Punier?“³⁶² Varus stellt hier den blonden, blauäugigen Hermann einem Punier gegenüber, welchen man „in der Antike aus römischer Sicht gern Untreue und Hinterlist, Schlauheit und Verschlagenheit“ unterstellt hat.³⁶³ Aus der Sicht des Varus entspricht Hermann also ganz und gar nicht dem Bild eines Deutschen, wie er es bis dahin gehabt hat, sondern eher dem, was er sich unter einem Punier vorgestellt hat. Hermann durchbricht das im Drama konstruierte ‚barbarische German:innen`bild, indem er sich „die römische Barbaren-Projektion“³⁶⁴ kalt zunutze macht.

Kleist zeichnet in seiner Hermannsschlacht einerseits die Konstruktion römischer und germanischer Nationenbilder nach, andererseits lässt er aber seinen Protagonisten eben jene durchbrechen. Er lässt seinen Hermann mit klischeehaften Nationenbildern spielen, experimentieren und diese letztlich dekonstruieren. Der Akt der Dekonstruktion der Nationenbilder durch Hermann ist für den Ausgang der Schlacht von essenzieller Bedeutung. Die Art und Weise, wie die Räume, Rom und Germanien, in Kleists Hermannsschlacht konstruiert und dekonstruiert werden, sind damit für den Handlungsverlauf des Dramas zentral.

5. Resümee

Die hier zentrale These, dass Räume in der Literatur mehr sind als Handlungsschauplätze, dass sie zentral sind für die Charakterisierung der Figuren, für den Verlauf von Handlungen, und dass sie Träger von gesellschaftlichen Werthierarchien, Normen und kulturellen Vorstellungen sind, wird in dieser Untersuchung der beiden Texte Kleists, ‚Die Hermannsschlacht‘ und ‚Das Erdbeben in Chili‘, klar erkennbar gemacht. Räume werden in den beiden Werken auf unterschiedliche Weise konstruiert und nehmen vielfältige Funktionen für die jeweiligen Erzähl- und Handlungsverläufe ein.

In seiner Erzählung ‚Das Erdbeben in Chili‘ werden Räume von Kleist ausgiebig explizit thematisiert, sie werden detailgenau beschrieben und dienen augenfällig der Gliederung, indem der, in drei Teile gegliederte, Handlungsverlauf jeweils einem, klar voneinander abgegrenzten, Handlungsschauplatz zugeschrieben wird. Bereits im Aufbau der Erzählung, spie-

³⁶² Kleist 2016, S. 90.

³⁶³ Von Essen 1998, S. 193.

³⁶⁴ Ebd., S. 194.

geln sich historische Erfahrungen mit der französischen Revolution wider, welche sich aus der eigentlichen Revolution, der utopischen Illusion und der darauffolgenden politischen Enttäuschung speist. Die im Chaos untergehende Stadt, das utopische Paradies des Tals, und der Racheakt eines christlichen Mobs vor der Dominikanerkirche lassen sich als Allegorien dieser Erfahrungen lesen. Andererseits können jene auch mit dem triadischen Schema von paradiesischem Naturzustand, entfremdeter Gegenwart und wiederzugewinnendem Paradies, welches von Kleists Zeitgenoss:innen diskutiert worden ist, auf sarkastisch-ironische Weise in Beziehung gesetzt werden. Sowohl die Erfahrungen mit den verschiedenen Phasen der Französischen Revolution, als auch das triadische Schema, werden auf räumlich-metaphorische Weise mit dem dreigliedrigen Aufbau der Erzählung verwoben. Räumliche Anordnungen spielen also bereits bei der Gliederung eine zentrale Bedeutung.

Die Art und Weise, wie die Stadt, das Paradies im Tal und die Dominikanerkirche dann im Detail konstruiert sind, bestimmen den narrativen Erzählverlauf und die, in den drei Räumen, sich entwickelnden und inszenierten, gesellschaftlichen Konflikte, entscheidend mit. Bereits im ersten Satz der Erzählung werden drei Räume, das Königreich Chili, deren Hauptstadt St. Jago und das Gefängnis so ineinander und nebeneinander entwickelt, dass der Eindruck von sich rasant und simultan überschlagenden Ereignissen begünstigt wird. Das Gefängnis des Jeronimo, welches räumlich die Antiwelt innerhalb der christlichen Gesellschaft St. Jagos repräsentiert, wird mitten im politisch-kulturellen Zentrum der Hauptstadt angesiedelt. Das Gefängnis markiert, als ein durch Riegeln und Mauern abgeschlossener, Raum, der nur für Geräusche durchlässig ist, die neue unerwünschte Gegenwart zur alten, christlichen Ständeordnung der Stadt, die sich als starr und entwicklungsunfähig erweist, und die daher Jeronimo und Josephe unversöhnlich gegenüber steht. Bereits im ersten Satz seiner Novelle stellt Kleist also einen Raum, der ‚das Eigene‘ repräsentiert, einem Raum, der ‚das Unerwünschte‘ symbolisiert, gegenüber. Durch die Ansiedelung des Gefängnisses mitten im politischen Zentrum der Hauptstadt, wird der Eindruck unterstützt, dass die neue Wertewelt des Liebespaares bereits mitten in der christlichen Ständegesellschaft Chilis angekommen ist. Die Positionierung der Normbrüche des Liebespaares im Haus des wichtigsten Aristokraten der Stadt, und auf den Stufen des Karmeliterklosters, also wieder direkt im politischen und christlichen Zentrum des Landes, verstärken ebenjenen Anschein. Die alte soziale Ordnung scheint damit vor dem Untergang zu stehen und reagiert auf diese Bedrohung mit dem Versuch der Auslöschung der neuen Wertordnung in Form der bevorstehenden Hinrichtung des Protagonist:innenpaares.

Unter Zuhilfenahme der Anordnung und Gegenüberstellung von zwei beinahe undurchdringlich erscheinenden Räumen führt Kleist am Beginn seiner Erzählung den sich rasant entwickelnden Konflikt zweier Liebender mit der etablierten sozialen Ordnung einer in die Jahre gekommenen Welt ein. Zwei Weltordnungen werden, mithilfe der Art und Weise ihrer Anordnung innerhalb der Erzählung und mithilfe metaphorischer Ausgestaltungen auch räumlich in Konkurrenz zueinander gestellt und auf diese Weise der kritischen Auseinandersetzung zugänglich gemacht.

Der Zusammenbruch der Stadt durch das Erdbeben verstärkt den Eindruck, der zerfallenden alten Werteordnung. Die Art und Weise, wie das Zusammenstürzen der einzelnen Gebäude der bebenden Stadt konstruiert ist, gibt Aufschlüsse darüber, wie diese alte Gesellschaftsordnung in ihren Machtverhältnissen konstruiert ist. Ironie und Übertreibung kommen unter anderem bei der Beschreibung des Fallens und Stürzens der Gebäude der Stadt zum Ausdruck. Wenn sämtliche Instanzen der Obrigkeit, die die Normen des Zusammenlebens der alten Weltordnung fest gelegt haben, gerade durch die Zusammenbrüche derjenigen Gebäude der Stadt zu Tode kommen, die als ihr jeweils eigenes Machtzentrum angesehen werden kann, lässt Kleist auf ironische Weise den Anschein erwecken, als wären sämtliche Instanzen der Macht außer Kraft gesetzt und einer Art göttlichen Strafe von oben für ihre heuchlerische Bigotterie zugeführt worden. Übertreibung und Ironie in der detaillierten Ausgestaltung von Räumen und darin positionierter Handlungen sind bei Kleist ein wesentliches Mittel, um polarisierende Gegensätze und damit einhergehende Konflikte auch räumlich anschaulich werden zu lassen. Der Sieg der Wertewelt im Tal, auf Kosten der christlichen Werteordnung in der Stadt, erweist sich aber schließlich als Trugbild, welches im dritten Teil auf brutale Weise wieder zurückgenommen wird.

Das Deutungsproblem der Theodizee stellt eines der zentralen Themen der Erzählung Kleists dar, in der ebenjene Problematik aus verschiedenen Perspektiven, an verschiedenen Handlungsschauplätzen, in der Stadt, im Tal und vor der Dominikanerkirche verhandelt wird. Die streng hierarchisch von oben nach unten ausgerichteten Dogmen der christlichen Ständegesellschaft werden metaphorisch mithilfe räumlich-assoziativer Bewegungen der Menschen und Gebäude nach oben und unten versinnbildlicht. Das Bild des, beim Einsturz zweier Gebäude entstandenen, Gewölbes, durch welches Jeronimo seinem Gefängnis entkommen kann, verstärkt den Eindruck, dass die Errettung des Liebespaares durch die gottgewollte, kollektive Katastrophe, bei der weite Teile der Stadt den Untergang finden, erzeugt wird. Dieses Motiv

der Theodizee eines strafenden Gottes wird damit auch unter Zuhilfenahme räumlicher Gestaltungskomponenten inszeniert und somit einer Auseinandersetzung zugeführt. Erst der Zusammenbruch der alten Ordnung führt scheinbar zum Erhalt der neuen, dies wird auch mithilfe der Komposition von Jeronimos Bewegungen während seiner Flucht aus dem Chaos der Stadt untermauert, bei der nicht er selbst der Handelnde zu sein scheint, sondern, das Zusammenstürzen der Gebäude und die Verwüstung im Angesicht der Erschütterung zu den eigentlichen Akteuren werden und ihn so zu seiner Rettung vor den Toren der Stadt gleichsam dirigieren. Der Zusammenbruch der Stadt wirkt damit in Kleists, auch räumlich konstruierter, Inszenierung wie die von Gott gesandte Ursache für die Errettung der Liebenden. Die alte Weltordnung scheint sich zunächst im ersten Teil der Erzählung zugunsten einer neuen aufzulösen, Formulierungen des Als-Ob und die ironisch-überzeichnete Darstellung des Zusammenbruchs der Gebäude der Macht erwecken aber bereits den Anschein des Trügerischen dieser Sichtweise.

Derlei narrative Strategien werden in der Konstruktion des Tales im zweiten Teil der Erzählung fortgeführt. Dem Chaos der Stadt wird im zweiten Teil die überzeichnet perfekte Idylle im Tal gegenübergestellt. Versehen wird die detaillierte Ausgestaltung des Tals mit biblischer und göttlicher Metaphorik. Der, mithilfe von sinnbildlichen Anspielungen, heraufbeschworene biblische Sündenfall im Paradies, suggeriert, einerseits die Errettung des Paares durch Gott, andererseits die Ankündigung eines bevorstehenden Unheils, was die Ambivalenz verdeutlicht, mit der Kleist seine Schilderungen des übertrieben idyllischen Tals konstruiert. Kleist durchsetzt seine räumliche Konstruktion des Paradieses im Tal des Weiteren mit sinnlichen, harmonischen Effekten. Geräusche und Gerüche lassen die Idylle für den:die Leser:in besonders anschaulich werden.

Im Gegensatz zur streng hierarchisch von oben nach unten strukturierten Lebensweise in der Stadt, erscheint das Leben im Tal von einem Nebeneinander der Stände geprägt zu sein. Nächstenliebe, gegenseitige Hilfe, Heldentum und perfekte Harmonie des Zusammenlebens im Tal werden den Erzählungen von extremen Gräueltaten in der Stadt gegenüber gestellt. Das Verhalten der Menschen in diesen beiden Räumen wird auf diese Weise zum Gegenpol stilisiert. Diese übertrieben, polemisch auf die Spitze getriebene, Inszenierung eines idyllischen Miteinanders im Paradies, die in krassem Gegensatz zu der, dem Untergang geweihten, Stadt steht, unterstützt die Vermutung des:r Lesers:in, dass besagte Idylle lediglich eine Illusion sein könnte. Dieser Verdacht wird dadurch untermauert, dass das Paradies dem Traum ei-

nes Dichters zugeschrieben wird. Mithilfe solch narrativer Mittel in der Ausgestaltung des Tales erzeugt Kleist eine Differenz zwischen Schein und Realität. Die demonstrative Inszenierung einer sozialen Gleichheit im Tal, erinnert an die Rousseau'sche Gesellschaftsutopie. Die extreme Grausamkeit in der Stadt, die sich in den Erzählungen der Menschen im idyllischen Tal widerspiegelt und die Heldenhaftigkeit sowie die Harmonie der Talbewohner hervorbringt, kann auch als Hinweis auf Kants Theorie des Erhabenen verstanden werden. Metaphysische Systeme Kants und Rousseaus werden in Kleists Erzählung, unter Zuhilfenahme von Räumen und dem Verhalten der darin agierenden Figuren, einer kritischen Auseinandersetzung zugeführt. Die Gegenüberstellung der übertrieben idyllischen sozialen Ordnung im Tal aus der Perspektive des Liebespaares, und die ebenso übertrieben dargestellten Gräueltaten in der Stadt, wie sie im Tal erzählt werden, lassen aber auch den Eindruck der Verdrängung der Grausamkeiten der christlichen Gesellschaft St. Jago, der das Liebespaar verfällt, augenscheinlich werden. Zeitgenössische Harmonisierungsmodelle der klassisch-romantischen Literatur mit ihrer Tendenz zur Verdrängung werden auf diese Weise von Kleist in Frage gestellt.

Der Sieg der Wertewelt im Tal, auf Kosten der christlichen Werteordnung in der Stadt, ist nur vorläufig und wird im dritten Teil auf brutale Weise wieder zurückgenommen, indem Kleist den Lynchmord vor und in der Dominikanerkirche so inszeniert, dass damit die theologischen Schicksalsvorstellungen und dem Menschenbild des dogmatischen Christentums eine schauerliche Absage erteilt werden. Kleist verdeutlicht zunächst den Sog, welcher das Christentum auf seine Gläubigen mit ihren Messfeierlichkeiten ausübt, und dem sich eine zur Kirche pilgernde Masse kaum entziehen kann. Mithilfe detaillierter Schilderungen legt er die raffinierten Verführungsmechanismen, welche durch die Handlanger des Christentums, angewendet werden, und die sich auch in „perfekt abgestimmter räumlicher, Gestaltung äußern, anschaulich offen. Die Kirche setzt in ihrem Ansinnen, die Gläubigen in ihren Bann zu ziehen, auf, perfekt arrangierte sinnliche, Effekte im Zuge der Messfeierlichkeiten im Dom, welche von Kleist detailgenau geschildert werden. Das Innere der Kirche erscheint den Gläubigen dadurch als prachtvoll, glühend, leuchtend, geheimnisvoll, wodurch sie sich allzu gerne anlocken, verblenden und verführen lassen. Im Zuge eines perfekt inszenierten Schauspiels des Predigers, der seine inbrünstigen und drastischen Worte meisterhaft abstimmt mit seinen Bewegungen, werden die Gläubigen dazu verführt, sich vollständig der Macht des Christentums zu unterwerfen. Kleists Chorherr bringt die Hauptstadt St. Jago mit den biblischen Städten

Sodom und Gomorrha in Verbindung, zetert vom biblischen Weltgericht und von Himmel und Hölle. Dadurch gelingt es ihm, in den Gehirnen der Zuhörenden eine Verbindung zwischen dem Erdbeben und Gottes Strafe für begangene Sünden herzustellen. Auf diese Weise werden die Gläubigen in Angst und Entsetzen versetzt. Kleist führt damit die Methoden des Christentums vor, welches mithilfe, auch räumlich perfekt inszenierter, Spektakel eine Menschenmenge zum Instrument ihrer dogmatischen Besessenheit von einem Gott macht, der seine gläubigen Sünder:innen erbarmungslos bestraft, wenn diese den konstruierten Wertvorstellungen nicht entsprechen. Kleist konstruiert unter Zuhilfenahme von räumlichen Darstellungsweisen eine schaurige Parodie, bei der eine tiefgläubige Menschenmenge zur verlängerten Hand eines strafenden Gottes und seiner Kirche stilisiert wird, und bei dem das Protagonist:innenpaar schließlich den Untergang findet, weil auch dieses sich nicht der Verführungskunst des Christentums entziehen kann. Der Schauplatz des Lynchmordes ist dabei eine bewusst von Kleist gewählte Kirche des ehemals inquisitorischen Dominikanerordens. Institutionell pervertierte Methoden einer christlichen Gesellschaft, die um jeden Preis ihre Macht erhalten will, werden von Kleist aufgedeckt, eindringlich vorgeführt und bloßgestellt.

Mit seiner Erzählung wendet sich Kleist, wie bereits erwähnt, aber nicht nur gegen das Menschenbild des Christentums, sondern auch ein transzendentaler Subjektivismus, wie er im Menschenbild von Teilen der frühromantischen und klassischen Literatur poetische Gestaltung erfahren hat, wird von ihm abgelehnt. Zum Ausdruck kommt dies unter anderem auch durch die rasante Abwechslung von Glück und Unglück, die die gesamte Erzählung von Beginn an durchzieht, und welche immer wieder durch die Konstruktion einer wiederkehrenden Auf- und Abwärtsbewegung von Figuren und Gegenständen unterstützt ist. Stürzen und Fallen, Niedersinken und ein Sich-in-den-Staub-Werfen sind Motive, welche sich immer wieder mit Bewegungen nach oben abwechseln. Die Auf- und Abwärtsbewegung von Menschen und Dingen ist dabei aber nicht immer synchron arrangiert mit Auf- und Abwärtstendenzen von Gefühlslagen, sondern des Öfteren diametral entgegen gesetzt. Die wechselhafte Abfolge von Reiz und Reaktion macht eindrücklich deutlich, dass der Mensch oft nur reagiert, obwohl er glaubt, aus freiem Willen zu handeln. Seine Handlungen erweisen sich häufig als zwanghafte Antworten auf äußere Umstände. Indem Kleist die Übereinstimmung zwischen innerer Gefühlslage und äußerer Bewegung durchbricht, stellt er das Vertrauen in glückliche Zufälle infrage. Gleichzeitig wendet er sich gegen die Vorstellung, dass Zufälle einem höheren Sinn oder Ziel folgen – eine Deutung, wie sie in der Literatur seiner Zeit verbreitet gewesen ist.

Die Sinnsuche bleibt in seiner Erzählung eine unabschließbare Aufgabe: Missverständnisse sind alltäglich, das Bemühen um Verstehen hört nie auf – und gerade daraus entsteht immer wieder neuer Sinn.

Während in der Erzählung ‚Das Erbeben in Chili‘ Handlungsschauplätze ausführliche Beschreibungen erfahren, auf diese Weise immer wieder explizit Thema sind, und auch für den Aufbau eine zentrale Rolle spielen, werden diese im Drama weniger explizit geschildert. In Kleists ‚Hermannsschlacht‘ sind die Regieanweisungen auf knappe Schlagwörter beschränkt, die lediglich eine rudimentäre Verortung der Handlung ermöglichen. Auch innerhalb der Figurenreden werden räumliche Gegebenheiten nur vereinzelt und zurückhaltend thematisiert. Entscheidendere Bedeutung kommt stattdessen den symbolisch aufgeladenen Raumkonstruktionen von ‚Germanien‘ und Rom zu, die weniger als konkrete geografische Orte denn als ideologische Nationenbilder fungieren. Diese Räume werden über kollektive Zuschreibungen charakterisiert, die vermeintliche Eigenschaften und Verhaltensweisen ihrer Bewohner:innen widerspiegeln. Im Drama dienen diese konstruierten Nationenbilder als zentrale Mittel, um den Konflikt zwischen Römer:innen und German:innen propagandistisch zu befeuern und dessen Ausgang zu beeinflussen. Die einzelnen Bestandteile der jeweiligen Nationenbilder werden auf diese Weise zu zentralen, handlungsleitenden Konstrukten.

Eines der wichtigsten handlungsleitenden Motive ist dabei das Konstrukt eines ‚einheitlichen Deutschlands‘, welches von Hermann bewusst produziert wird, um die Motivation in den eigenen Reihen, sich gemeinsam gegen den römischen Feind zu erheben, zu beflügeln. Das zur Zeit Kleists vom aufsteigenden Nationalismus okkupierte, angeblich historische Bild von Hermann dem Cherusker, der in seinem Kampf für die Befreiung der ‚German:innen‘ aus dem Joch der Römer:innen, die ‚germanischen‘ Völker vereint, und damit zum Sieg in der Varusschlacht geführt hätte, wird in der ‚Hermannsschlacht‘ auf ahistorische Weise vorgeführt. Kleists Drama ist dabei als Appell an die politischen, militärischen und gesellschaftlichen Eliten seiner Zeit zu lesen, den Volkskrieg auszurufen und gegen die napoleonische Fremdherrschaft Preußens und Österreichs mobil zu machen. Die zunächst von Kleist zu Beginn der ‚Hermannsschlacht‘ noch getrennt aufgezählten und genannten germanischen Völker werden von seinem Protagonisten bald in ahistorischer Weise zu einem einheitlichen deutschen Volk mit einer gemeinsamen deutschen Nation zusammengeführt. Da die Römer:innen in Kleists Drama die mangelnde Geschlossenheit der ‚Deutschen‘ für ihren eigenen Vorteil nutzen können, überzeugt Hermann die ‚germanischen‘ Fürsten davon, ihre stammesmäßigen

Zugehörigkeiten zu überwinden und geschlossen gegen den gemeinsamen Feind vorzugehen, indem sie sich zu einer Einheit namens ‚Deutschland‘ zusammenschließen. Auf diese Weise zeigt uns Kleist, dass eine solche erst im Verlauf des Stückes von Hermann zu propagandistischen Zwecken bewusst konstruiert werden muss und daher nicht als zuvor gegeben hingenommen werden kann. Die Regeln der Propaganda im geschickten manipulierenden Umgang mit dem eigenen Volk werden von Kleist auf diese Weise vorgeführt.

Genau wie das Kampfmotiv, die Liebe zu einer ‚deutschen‘ Heimat, im Drama erst erfunden werden muss, muss auch das Feindbild Rom erst bewusst konstruiert werden. Dies geschieht ebenfalls von Beginn an, indem das Römische Reich zu einer übermächtigen Kreatur stilisiert wird, welches eine Grenze nach der anderen überschreitet und fremde Völker niedertritt. Erzwungene Bewegungen der Besiegten nach unten vermitteln metaphorisch die zu Beginn noch hoffnungslos erscheinende Unterlegenheit der eroberten Kulturen und die große Angst der ‚German:innen‘ vor kultureller Auslöschung durch die Römer:innen. Um die ‚German:innen‘ zum Kampf zu mobilisieren, lässt Kleist seinen Hermann aber noch weitere Geschütze der Kriegslist und der Propaganda auffahren, die den Hass auf den Feind schüren sollen. Das Römer:innenbild in den eigenen Reihen wird durch den Cherusker gezielt manipuliert, indem deren Gräueltaten propagandistisch übertrieben und bei deren Verbreitung mit zusätzlichen Untaten versehen wird. Kleist stellt auf diese Weise Strategien der Propaganda bloß, mit denen das eigene Volk durch Vorstellungen ihrer Machthaber:innen beeinflusst und dazu gebracht wird, das Feindbild zu glauben. Mithilfe von Lug und Trug wird das Feindbild Rom, ähnlich wie das ‚vereinigte Deutschland‘, von Hermann bewusst konstruiert. Die ‚germanische‘ Landschaft scheint dabei einzustimmen in die Empörung des ‚germanischen‘ Volkes im Angesicht der, zum Teil selbst konstruierten, römischen Schandtaten. Menschliche Gefühle werden also bei Kleist in Räume auf metaphorische Art und Weise eingeschrieben. Strategien der Dehumanisierung des Feindes, durch die die Römer:innen zu Tieren gemacht werden, tun ihr Übriges, um den Hass weiter zu entfachen und am Leben zu erhalten.

Das auf diese Weise konstruierte römische Feindbild bleibt bei Kleist allerdings nicht unwidersprochen es stellt sich als durchaus ambivalent heraus, wenn Kleist dem Stereotyp des hochzivilisierten und fortschrittlichen Roms, dasjenige des naiven, wilden und barbarischen ‚Germaniens‘ gegenüberstellt und dabei mit Klischees experimentiert. ‚German:innen‘ werden in diesen Stereotypen zu blauäugigen und harmlosen Schafen degradiert, die sich trotz imperialer römischer Machtpolitik nicht vollends unbeein-

druckt von der bequemen und hochzivilisierten Lebensweise der Römer:innen zeigen und sich streckenweise allzu gerne davon verführen und korrumpieren lassen. Selbst die germanische Sprache erscheint in diesem Lichte barbarisch zurück geblieben und ungeeignet zur differenzierten Beschreibung der Welt.

Kleist stellt dem stereotypen Bild des hochzivilisierten, fortschrittlichen Roms das, nicht minder stereotype, Bild des barbarischen, wilden, einfältigen ‚Germaniens‘ gegenüber, nimmt damit seit hundert Jahren gängige Klischees in den Blick, die er dann in weiterer Folge dekonstruiert und mit diesem Vorgehen den Handlungsverlauf und den Ausgang der Schlacht entscheidend lenkt. Hermann selbst stellt sich letztlich als der wahre Meister der Täuschung heraus, indem er genau die Rolle mimit, von der er weiß, dass sie ihm die Römer:innen zuge-dacht haben. Er instrumentalisiert die stereotype Barbaren-Projektion der Römer:innen kaltblütig für seine eigenen Zwecke und schafft es auf diese Weise die Römer:innen in derartig verhängnisvoller Sicherheit zu wiegen, dass diese sich von ihm in einen Hinterhalt locken und schließlich besiegen lassen. Kleist führt uns mit seinem Drama vor, dass nationale Selbst- und Fremdbilder keineswegs vorgefasste, unveränderliche Wahrnehmungsweisen wiedergeben, sondern künstlich erschaffene Konstrukte sind. Die Konstruktion und Dekonstruktion von Nationenbildern ist für den Handlungsverlauf und den Ausgang der Schlacht letztlich entscheidend und wird mithilfe von Kleists Raumpoetik anschaulich vorgeführt.

Die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass Räume bei Kleist, sowohl in der Erzählung ‚Das Erbeben in Chili‘, als auch in seinem Drama ‚Die Hermannsschlacht‘ auf vielfältige Weise eng mit dem Erzähl- und Handlungsverlauf verwoben, und daher zentrale handlungsleitende Konstrukte darstellen, die Träger vielschichtiger Funktionen und Bedeutungen sind. In beiden Texten erweisen sich Räume als strukturierende Prinzipien für Handlung und Figurenentwicklung, als Träger gesellschaftlicher Ordnungsmodelle und als Projektionsflächen kultureller und politischer Vorstellungen. Während ‚Das Erdbeben in Chili‘ eine vielschichtige, räumlich codierte Auseinandersetzung mit Theodizee, sozialer Ordnung und anthropologischen Sinn- und Deutungsfragen inszeniert, offenbart ‚Die Hermannsschlacht‘ die ideologische Instrumentalisierung von Räumen im Kontext nationaler Identitätskonstruktion und propagandistischer Kriegsmobilisierung.

Die hier zentrale These, dass Räume in der Literatur nicht nur neutrale Handlungsschauplätze, sondern immer auch ideologisch aufgeladene Projektionsflächen, in denen sich kulturelle Werte, historische Erfahrungen und gesellschaftliche Machtverhältnisse verdichten, konnte

hiermit bestätigt werden. Die Auseinandersetzung mit Kleists Raumkonstruktionen eröffnet damit nicht nur neue Perspektiven auf sein Werk, sondern leistet damit auch einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Raumforschung insgesamt.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Von Kleist, Heinrich: Das Erdbeben in Chili. In: Müller-Salget, Klaus (Hg.): Heinrich von Kleist Erzählungen Anekdoten Gedichte Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker 1990, S. 189-221.

Holzinger, Michael (Hg.): Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht. Ein Drama in fünf Akten. Berlin: Holzinger⁴ 2016.

6.2. Sekundärliteratur

Altenhofer, Norbert: Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists 'Das Erdbeben in Chili'. In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists 'Das Erdbeben in Chili'. München: C.H. Beck 1985, S. 39-53.

Amann, Wilhelm: No Direction Home. Kleists Idyllen. In: Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe (Hg.): Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013, S. 315-328.

Biebuyck, Benjamin, Helena Elshout und Gunter Martens: Heinrich von Kleists Textrhetorik: Direktheit und Aufschub in Das Erdbeben in Chili und Der Zweikampf. In: The German Quarterly 88.4 (Fall 2015). American Association of Teachers of German 2016, S. 473-494.

Blank, Juliane: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinngebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.

Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005 (Germanistische Symposien Berichtsbände XXVII).

Breuer, Ingo (Hg.): Kleist. Handbuch - Werk - Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013.

Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe: Einleitung. In: Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe (Hg.): Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleist radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013. S. 13-20.

- Brown, Robert H.: Fear of Social Change in Kleist's „Das Erdbeben in Chili“. In: Monatshefte. Vol 84, No 4, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1992, S. 447-458.
- Childs, Matthew R.: Kleist, Rousseau and The Earthquake in Chili: Catastrophe as the Road to Reconciliation. In: Lessing Yearbook/Jahrbuch XLVIII 2021. Eighteenth.Century Catastrophe/Katastrophen des achtzehnten Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 2021, S. 151-166.
- Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3).
- Von Essen, Gesa: Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein 1998.
- Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Stuttgart: Facultas 2007.
- Fischer, Bernd: Fatum und Idee. Zu Kleists Erdbeben in Chili. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Ohio: ProQuest Information und Learning Company 1984. S. 414-427.
- Fischer, Bernd: Fremdbestimmung und Identitätspolitik in *Die Hermannsschlacht*. In: Lützel, Paul und David Pan: Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 145-178.
- Fischer, Bernd: Heinrich von Kleists vorgeführtes Erzählen. In: German Life and Letters 64:3, July 2011, S. 337-353.
- Frick, Werner: Die ‚gebrechliche Einrichtung der Welt‘. Kontingenzbewusstsein und Selbstbehauptung bei Heinrich von Kleist. In: Frick, Werner (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach 2014, S. 7-36
- Fricke, Eva: Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung. Poetologische Strategien im erzählerischen Werk. Marburg: Tectum 2010.
- Gamper, Michael: Menschenmasse und Erdbeben. Natur- und Bevölkerungskatastrophen im 18. Jahrhundert und bei Kleist. In: Lauer, Gerhard und Thorsten Unger (Hg.): Das Erdbeben von Lissabon im Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2008, S. 520-535.
- Hallet, Wolfgang und Birgit Naumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009.
- Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung: In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben von Chili“. München: C. H. Beck 1993, S. 149-173.

- Hellersberg, Hendrik: Riskante Architektur. Tore, Torbögen und Torgewölbe bei Kleist. In: Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe (Hg.): Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013, S. 83-95.
- Hermann, Robert: Dekonstruktion des Animal rationale: Bewegungsstrukturen in Heinrich von Kleists Die Hermannsschlacht (1808/21). In: Nesselhauf, Jonas, Till Nitschmann und Steffen Röhrs (Hg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Hannover: Wehrhahn 2010, S. 65-84.
- Horn, Peter: Heinrich von Kleists Erzählungen: eine Einführung. Königstein im Taunus: Scriptor 1978.
- Kösters, Klaus: Endlose Hermannsschlachten. In: Baltrusch, Ernst, Morten Hegewisch, Michael Meyer u. a. (Hg.): 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte - Archäologie - Legenden. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S.213 - 257.
- Kremer, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzler³ 2007.
- Lange, Carsten: Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften 562).
- Ley, Michael: Apokalypse und Moderne Aufsätze zu politischen Religionen. Wien: Sonderzahl 1997.
- Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Moosbauer, Günther: Die Varusschlacht. München: C.H. Beck 2009.
- Moucha, Pamela: Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ‚Erdbeben in Chili‘. In: Bamberger, Günter; Sabine Döring und Klaus Müller-Salget (Hg.): Kleist-Jahrbuch 2000. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000, S.61-88.
- Mülde-Bach, Inka und Gerhard Neumann (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. (Stiftung der Romantikforschung XLII).
- Müller-Salget, Klaus: Jeronimo und Josephe / Das Erdbeben in Chili. In: Müller-Salget, Klaus (Hg.): Heinrich von Kleist Erzählungen Anekdoten Gedichte Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker 2018, S. 801-825.
- Müller-Salget, Klaus: Die Hermannsschlacht. In: Breuer, Ingo (Hg.): Kleist. Handbuch - Werk - Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 76-80.

- Nitschke, Claudia: Techniken der Raum- und Zeitbeherrschung um 1800: Brentanos und Kleists „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ und Alexander von Humboldts „Kosmos“. In: Pape, Walter (Hg.): Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer 2009, S. 95-110.
- Pethes, Nicolas: Vorwort. In: Pethes, Nicolas: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Göttingen: Wallstein 2011, S. 7-20.
- Puschner, Uwe: „Hermann, der erste Deutsche“ oder: Germanenfürst mit politischem Auftrag. Der Arminius-Mythos im 19. und 20. Jahrhundert. In: Baltrusch, Ernst, Morten Hegewisch, Michael Meyer u. a. (Hg.): 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte - Archäologie - Legenden. Berlin/ Boston: De Gruyter 2012, S. 257-285.
- Riedl, Peter Philipp: Propagandastrategien in der Hermannsschlacht. In: Frick, Werner (Hg.): Kleist. Neue Ansichten. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2014, S. 189-230.
- Schlüter, Bastian: „...auf ihre Knie vor ihm hingekauert“. Beziehungen von Körper und Raum bei Heinrich von Kleist. In: Brittnacher, Hans und Irmela van der Lühe (Hg.): Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleist radikale Poetik. Göttingen: Wallstein 2013, S. 179-192.
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer 1974, S. 22.
- Schneider, Helmut J.: Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Wellbery, David E. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“. München: C. H. Beck 1993, S. 110-129.
- Török, Ervin: Zeit und Referenz. Über Heinrich von Kleists Das Erdbeben in Chili. In: Bernath, Arpad, Hans Endre und Peter Plener: Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien. Tübingen: Narr Francke Adorno 2006. S. 89-106.
- Weber, Christoph: Santiagos Untergang – Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. In: Monatshefte, Vol. 104, No. 3, Wisconsin: University of Wisconsin Press 2012, S. 317-336.
- Werber, Niels: Die geopolitische Erfindung von Volk und Reich. Heinrich von Kleists Hermannsschlacht als Gründungsmythos. Heidelberg: Winter 2008.
- Winkel-Holm, Isak: Earthquake in Haiti: Kleist and the Birth of Modern Disaster Discourse. In: New German Critique 115, Sol. 39, No. 1, 2012, S. 49-66.

Wittkowsk, Wolfgang: Das Erdbeben in Chile: Formen des Als-Ob: Skepsis, Noblesse, Ironie. In: Wittkowski, Wolfgang: Kleist. Wert-Ethik, Wahrheit, Widerstand und Wieder-Auf-Er-Stehung., Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, (Über deutsche Dichtung 6), S. 45-93.

Woesler, Winfried: Das Römerbild in deutschen Hermann-Dramen. In: Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.): Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 41-58.

Wolters, Reinhard: Die Schlacht im Teutoburger Wald. Varus, Arminius und das römische Germanien. In: Baltrusch, Ernst, Morten Hegewisch, Michael Meyer u. a. (Hg.): 2000 Jahre Varusschlacht. Geschichte - Archäologie - Legenden. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 3-23.

Zons, Raimar: Deutsche Assassinen. Kleists Hermannsschlacht. In: Wagner-Engelhaaf, Martina (Hg.): Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 215-238.