

Nora Weinelt

VERLORENE UNSCHULD

Die trügerische Idylle im Werk Heinrich von Kleists

I.

Eine Idylle bei Kleist? Das scheint schwer vorstellbar. Sein Werk ist weniger für seine paradiesischen Naturbeschreibungen bekannt als vielmehr für Gewaltdarstellungen, die in der Literatur seiner Zeit ihresgleichen suchen. Spritzendes Blut, aus dem Schädel quellende Hirne und blinde Mordlust, so scheint es, spielen in Kleists Werk eine gewichtigere Rolle als stereotype Bestandteile einer Idylle wie ländliches Schäferleben, schattige Bäume und kühle Quellen. Und doch sind solche Gewaltdarstellungen häufig aufs Innigste mit idyllischen Gegenentwürfen verquickt, die allerdings im Text in den Hintergrund treten. Die Kleist-Forschung hat sich in den letzten Jahren – besonders seit der Veröffentlichung von Hans-Dieter Frons' »Verfehlt und erfüllte Natur« – wieder verstärkt damit beschäftigt, diese idyllischen Gegenentwürfe zu analysieren und ihre Rolle für Kleists Werk herauszuarbeiten.¹

Kleists Idyllen erweisen sich dabei immer als zumindest in Frage gestellte, meist offensiv bedrohte oder zerstörte. Sie stellen in Kleists tragisch angelegten Texten (etwa in »Die Familie Schroffenstein«, »Penthesilea« oder im unten näher erörterten »Das Erdbeben in Chili«) einen harmonischen Trugschluss vor der tragischen Dissonanz der Katastrophe dar; eine kurze Passage, die »die »Wirklichkeit« zum Traum [veredelt]«,² nur um die Protagonisten dann alptraumartig zu verfolgen. Sie verstärken damit kontrastierend den Eindruck der Gebrechlichkeit der Welt, den wir bei Kleist so oft finden.

Ich werde auf den folgenden Seiten zwei von Kleists einschlägigsten »Idyllen«, das Dramolett »Der Schrecken im Bad« und die Novelle »Das Erdbeben in Chili«, im Hinblick auf die Gattungstradition der Idylle untersuchen; im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach der ontologischen Möglichkeit der Kategorie *Unschuld*, die sich für die aufklärerische Idylle als konstitutiv erweist, bei Kleist jedoch genau in ihrer Unmöglichkeit akzentuiert wird.

¹ Hans-Dieter Frons, *Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000.

² László Földényi, *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, S. 152.

II.

Der Begriff Idylle stammt aus dem Griechischen, εἰδύλλιον bedeutet eigentlich »kleine Form«, »kleines Gedicht«, wird aber mit erstaunlicher Beharrlichkeit als »kleines Bildchen« übersetzt, vermutlich wegen der oft tableauhaften Handlungsarmut der Gattung.³ Als Begründer der Idyllendichtung gilt Theokrit (Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr.), und bereits bei ihm wird ein Missverhältnis zwischen Mensch und Natur sichtbar – Voraussetzung der Idylle ist ja an sich schon, dass auch eine nicht-idyllische Umwelt existiert. Nicht nur spielen die Idyllen Theokrits, der in Alexandria lebte, in seiner Heimat Sizilien, was häufig als eines der frühesten Beispiele der menschlichen Entfremdung von der Natur gedeutet wird; ein »Spannungsverhältnis zwischen Natürlichem und Artifiziellem«⁴ wird auch dadurch deutlich, dass Theokrits neue Gattung als Hybrid aus verschiedenen älteren Formen der Dichtung hervorgeht.⁵ Auch das Bild, das Theokrit von den Schäfern, den charakteristischen Protagonisten der Idylle, vermittelt, ist in hohem Maße künstlich – von ermüdender Arbeit findet sich hier keine Spur, die Eintönigkeit der Tätigkeit sorgt im Gegenteil dafür, dass sich die Schäfer mit dichterischer Muße dem Lobpreisen des Hirtengottes Pan oder dem Wettgesang widmen können. Die Idylle ist also von Anfang an ein konstruierter Ort scheinbar primitiver Natur, eine »geistige Landschaft«,⁶ wie Bruno Snell sie genannt hat. Konstitutiv ist zudem – und deshalb hält sich die falsche etymologische Herleitung des Wortes wohl schon so lange – die Darstellung einer ausschnittshaften Wirklichkeit, in der die Handlung beinahe ebenso stillsteht wie die Zeit. Der statisch-bildhafte Charakter wird von den räumlichen Voraussetzungen noch unterstützt. Die Idylle ist immer begrenzt, oft zum Beispiel durch eine Felswand, sie hat den »Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen.«⁷

Im 18. Jahrhundert etabliert sich die Idylle als eigenständige Gattung der deutschsprachigen Literatur. Den Grundstein dafür legt der Schweizer Salomon Geßner, dessen Idyllen in ganz Europa eine begeisterte Leserschaft finden – unter anderem Jean-Jacques Rousseau, mit dem Geßner die Vorstellung teilt, die Entwicklung der Gesellschaft sei verantwortlich für den moralischen Verfall der Menschen. Geßners Idyllen orientieren sich stark an Theokrit, akzentuieren die Gattung aber an einer entscheidenden Stelle neu: Im Zentrum steht »nicht mehr der

³ Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Idylle als Gattung vgl. Renate Böschstein-Schäfer, *Idylle*, Stuttgart 1977 sowie Klaus Garber (Hg.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.

⁴ Böschstein-Schäfer, *Idylle* (wie Anm. 3), S. 8.

⁵ Böschstein-Schäfer nennt hier Frühformen der bukolischen Dichtung und den Mimus. »Das Originelle der neuen Gattung liegt darin, daß dieses dramatische Element [des Mimus] ebenso wie das lyrische der Hirtengesänge in das Maß des Hexameters und damit in die rezitativische Vortragsweise wie überhaupt in die ganze Tradition des Epos überführt wurde.« (Böschstein-Schäfer, *Idylle*, wie Anm. 3, S. 8).

⁶ Vgl. Bruno Snell, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*. In: Ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen 1975, S. 257–274.

⁷ Böschstein-Schäfer, *Idylle* (wie Anm. 3), S. 9.

poetologische Kanon des »Schäfermäßigen« [...], sondern das *Empfinden*.⁸ In den Diskussionen über eine Gattungspoetik der Idylle, die in dem Moment virulent wird, in dem sich die Autoren immer weiter von den antiken Vorbildern entfernen, gehen die Meinungen über den Fokus der Idyllendichtung auseinander. Während in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft der potentiell sozialkritische Charakter und der moralische Aspekt der Idyllendichtung im Mittelpunkt stehen, fordert Herder 1801 eine Vorrangstellung der ästhetischen gegenüber der moralischen Dimension der Gattung.⁹

Allgemein kann man sagen: Das Feld der Idylle wird seit der Aufklärung erweitert. In zeitlicher und geographischer Ferne gelegen, ist Arkadien¹⁰ als Sinnbild für das Goldene Zeitalter, das sich bald von der christlichen Paradiesvorstellung nicht mehr problemlos trennen lässt, zum Sehnsuchtsort und damit zum Fixpunkt aufklärerischer Naturutopien geworden. Im Rahmen eines besonders von Rousseau geprägten triadischen Geschichtsmodells ist die Idylle nicht mehr nur unwiederbringlich verlorene Vergangenheit, sondern auch potentiell eintretende Zukunft.

Dennoch muss die Idylle nicht mehr zwingend eine ländliche Gegend darstellen, in der der Mensch simpel und im Einklang mit der Natur »gut« lebt. Idyllisch ist nunmehr der Einklang des Menschen mit dem moralisch Guten – die bürgerliche Idylle entsteht und stellt die Frage nach Bedingungen und Möglichkeiten individuellen Glücksempfindens.

Statt eines retrospektiven goldenen Zeitalters, in dem Geßners Idyllen noch spielen, wird immer häufiger die Gegenwart als Schauplatz der Idylle benannt. Arkadien wird im subjektiven Erleben verankert, in Herders Worten: »Allenthalben blühe Arkadien, oder es blüht nirgend.«¹¹ Jean Paul fasst die Idylle in seiner berühmten Definition als »epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*,¹² für die der gesellschaftliche Stand der Protagonisten und der Ort des Geschehens gleichgültig sind. Durch eine solche Verlagerung des Idyllischen *in* das Subjekt wird das Spannungsverhältnis zwischen Natur und Kultur (das ist: der Mensch), das die Gattung seit der Antike beherrscht, scheinbar überwunden, wenn auch de facto nur verschoben: Die Problematik der Idylle kreist nun nicht mehr nur um Natur *und* Mensch, sondern auch um die Natur *des* Menschen. Als Folge daraus

⁸ Böschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 74.

⁹ Vgl. Böschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 87.

¹⁰ Vergil ist es, der in seinen »Bucolica« den Sehnsuchtsort idyllischer Eintracht von Sizilien in den peloponnesischen Landstrich Arkadien, die mythische Heimat des Hirtengottes Pan, verlegt und der Idylle einen dezidiert politischen Impetus verleiht, indem er den friedlichen Einklang kontrastiv zum vom Bürgerkrieg entzweiten Rom beschreibt.

¹¹ Johann Gottfried Herder, Idyll. In: Herder's Werke. Nach den besten Quellen revidierte Ausgabe. Vierzehnter Theil. Adrastea, hg. von Heinrich Düntzer, Berlin o.J. [1879], S. 246–252, hier S. 250.

¹² Jean Paul, Werke. Bd. 5, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 1960, S. 258.

ergibt sich, wie Helmut Schneider es ausdrückt, »eine Gegnerschaft gegen alles, was »bloße, rohe Natur« ist.¹³

Kleist selbst hat sich, anders als etwa Goethe und Schiller, an der theoretischen Diskussion über die Idylle nicht beteiligt. Dennoch darf man davon ausgehen, dass die idyllischen Zwischenspiele in seinen Texten auf die zeitgenössischen Vorstellungen der Gattung Bezug nehmen. Immerhin entstehen seine Werke nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung von zwei der bekanntesten Idyllen der Zeit, Goethes »Hermann und Dorothea« (1797) und der »Luise« (1795) von Voß, deren berühmtes Gartenlaubenmotiv er immer wieder zitiert; in vielen Werken Kleists, etwa im »Käthchen von Heilbronn« finden sich explizite Gattungsreferenzen, und Salomon Geßners Sohn Heinrich kam Kleist in eine freundschaftliche Beziehung.¹⁴

III

Von Kleist selbst gibt es nur einen einzigen literarischen Text, der den Bezug zur Idylle explizit aufgreift. Es ist die Dichtung »Der Schrecken im Bade«, die den Untertitel »Eine Idylle« trägt (MA II, 501–505). Tatsächlich entspricht »Der Schrecken im Bade«, 1809 im »Phöbus« veröffentlicht, in vielen Punkten den zeitgenössischen Vorstellungen davon, wie eine Idylle auszusehen habe. Die dialogische Form, deren Umfang begrenzt ist, das ausschnittshafte, räumlich klar abgegrenzte Stück Natur als Szenerie und der gehobene Sprachstil, in fünfhebige Jamben verpackt, sind äußerliche Kriterien der Gattung, die »Der Schrecken im Bade« erfüllt. Auf inhaltlicher Ebene greift Kleist außerdem zwei gängige Motive der Idyllendichtung auf, »nämlich das erotische Belauschen bzw. Beschauen und das Gespräch zwischen Braut und Freundin am Vorabend der Trauung.«¹⁵

Margarete schleicht sich am Vorabend ihrer Hochzeit aus dem Haus, um, so die gängige Interpretation, noch ein letztes Mal der Eingliederung in kulturelle Zwänge zu entfliehen. Dazu geht sie zu einem nahegelegenen See, in dem sie, die sich unbeobachtet glaubt, nackt ein Bad nimmt. Soweit sehr klassische Motive: Das Bad in der Quelle ist ein gewöhnliches Motiv idyllischer Naturverbundenheit. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der auf den Isotopieebenen »Nacktheit« und »Kleidung« das gesamte Dramolett durchzieht, ist zwar kein Bestandteil der klassisch-theokritischen Idylle, aber ein Allgemeinplatz ihrer aufklärerischen Variante.

Umso bemerkenswerter ist es deshalb, dass diese einzige explizit als solche betitelte Idylle Kleists die Gattungsreferenz von Anfang an als problematisch ausstellt. Denn »Der Schrecken im Bade« beginnt mit einer dreifachen Täuschung.¹⁶

¹³ Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1998), S. 149–165, hier S. 155.

¹⁴ In Geßners Verlag ist ja dann Ende 1802 auch »Die Familie Schroffenstein« erschienen.

¹⁵ Schneider, Verkehrung der Aufklärung (wie Anm. 13), S. 154.

¹⁶ Vgl. hierzu Heinrich Ringleb, Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 313–351. Im Anschluss daran

Margarete hat sich unter dem Vorwand davongeschlichen, ein Lamm aus der Herde sei krank geworden. Die unvermittelte Erwähnung des Lamms zu Beginn wirkt allein schon fast wie eine Persiflage auf die Idylldichtung. Noch dazu erweist sich Margaretas Aussage als eine glatte Lüge; sie hat in keinem Augenblick vor, ein krankes Lamm zu pflegen, wie sie es ihrer Familie gegenüber behauptet. Margarete pervertiert damit die Symbolik des Unschuldslamms. Diese Tatsache erscheint noch gravierender, wenn man außerdem die häufig unterstrichene Identifikation (oder sogar: Identität) Margaretas mit dem kranken Lamm in Betracht zieht.¹⁷

Im See, so sagt der Text weiter, spiegeln sich dann gebrochen der Mond und die Berggipfel, die in den See »umgekehrt, / In den krystallinen See danieder tauchen« (Vs. 15f.) – eine Täuschung, dieses Mal visueller Art.¹⁸ Die dritte Täuschung geschieht, als Margarete, die im See badet, eine Stimme im Gebüsch hört und ihren Verlobten Fritz zu erkennen glaubt. Der Beobachter ist jedoch nicht Fritz, sondern die Magd Johanna, die sich mit verstellter Stimme und dessen Kleidern als Fritz ausgibt – allerdings erst *nachdem* Margarete den Beobachter als Fritz angesprochen hat. Johanna weiß, dass Margarete sich mit einer Lüge davongestohlen hat, und sie scheint zu ahnen, was der eigentliche Zweck ihres Ausflugs ist: Margarete versucht nicht nur ihren Körper, sondern auch ihre unterdrückten Leidenschaften im See abzukühlen. Als Johanna Margarete dann im See beobachtet, spiegeln ihre Worte fast sehnsüchtig Margaretas Verhalten:

Ach! Wenn es nur die Sitte mir erlaubte,
Vom Ufer sänk' ich selbst herab, und wälzte,
Wollüstig, wie ein Hecht, mich in der Fluth!« (Vs. 20f.)

Margarete erschrickt, als sie erkennt, dass sie nicht allein ist, sie gibt sich beschämt darüber, dass Fritz, von dem sie sich beobachtet glaubt, sie schon vor der Hochzeitsnacht nackt gesehen haben könnte, taucht immer wieder unter, um ihren Körper zu verbergen, und droht sogar die Hochzeit absagen zu lassen.

Als die Verkleidung Johannas offenkundig wird, zeigt sich endgültig, worin das eigentliche Skandalon der Szene besteht. Schwerer als die Überschreitung eines tatsächlichen Verbots wiegt die Tatsache, dass Margarete Johannas Verkleidung als Fritz allzu schnell glaubt, an der Gegenwart ihres Verlobten keine Sekunde zwei-

außerdem John Hibberd, »All Beautiful in Naked Purity«. Heinrich von Kleists »Der Schrecken im Bad«. In: Konrad Feilchenfeldt u.a. (Hg.), *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung*, Würzburg 2006, S. 35–44.

¹⁷ Beispielsweise bei Ringleb, *Das Ende der Idylldichtung* (wie Anm. 16), S. 321f.: »Das kranke Lamm ist sie selbst. [...] Es ist eingepfercht, wie Grete am Schluß »geschnürt« ist.«

¹⁸ Vgl. dazu Ringleb, *Das Ende der Idylldichtung* (wie Anm. 16), S. 320: »Die Berggipfel spiegeln sich einmal *auf* der Fläche, tauchen aber auch *in* den See hinab. Mit diesem Bild wird der Begriff der Spiegelung bereits überschritten. Wo die physikalische Richtigkeit des Bildes [...] nicht hinreicht, kann die Metapher, und nur sie, sagen, daß, indem die Gipfel gespiegelt werden, sie in den See hinabtauchen. Blitzartig schnell aus diesem einen Bild die Vorstellung von Täuschendem hervor. Es ist ja nur scheinhaft, daß die Gipfel *in* den See tauchen [...].«

felt – weil sich »ihr Verlangen nach Fritz als Verdacht [maskiert]«,¹⁹ weil ihre Gedanken beim Baden um ihn kreisen, und diese Gedanken eben keine sittlich *unschuldigen* sind, sondern ein Verlangen nach fleischlicher Liebe darstellen. Augenscheinlich wird dies, wenn Margarete, um ihre Scham zu überspielen, Johanna schildert, was sie getan hätte, hätte sie den Beobachter rechtzeitig als ihre Magd entlarvt:

So hätt' ich, als du sprachst: »Ei sich, die Nixe!
Wie sie sich wälzet!« und: »Was meinst du, Kind;
Soll ich herab zu dir vom Ufer sinken?«
Gesagt: »komm her, mein lieber Fritz, warum nicht?
Der Tag war heiß, erfrischend ist das Bad,
Und auch an Platz für beide fehlt es nicht;«
Daß du zu Schanden wärest, du Unverschämte,
An mir, die dreimal Ärger, geworden. (Vs. 118–125)

Das Bild von der Nixe, die sich im Wasser wälzt, hat Johanna jedoch nie benutzt. Margarete selbst beschreibt sich so und legt damit offen, dass sie selbst sehr wohl weiß, dass sie ein »herzdurchglühete[r] Mensch« (Vs. 18) ist – auch wenn sie sich und ihre Umwelt darüber hinwegzutäuschen versucht. Durch die Tatsache, dass Margarete Johannas Täuschung mit einer zweiten Täuschung vergelten will, wird zum Schluss des Dramoletts außerdem die pervertierte Symbolik des Unschuldslamms wieder aufgegriffen.

Dieser Komplex aus Täuschung, verlorener Unschuld und Scham, breiter gefasst vielleicht: Bewusstsein/Gewissen, macht »Der Schrecken im Bade« zu einer idyllischen Fallstudie, die paradigmatisch für viele Idyllenszenen bei Kleist wird.

Es ist dabei nicht die Darstellung von Geschlechtlichkeit oder Nacktheit, die Kleists Umgang mit der Idylle kennzeichnet. Im Gegenteil, die aufklärerische Idylle strotzt oft nur so vor »prüder Lüsternheit«.²⁰ Nur: In ihrer traditionellen Form kennt die Idylle keine Scham, kein Schuldgefühl, keinen Sündenfall des Bewusstseins. Dieses Motiv der Unschuld, das zum Definiens der Gattung wird, ist in den Abhandlungen des 18. Jahrhunderts gegenwärtiger als jemals zuvor. Gottsched beispielsweise erklärt, man dürfe in der Idylle durchaus Liebesszenen darstellen, allerdings nur »auf eine unschuldige Weise«,²¹ als »unschuldige Schäferliebe[, die] von allen Lastern frey seyn [muß], die sich durch die Bosheit der Menschen allmählich eingeschlichen haben.«²² Für Schiller stellt die Idylle den Stand der Unschuld dar, in dem Liebe, Treue und Vertrauen als vollendetes Ideal unangetastet bleiben.

Genau diese Kategorien sind es, die Kleist in seinem Werk zersetzt. Seine Protagonisten empfinden nicht die Form der Liebe, deren »natürliche Mechanik [...]

¹⁹ Ringleb, Das Ende der Idyllendichtung (wie Anm. 16), S. 321.

²⁰ Helmut J. Schneider (Hg.), Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen, Frankfurt a.M. 1978, S. 379.

²¹ Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Darmstadt 1982, S. 585.

²² Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (wie Anm. 21), S. 585.

selbst unschuldig« ist,²³ sie begehren einander und sie wissen um dieses Begehren. Kleists Figuren sind im Sinne der aufklärerischen Gattungskonventionen unidyllisch, und zwar nicht nur, weil sie ihr Begehren mit Sitte und Moral nicht in Einklang bringen können, also in einem Widerstreit zwischen Natur und Kultur verharren, der in der Idylle nicht stattfindet, sondern vor allem, weil Kleists Naturbegriff selbst der Idylle völlig fremd ist. Kleists Texte zeichnen die Konturen jener geistigen Landschaft nach, die die Idylle einmal war, nur um sie in einer rohen, gewaltsamen (menschlichen) Natur untergehen zu lassen.

IV.

Die unschuldige Liebe, die Gottsched fordert, ist nur die griffigste Ausprägung einer weiter gefassten Unschuld des Bewusstseins. In Kleists berühmtester Idyllenszene, dem Mitteltableau der Erzählung »Das Erdbeben in Chili«, greifen beide Seiten ineinander. Die Szene ist vielfach als Ausnahmezustand gekennzeichnet und das schon, weil sie als *locus amoenus* von zwei grausamen *loci terribiles* gerahmt wird. Textintern bilden die Gewaltdarstellungen also die Basis, die textuelle »Normalität«, die durch den idyllischen Einschub nur unterbrochen wird.

In der Szene im Tal vor der zerstörten Stadt St. Jago wird die Idylle auf zwei Bedeutungsebenen verhandelt: Zum einen nimmt sie deutlichen Rückbezug auf die Gattungskonvention, zum anderen eröffnet sie eine (für die Idylle der Zeit nicht ungewöhnliche) christlich-religiöse Lesart, die das Tal als Paradies erscheinen lässt. Im Bezug auf die topologischen Kriterien der Gattung schafft Kleist im »Erdbeben« wiederum eine beinahe mustergültige Idylle. Der Ort der Idylle ist ein Gebirgstal, das Jeronimo erst erkennt, als er vor den Abgrund einer Felswand tritt. Dieser Ort ist vierfach vom Stadtraum, der zuvor als Schauplatz der Katastrophe und damit als Hort des Unglücks inszeniert worden war, abgetrennt, durch das Stadttor, den Hügel dahinter, durch die Tatsache, dass Jeronimo mit dem Rücken zur Stadt aus seiner Ohnmacht erwacht und schließlich durch die Felswand, die das Tal abschirmt. Die zuvor noch gewaltsame Natur gewährt den Liebenden im wahrsten Sinne des Wortes ein Biotop, in dem sie um ihr Leben nicht mehr fürchten müssen. Jeronimo findet seine Geliebte, als sie ihr gemeinsames, uneheliches Kind in einer Quelle badet; der Beginn der Idyllendarstellung wird also wiederum durch das klassische Bademotiv markiert, ähnlich wie in »Der Schrecken im Bade«. Der Granatapfelbaum formt eine Laube, die einen zweiten abgeschirmten Raum innerhalb des *hortus conclusus* bildet.

Die zweite Bedeutungsebene ist die christlich-religiöse, die sich, wie häufig betont worden ist, durch die ganze Novelle zieht. Aus der mariologischen Überhöhung Josephes beispielsweise ergibt sich eine Aktualisierung des Parusie-Gedankens, die das Kind als Reinkarnation Gottes erscheinen lässt – und die Idylle im

²³ Werner Frick, Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle »Der Schrecken im Bade« (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur. In: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 255–272, hier S. 266.

Tal als das Reich Gottes, die Vollendung der Heilsgeschichte. Am deutlichsten werden diese biblischen Bezüge dann auch in der Idylle selbst, wo sich das Paar dem Erzähler zufolge fühlt, als sei es im Tal von Eden. Als Jeronimo Josephe entdeckt, ruft er aus: »O Mutter Gottes, du Heilige!« (MA II, 152) – auf wen sich dieser Satz bezieht, ob Jeronimo Josephe anspricht oder ein Stoßgebet zum Himmel schickt, bleibt unklar. Die Nacht unter dem Granatapfelbaum, in der alle drei engumschlungen und mit einem Mantel zugedeckt am Baumstamm ruhen, erinnert an bildliche Darstellungen der Ruhe auf der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten.²⁴

Die Passage, in der wirklich nur das Biotop des Gebirgstals beschrieben wird, ist verhältnismäßig kurz; umso auffälliger wirkt deshalb die beinahe atemlose Aufzählung idyllischer Topoi durch den Erzähler. Das Tal ist »voll wundermilden Duftes« (MA II, 153); der Mond taucht diese »schönste Nacht« (MA II, 153) in dezenten Schimmer, »längs der Thalquelle« (MA II, 153) sitzen Menschen friedlich vereint und bauen sich »sanfte Lager von Moos und Laub« (MA II, 153). Spätestens hier wird deutlich, dass die Idyllenszene alles andere ist als die Darstellung eines gesellschaftlichen Idealzustandes. Denn die Schilderung der Idylle ist durchsetzt von beißender Ironie, und wenn der Erzähler Josephes und Jeronimos Schäferstündchen mit den Worten »und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied« (MA II, 154) kommentiert, dann klingt das spöttisch, fast schon zynisch.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich fast jedes »idyllische« Motiv in der Talzene als gebrochen. Schon der erste Hinweis auf eine christlich-religiöse Bedeutungsebene in der Novelle verunmöglicht die Existenz einer tatsächlichen Idylle. Ein Klostergarten wird zum Schauplatz von Jeronimos und Josephes zweitem »zärtliche Einverständniß« (MA II, 148), und weil sie sowohl gegen das klösterliche Gesetz als auch gegen gesellschaftliche Normen verstoßen haben, und mehr noch, weil sie einen sakralen Ort leidenschaftlich desakralisiert haben, soll Josephe am Tag des Erdbebens hingerichtet werden, während Jeronimo sich im Gefängnis das Leben nehmen will. Der Garten ist im 18. Jahrhundert eng mit der Idylle verknüpft, und auch im »Erdbeben in Chili« weist der Garten auf die Laube im Tal voraus. Diese Verbindung zum Gebirgstal, das den Liebenden erscheint wie das »Thal von Eden« (MA II, 153), unterstreicht die Lesart des Klostergartens als Paradiesgarten, also als Ort des Sündenfalls. Dass Josephe, als Jeronimo sie erkennt, dabei ist, »ein Kind in seinen Fluthen zu reinigen« (MA II, 152), lässt sich natürlich nicht nur als klassisches Bademotiv, sondern auch als Taufszene lesen – die damit die nachfolgende Idylle als eine *nach* dem Sündenfall stattfindende einleitet. Durch den unklaren Bezug des Wortes »seinen« wird die Bade-/Taufszene noch weiter pervertiert. Grammatikalisch bezieht sich »in seinen Fluthen« nämlich nicht auf die Quelle, sondern auf »ein junges Weib [...], beschäftigt, ein Kind in seinen Fluthen zu reinigen« (MA II, 152). Damit würde die Badeszene zu einem Akt roher Kreatürlichkeit (und nicht etwa friedlicher Natürlichkeit), die dennoch den Bezug zur christlichen Taufe aufrecht erhält.

²⁴ Vgl. hierzu beispielsweise Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«, Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 275–278.

Der Granatapfelbaum, um noch ein weiteres Beispiel für die Brechung vermeintlich idyllischer Topoi zu nennen, bildet nicht nur eine Laube, sondern symbolisiert auch den Baum der Erkenntnis im Paradies. Gleichzeitig steht er im Hohelied Salomos für weibliche Sinnlichkeit und Verführungskraft; in der griechischen Mythologie, mit der die Idylle als Gattung ja verquickt ist, ist der Granatapfel als Frucht der Unterwelt ein Symbol für den Tod.²⁵

»Das Erdbeben in Chili«, das wird hier deutlich, ist nicht nur eine Novelle über die Theodizee-Frage oder das Beben der Französischen Revolution, sondern vor allem auch ein Text über das Verhältnis von Schuld und Unschuld – und das, ohne die beiden Begriffe ein einziges Mal zu erwähnen. Josephe und Jeronimo sind, zumindest im Sinne der zu Beginn bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, eindeutig schuldig. Nicht nur haben sie ein uneheliches Kind gezeugt, sie haben das Keuschheitsgelübde des Klosters gebrochen und sogar noch auf dem Terrain des Klosters selbst. Dass sie sich dessen bewusst sind, so lautet meine These, zeigt erst die Idyllenszene: In der »schönste[n] Nacht« (MA II, 153) wiederholen sie die Sünde, wegen der sie zum Tode verurteilt worden sind, dieses Mal aber gut versteckt in einem Gebüsch, um »durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben« (MA II, 154), wie der Erzähler kommentiert. Diese Vereinigung ist hier eben *keine* unschuldige Vereinigung zweier naiv Liebender wie in der Idylle, sondern die erneute und bewusste Überschreitung eines Verbots, das temporär durch das Erdbeben und die paradiesische Umgebung zwar außer Kraft gesetzt scheint, im Gewissen des Paares aber tief verankert ist.

Die Frage von Schuld und Unschuld im »Erdbeben in Chili« ist eine Frage nach Schuld im normativ-gesellschaftlichen Sinne und nach der Verleugnung dieser Schuld. Das Geschehen der Novelle selbst kommt für Jeronimo und Josephe, die sich ihres Zwiespalts mehr als bewusst sind, einer Absolution ihrer Sünden gleich: Gott hat sie, die Sünder, gerettet. Sie sind »sehr gerührt«, wenn sie daran denken, »wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich« (MA II 154) werden können.²⁶ Ihre Freude ist getrübt von schlechtem Gewissen:

In Jeronimos und Josephes Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke (MA II, 155).

²⁵ Vgl. den Persephone-Mythos. Weiterführend zur Symbolik des Granatapfelbaums vgl. Müller, Kleist und die bildende Kunst (wie Anm. 24), S. 279 und Linda Dietrick, Prisons and Idylls. Studies in Heinrich von Kleist's Fictional World, Frankfurt a.M. u.a. 1985, S. 43.

²⁶ Diethelm Brüggemann weist darauf hin, dass diese Rührung hier wie auch in der »Marquise von O...« Zeichen einer »Korruption der nachmythischen Ethik« und Ergebnis einer »Transponierung von ethisch als positiv empfundenen Handeln in die Reflexion ästhetischen Lustempfindens« ist (Diethelm Brüggemann, Kleist. Die Magie, Würzburg 2004, S. 245). Die Betonung der Rührung im »Erdbeben« trägt damit zur Brüchigkeit der Idylle bei.

Die Stufe der Reflexion über Recht und Unrecht, Schuld und Unschuld setzt erst in der Idyllenszene ein. Ihr geht ein kurzer Augenblick wahrer Unschuld²⁷ voraus: Sowohl Jeronimo als auch Josephe verlieren für kurze Zeit das Bewusstsein. Als Jeronimo erwacht, blickt »sein Auge [...] nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago«, er weiß nicht, »was ihn und sie [die anderen Überlebenden] hierhergeführt haben konnte« (MA II, 150). Erst als er die zerstörte Stadt hinter sich wahrnimmt, erinnert er sich »des schrecklichen Augenblicks« (MA II, 150), nicht aber seiner Verfehlungen oder der drohenden Hinrichtung Josephes. Dieser Moment einer »Unschuld des Bewusstseins« wird aber sofort wieder gebrochen, und das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil es sich bei dieser Passage um die erste Szene außerhalb des Stadtraums handelt, die das paradiesische Tal als dessen Gegensatz eröffnet. Der Erzähler präludiert schon hier der Liebesnacht unter dem Granatapfelbaum, wenn er Jeronimos Reaktion nach dem Erwachen wie folgt beschreibt:

und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüth eingepägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor *Lust*, daß er sich des *lieblichen* Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue (MA II, 151; Hervorhebungen N.W.).

Zu der Verhandlung von Schuld und Unschuld trägt die Erzählerinstanz übrigens ohnehin entscheidend bei. Der Erzähler bringt dem Vergehen des Paares nämlich eine unverhohlene Sympathie entgegen; in seinen Beschreibungen wirkt Josephe wie die buchstäblich verfolgte Unschuld. Der Erzähler stellt die Idyllenszene aber auch – darauf ist oft hingewiesen worden²⁸ – unter das Vorzeichen der Illusion, unter den Vorbehalt des »als ob«. Die Idylle wird als so herrlich beschrieben, wie »nur ein Dichter davon träumen mag« (MA II, 153) – ein deutlicher Verweis auf die Gattung der Idylle. Was aber traditionell als geistige Landschaft angelegt war, also illusorischen Charakter hatte, wird im »Erdbeben« schlichtweg zur Täuschung. Denn Illusion ist die Idylle des Paares nicht (wie manchmal argumentiert wird)²⁹, täuschend aber ist ihre Interpretation: Die temporäre Amnesie der anderen Überlebenden im Tal wird den Liebenden zum Verhängnis, weil sie sie als Amnestie deuten. Damit begibt sich Kleist in eines der klassischsten Felder der Idylle: er verhandelt die Frage nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit.

Kleist höhlt seine Idylle also von innen aus, indem er die Unschuld, die *conditio sine qua non* der Gattung, als unmöglich annimmt. Kleists Idylle ist der Nachhall einer Idee vom privaten, tugendhaften Glück, die in seinem Werk nur noch als Schattenriss existiert. Kleist geht aber noch weiter, er höhlt die Gattung nicht nur

²⁷ Die Nähe der scheinbar intakten Idylle im »Erdbeben« zu Rousseaus Gesellschafts-utopie ist oft betont worden, vgl. beispielsweise Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung*. In: David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 31993, S. 149–192.

²⁸ Am prominentesten wahrscheinlich von Wolfgang Wittkowski, *Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists »Erdbeben«*. In: *Euphorion* 63 (1969), S. 247–283.

²⁹ So zum Beispiel von Thomas Wichmann, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1988, S. 100–104, für den der Mittelteil nichts mehr als »bloßer Schein« ist.

aus, er verhöhnt und zerschmettert sie regelrecht, wenn er die Vorstellung der Idylle im ›Erdbeben‹ mit zwei grausamen Dystopien rahmt. Was Jean Paul als »Vollglück[.] in der *Beschränkung*« bezeichnet, wird im ›Erdbeben in Chili‹ zur Falle. Denn das Stillstellen von Zeit und Handlung, das so typisch für die Idylle ist, verleitet die Liebenden zum Übermut. Sie verzichten auf Vorsichtsmaßnahmen und gehen zum Dankesgottesdienst. Die Idylle wird dem Paar zum Verhängnis, sie wird zum Movens der ultimativen Katastrophe.³⁰ In die Kirche aber will Josephe nicht nur aus Dankbarkeit – sondern vor allem aus schlechtem Gewissen, aus einer eigentümlichen unbewussten Reue, die sie im Bezug auf ihre eigene Rettung empfindet. Und Reue, so Eustache in der ›Familie Schroffenstein‹, ist nichts anderes als die »Unschuld der Gefallnen« (MA I, 99).

³⁰ Vgl. dazu generell Schneider, *Verkehrung der Aufklärung* (wie Anm. 13).