

Prof. Dr. Manfred Durzak  
Universität Paderborn

## Spuren von Cervantes in den Novellen Heinrich von Kleists

### ABSTRACT

#### Traces of Cervantes in Heinrich von Kleist's Novellas

The genre of novella writing in German literature has long been dominated by Boccaccio's famous collection of novellas *Il Decamerone*. When Kleist expressed in letters to his publisher Reimer wanting to choose a title for his two volumes of short prose which resembled the title of Cervantes' famous collection of stories *Novelas Ejemplares*, he indicated a decisive shift to a new mode of novella narration: concentrating on normal people in realistically depicted situations of everyday life combined with philosophical insight. This new type of novella writing is analysed in two examples which are interconnected in their plots: Cervantes' *La fuerza de la sangre* and Kleist's *Die Marquise von O...* In spite of certain similarities and affinities my interpretation proves a fundamental difference between these two stories: While Cervantes still believes in a solid religious basis of reality in which God's wisdom finally solves all problems, Kleist shows that without the strength of the individual and his constant efforts there.

Vor Kleists Erzähltexten hat sich eine historische Hürde aufgebaut, die den Zugang dazu erschwert. Nicht, daß diese Texte in irgendeiner Hinsicht historisch geworden wären und von einem heutigen Leser sozusagen nur noch als historische Dokumente gelesen werden könnten. Eine geradezu abwegige Vermutung, denn die Faszination von Kleists Erzählen teilt sich auch dem heutigen Leser spontan mit. Er wird geradezu hypnotisch in den Erzählraum von Kleists Prosa hineingezogen. Es sind, um es auf einen ganz einfachen Nenner zu bringen, spannende Geschichten, deren Spannung beim mehrmaligen Wiederlesen nicht erlischt, sondern sich eher vertieft. Es sind mit andern Worten keine literarischen Kreuzworträtsel, die ihre Bedeutung bruchlos preisgeben, wenn man das entsprechende Lösungswort gefunden und eingesetzt hat.

Mit der historischen Hürde meine ich vielmehr etwas anderes. Ich meine jene zahlreichen Versuche von literarhistorischer Explikation, die nicht bei der

ästhetischen Wahrnehmung dieser Prosatexte einsetzen, sondern bei gattungsgeschichtlichen Rastern, die über diese Texte gestülpt werden im Bemühen, ihnen unter diesem methodischen Aspekt ihr Geheimnis zu entreißen. So hat es sich beispielsweise eingebürgert, diese Texte - ich spreche von den größeren Prosaarbeiten Kleists - als paradigmatische Muster der Novellengattung zu deuten. In einem der diesbezüglichen Standardwerke, dem zwei Bände umfassenden Buch Benno v. Wieses *Die deutsche Novelle*<sup>1</sup> fungieren gleich zwei Erzählbeispiele Kleists als literarische Kronzeugen dieser Gattung: der *Michael Kohlhaas* und *Das Erdbeben in Chili*. Keine literarhistorische Darstellung der deutschen Novelle, jener Lieblingsgattung des späten 19. Jahrhunderts - man denke nur an Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm -, die nicht auf Kleists Erzählprosa zurückgreift und sie mit mehr oder weniger großer Annäherung an eine der herrschenden Novellentheorie - meist ist es die Theorie Paul Heyses<sup>2</sup> - heranrückt und von diesem theoretischen Konzept her deutet. Ich will solche Unternehmungen nicht diskreditieren. Sie mögen durchaus den einen oder andern plausiblen Deutungsaspekt zu Tage fördern. Aber es scheint notwendig zu sein darauf hinzuweisen, daß es Kleist bei seinen Erzähltexten nicht darum ging, ein bestimmtes erzählerisches Gattungsmuster möglichst effektiv zu erfüllen. Das Formale hatte für ihn nur mittelbar eine Funktion, ergab sich gleichsam als ästhetisches Nebenprodukt eines bestimmten Stoffes, der sein Interesse gepackt hatte. Ich erwähne das nur, weil manche der gattungsgeschichtlichen Explikationen der Prosa Kleists den Eindruck erwecken, Kleists literarischer Ehrgeiz habe darin sein Ziel gehabt, möglichst vollkommene Muster der Novellengattung zu schaffen.

Dennoch können wir diese historische Hürde, die sich vor den Texten Kleists abgelagert hat, nicht einfach überspringen und sie damit ignorieren. Sie ist vielmehr Teil der Wirkungsgeschichte dieser Prosa und muß in diesem Kontext registriert, aber zugleich auch relativiert werden.

<sup>1</sup> Düsseldorf 1962.

<sup>2</sup> Vgl. dazu das Kompendium der unterschiedlichen Bestimmungen der Novellenform in: *Novelle: Wege der Forschung*, hg.v. Josef Kunz, Darmstadt 1973.

Bezeichnenderweise hebt Karl Otto Conrady in seinem Aufsatz „Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft“<sup>3</sup> durchaus zutreffend hervor:

Der nichtssagende Titel „Erzählungen“, unter dem Kleists Novellen - 1810 der erste, 1811 der zweite Band - in der Berliner Realschulbuchhandlung erschienen, ist das Ergebnis eines Verzichts des Autors auf irgendeine genauere thematische Kennzeichnung. (707)

So weit so gut. Eine bewußte Ausklammerung der gattungsgeschichtlichen Identität von Kleists Erzählstücken also, aber entspricht der Titel „Erzählungen“ wirklich nur dem Verzicht Kleists und ist „Erzählungen“ tatsächlich ein nichtssagender Titel? Zunächst ist es bei Kleist jedoch komplizierter. In einem Brief an seinen Verleger Reimer vom Mai 1810 weist Kleist durchaus auf einen präziseren Titel hin und gibt zugleich auch das literarhistorische Leitbild zu erkennen, das ihm bei seinen erzählerischen Arbeit vorschwebt. Er schreibt dort:

Es würde mir lieb sein, wenn der Druck so wohl ins Auge fiel, als es sich, ohne weiteren Kostenaufwand, tun läßt, und schlage etwa den *Persiles* (von Cervantes, deutsch von Franz Theremin. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1808) vor. - Der Titel ist: *Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist*. (4. 244)<sup>4</sup>

Der *Persiles* spielt auf ein Spätwerk von Cervantes an, den 1617 erschienenen Roman nämlich *Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda*. Aber noch expliziter ist der Hinweis auf Cervantes in dem von Kleist vorgeschlagenen Titel „Moralische Erzählungen“. Denn Cervantes berühmter Erzählband von 1613, der zwölf Erzähltexte enthält und von Lessing über Goethe und Schiller bis zu den berühmten Erzählern der deutschen Romantik, Tieck oder E.T.A. Hoffmann, als geradezu musterhaftes Erzählwerk gerühmt wurde<sup>5</sup>, trägt den Titel *Novelas Ejemplares*, exemplarische Novellen also. Kleist bezieht sich zweifelsohne auf diesen Erzählband von Cervantes mit seinem

<sup>3</sup> In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg.v. Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967 707-735.

<sup>4</sup> Zitiert hier nach der 6bändigen DTV-Gesamtausgabe von Kleists Werk, hg.v. Helmut Sembdner, München 1964. *Die Marquise von O...* wird im folgenden stets nach dem 4.Bd. dieser Ausgabe im Fließtext zitiert.

<sup>5</sup> Zur Wirkungsgeschichte von Cervantes' Novellenband vgl. u.a. William Byron: *Cervantes. Der Dichter des Don Quijote und seine Zeit*, München 1982, S. 522.

Wunschtitel, ändert jedoch auf paradoxe Weise zugleich das Gattungssignal Novelle in Erzählung um. Warum also nicht exemplarische Novellen? Um die Doppelung des Titels zu vermeiden, der dem Absatz - das hat sich bis heute nicht geändert - nicht förderlich ist? Oder ist es ein Hinweis darauf, daß die Gattungszuordnung sekundär für ihn ist, daß das wichtige Wort im Titel für ihn nicht Novelle bzw. Erzählung, sondern das Adjektiv exemplarisch ist. Und warum könnte dieses Wort für ihn so wichtig gewesen sein?

Auch die gattungsgeschichtlichen Zusammenhänge werden einem klarer, wenn man den Blick auf Cervantes und seine Absicht beim Schreiben dieses Erzählbandes lenkt. Denn Cervantes hat seiner Sammlung in der Tat ein programmatisches Vorwort<sup>6</sup> vorangestellt, in dem er die literarische Gattungszuordnung seiner Erzählbeispiele auf eine bemerkenswerte Weise präzisiert. Cervantes hebt zwei wichtige Aspekte hervor, die die Besonderheit seiner Erzählstücke aus seiner Perspektive auszeichnen. Er bemerkt nicht ohne Stolz,

daß ich der erste bin, der Novellen in kastilischer Sprache verfaßt hat, denn die vielen, die in dieser Sprache gedruckt und in Umlauf gesetzt wurden, sind allesamt aus fremden Sprachen übersetzt; diese Novellen aber sind mein eigen, sie sind weder nachgeahmt, noch gestohlen; gezeugt von meinem Geist, geboren aus meiner Feder [...] (I, 89)

Exemplarisch sind diese Erzählstücke also durchaus in einem bestimmten gattungsgeschichtlichen Sinn: es sind Beispiele einer Erzählkunst, die sich von der vorherrschenden Novellistik der Zeit, über der als großes Vorbild der *Dekameron* des Boccaccio thront, losgekoppelt hat - noch Paul Heyse exemplifiziert seine sogenannte Falkentheorie der Novelle an einem Beispiel von Boccaccio - und einen eigenen Typus novellistischen Erzählens propagiert, der für die Literatur der eigenen Zeit exemplarisch im Sinne von musterhaft ist. Der zweite Aspekt, den Cervantes in seinem Vorwort betont, läßt den Begriff des Exemplarischen noch in einer anderen Beleuchtung erscheinen. Er schreibt nämlich:

Ich habe diese Novellen „Exemplarische“ genannt, weil, wenn du sie recht bedenkst, keine einzige darunter ist, der sich nicht irgendeine nütz-

<sup>6</sup> „An den Leser“, in: Miguel de Cervantes Saavedra: *Exemplarische Novellen. Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda*, Gesamtausgabe in 4 Bden, Stuttgart 1963, Zitat Bd. 1, 87-90. Nach diesem Bd. wird im folgenden auch „Die Stimme des Blutes“ zitiert: 364-387.

liche Lehre abg  
schweifig zu w  
noch zeigen, we  
jeder einzelnen

Ein Erzählen, das sic  
dem Unterhaltungsw  
Dienst einer Erkenntn  
hinaus berühren un  
Gegenposition zur ne  
Renaissance deutlich  
von Boccaccios berül  
hundert Geschichten,  
zehn Tagen erzählen  
bewältigen hat. Die g  
Stadt aufs Land getrie  
Zeit vertreiben und zu  
die geradezu sprichw  
stellt ein Bollwerk de  
zugleich in einem mer  
der Unzählige zum O  
Novellenzyklus Bocc  
Novellenform geword  
hat aber auch eine an  
Hintergrund der Ents  
Tradition der erotisch  
im gesellschaftlichen U  
Sachverhalt her ist di  
erreichen als die freiz  
unmittelbaren Austausch  
erotische Neugier s  
Erkenntnisvermögen. S  
des Lesers dienen und  
indem Kleist sich also  
der Tradition der itali  
indirekt damit zu den  
Moralische Erhebung  
Erzählweise von Cerva

liche Lehre abgewinnen ließe. Müßte ich nicht befürchten, allzu weit-schweifig zu werden, dann könnte ich dir [der Leser ist gemeint] sogar noch zeigen, welche schmackhafte Nutzenanwendung man aus allen und aus jeder einzelnen ziehen kann. (I, 89)

Ein Erzählen, das sich also bewußt nicht mit dem Kulinarischen, gleichsam mit dem Unterhaltungswert der Literatur zufrieden gibt, sondern sich auch im Dienst einer Erkenntnisvermittlung sieht, die den Leser über eine pure Kurzweil hinaus berühren und beschäftigen soll. Auch hier ist wiederum die Gegenposition zur novellistischen Tradition Boccaccios und der italienischen Renaissance deutlich zu erkennen. Man erinnere sich nur an den Hintergrund von Boccaccios berühmten Novellenzyklus *Il Decamerone*. Der Zyklus enthält hundert Geschichten, die sich zehn junge Leute der Florentiner Oberschicht an zehn Tagen erzählen, wobei jeder ein Pensum von zehn Geschichten zu bewältigen hat. Die große Pestepidemie von 1348 hat die jungen Leute aus der Stadt aufs Land getrieben, wo sie sich mit dem Erzählen von Geschichten die Zeit vertreiben und zugleich gegen den Tod anerkennen. Die freizügige Erotik, die geradezu sprichwörtliche heidnische Sinnlichkeit vieler dieser Novellen stellt ein Bollwerk des Lebens gegen den vordringenden Tod dar, steht aber zugleich in einem merkwürdigen Kontrast zu dem Grauen dieser Pestepidemie, der Unzählige zum Opfer fielen. Dieser zwischen 1349 und 1353 entstandene Novellenzyklus Boccaccios ist das gattungsgeschichtliche Schlüsselwerk der Novellenform geworden auf Grund seines Reichtums von Erzählbeispielen. Er hat aber auch eine andere flachere Tradition begründet, die den historischen Hintergrund der Entstehung von Boccaccios Werk bald überdeckt hat: die Tradition der erotisch pikanten Erzählung, die Dinge darstellt und benennt, die im gesellschaftlichen Umgang eigentlich tabuisiert sind. Besonders von diesem Sachverhalt her ist die Gegenposition des Cervantes bestimmt. Er will mehr erreichen als die freizügige Darstellung von Liebesfreud und Liebesleid im unmittelbaren Austausch von körperlichen Liebesbezeugungen. Er will nicht die erotische Neugier seiner Leser ansprechen, sondern ihr moralisches Erkenntnisvermögen. Seine Geschichten sollen letztlich der sittlichen Erziehung des Lesers dienen und nicht primär seinem Lesevergnügen.

Indem Kleist sich also explizit auf Cervantes bezieht, setzt er sich zugleich von der Tradition der italienischen Renaissance-Novellistik ab und bekennt sich indirekt damit zu den Zielen, die sich der Erzähler Cervantes aufgestellt hat: Moralische Erhebung statt kulinarischem Vergnügen. So ließe sich die Erzählweise von Cervantes in einer Formel zusammenfassen. Die Wirkung die-

ser exemplarischen Novellen setzte in Deutschland erst im 18. Jahrhundert nachdrücklich ein, und zwar im Zuge des wachsenden Ruhms, den die deutsche Übersetzung von Cervantes Hauptwerk, des Romans *Don Quijote*, allmählich fand. Lessing hat die Erzähltexte von Cervantes als „neue Beispiele“ gerühmt, und auch Goethe weist in seinem Briefwechsel mit Schiller voller Anerkennung darauf hin:

Dagegen habe ich an den Novellen des Cervantes einen wahren Schatz gefunden, sowohl der Unterhaltung wie der Belehrung. Wie sehr freut man sich, wenn man das anerkannte Gute auch anerkennen kann [...] <sup>7</sup>.

In der Tat, was für die spanische Erzählliteratur des 14. bis 16. Jahrhunderts galt, trifft nicht mehr auf Cervantes zu. Er variiert nicht vertraute Erzählmuster, deren Personal und Plot er lediglich auf spanische Verhältnisse überträgt, sondern bringt seine eigene Sicht der Welt und seine eigene Lebenserfahrung mit ein, die im Brennpunkt seiner Geschichten verdichtet werden. Gewiß ist es so, daß eine Reihe dieser Erzählbeispiele im Sinne der späteren Novellentheorie ausgesprochen novellistisch wirken. Es ist eine die Affinität zum Dramatischen betonende Erzählweise. Zumeist steht ein herausgehobenes Ereignis im Mittelpunkt, das in eine unerwartete Wendung der Handlungsentwicklung einmündet und sentenzenhaft ausklingt. Aber neben diesen handlungsbetonten Geschichten gibt es ebenso eine Gruppe von Erzähltexten, die in realistischer Schreibweise und gelegentlicher satirischer Zuspitzung Eigenarten des spanischen Volkes, besonders der mittleren und unteren Schicht, porträtieren und als burleske Kabinetstücke Ausschnitte eines bunten lebendigen Welttheaters vorführen und sich von der novellistischen Tradition der italienischen Renaissance deutlich absetzen. Kein einheitliches Gattungsmuster also, vielmehr die Ernsthaftigkeit und Genauigkeit eines großen Schriftstellers, der seine Lebenserfahrung und Weltsicht in erzählerische Gleichnisse faßt, die auch für den Leser Erkenntnisse stimulieren wollen. Keine Frage, daß Kleist sich zu dieser Erzählweise viel stärker hingezogen fühlte als zu den erzählerischen Pikanterien des Boccaccio. Die gattungsgeschichtliche Offenheit, die dabei Cervantes charakterisiert, läßt sich durchaus auch auf Kleist übertragen.

Angesichts dieser Situation läge es nahe anzunehmen, diese gattungsstrukturelle Nähe Kleists zu Cervantes habe sich möglicherweise auch auf die Themen und

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe, Kommentare und Register*. Hamburger Ausgabe in vier Bänden, Hamburg 1964, Zitat Bd. 2, 210.

Plots seiner Novellen  
zwei Texten themati  
liegen scheint. Ich n  
*Stimme des Blutes*) ur  
Dargestellt wird be  
Sommerabend die H  
überfallen wird, weil  
sechzehnjährige Toch  
nach der ersten zufä  
darauf mit seinen K  
Mädchen in das Haus  
Dort fällt er über die C

Verblendet und ja  
das kostbarste Kle

Die Analogie zum A  
deutlich genug. Aber  
Cervantes sein Erzähl  
auch Leocadia, nachd  
ausgesetzt hat und sic  
Folgen der Vergewalt  
ihrem Einverständnis v  
Verwandten ausgebe  
verborgen, bis ein Zuf  
göttlich regierten Fatu  
benjährige Sohn wird v

<sup>8</sup> Schon Erich Schmidt hat – w  
Werke III, Leipzig 1904, 436. V  
Dünhaupt: „Kleist's Marquise  
im 3. Bd. der vierbändigen Klei  
Gedichte, Schriften (Frankfurt/  
lapidar und unbegründet in sei  
Beeinflussung Kleists durch die  
einer Ohnmächtigen und der am  
miteinander gemein.“ (S. 772) G  
deBarcelona): *La invención del  
Novelle alemana* (Anwendungs-  
des Blutes“ als Musterbeispiel de

Plots seiner Novellen erstreckt. Ich will das im folgenden kurz beispielhaft an zwei Texten thematisieren, deren stoffliche Verwandtschaft auf der Hand zu liegen scheint. Ich meine Cervantes' Novelle *La Fuerza de la sangre* (*Die Stimme des Blutes*) und Kleists berühmte Novelle *Die Marquise von O...*<sup>8</sup>

Dargestellt wird bei Cervantes, wie vor den Toren Toledos an einem Sommerabend die Familie eines Edelmannes von adeligen Nichtsnutzen überfallen wird, weil sich der eine von ihnen, Rodolfo mit Namen, in die sechzehnjährige Tochter Leocadia des Edelmanns verguckt hat. Er beschließt nach der ersten zufälligen Begegnung die kleine Spaziergängergruppe kurz darauf mit seinen Kumpanen maskiert zu überfallen und das schöne junge Mädchen in das Haus seiner Eltern, die gerade abwesend sind, zu entführen. Dort fällt er über die Ohnmächtige her. Es heißt:

Verblendet und jedes Verstandes bar, raubte er Leocadia in der Finsternis das kostbarste Kleinod [...] (366)

Die Analogie zum Anfang von Kleists Erzähltext *Die Marquise von O...* ist deutlich genug. Aber ist es nur eine punktuelle Analogie? Wie entwickelt Cervantes sein Erzählbeispiel? Wie verfährt andererseits Kleist? Zwar wird auch Leocadia, nachdem sie der Vergewaltiger in der Nähe ihres Elternhauses ausgesetzt hat und sich durch seine Anonymität geschützt weiß, bald mit den Folgen der Vergewaltigung konfrontiert. Doch die Schwangerschaft wird mit ihrem Einverständnis von den Eltern kaschiert, der geborene Sohn als Kind von Verwandten ausgegeben. Das Ganze bleibt vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen, bis ein Zufall - für Cervantes ist es das Gerechtigkeitsindiz eines göttlich regierten Fatums - die Dinge ins Rollen bringt. Der inzwischen siebenjährige Sohn wird von einem Reiter auf der Straße verletzt, dieser trägt den

<sup>8</sup> Schon Erich Schmidt hat – wie andere nach ihm – darauf aufmerksam gemacht in: *Heinrich von Kleists Werke* III, Leipzig 1904, 436. Vor wenigen Jahren hat sich nochmals ausführlich damit beschäftigt Gerhard Dünnhaupt: „Kleist's Marquise von O... and its Literary Debt to Cervantes“, in: *Arcadia* 10 (1975), 147-157. Im 3. Bd. der vierbändigen Kleist-Gesamtausgabe im Deutschen Klassiker-Verlag *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften* (Frankfurt/Main 1990) schreibt der Herausgeber dieses Bandes Klaus Müller-Salget lapidar und unbegründet in seinem Kommentar zur *Marquise von O...*: „Schr unwahrscheinlich ist eine Beeinflussung Kleists durch die Erzählung *La forza de la sangre* des Cervantes. Außer der Vergewaltigung einer Ohnmächtigen und der am Schluß stehenden Heirat zwischen Täter und Opfer haben beide Texte nichts miteinander gemein.“ (S. 772) Ganz anders dazu die spanische Dissertation von Germán Garrido (Universidad de Barcelona): *La invención del término „Novelle“: „La fuerza de la sangre“ como texto ejemplar de la Novelle alemana* (Anwendungs- und Funktionsproblematik des Begriffs „Novelle“. Cervantes' „Die Macht des Blutes“ als Musterbeispiel der deutschen Novelle) [2006 uv.]

Verwundeten in sein Haus in einer spontanen Hilfsaktion, aber auch unterschwellig davon bestimmt, daß der Junge ihn auf seltsame Weise an den eigenen erwachsenen Sohn erinnert, der sich zur Zeit in Neapel aufhält. Als Leocadia ihr verletztes Kind abholt, erkennt sie das Haus wieder. Sie sieht sich erneut in dem Zimmer, in dem sie vor acht Jahren vergewaltigt wurde.

Ihre Mutter und sie informieren die zufällig gefundenen Großeltern ihres Kindes über die Zusammenhänge. Der Vater Rodolfo ruft den Sohn eilig aus Neapel zurück, und zwar mit der Nachricht, daß er das Mädchen gefunden habe, das ihm als Ehefrau bestimmt sei. Die Geschichte endet, nach einigen zusätzlichen Verwicklungen, mit einem Happy End. Der Titel der Geschichte bringt gleichsam das Exemplarische ihrer Botschaft auf einen Nenner: Die geheimen Blutsbande führen jene Menschen zu einer Familie zusammen, auch wenn diese Bande in einem triebhaften Affekt geknüpft wurden. Im Sinne einer Theodizee wird die Gewaltausübung theologisiert und als vorübergehendes Störellement in das Ordnungsgefüge der Gesellschaft eingebunden. In der Tendenz wirkt das wie ein optimistisches Märchen über die Humanisierung von Trieb, Gewalt und Unordnung in einer göttlicher Sinnstiftung unterliegenden Gesellschaftsordnung. Die Ereignisse widerfahren den Protagonisten. Sie können sie nur geduldig auf sich nehmen. Das gilt für Leocadia, aber auch für ihren späteren Mann, den die Erziehungsabsicht seiner Eltern, legitimiert durch das Blutsband, in die Ehe an ihrer Seite führt.

Wenn sich denn, einmal ganz abgesehen von der ganz unterschiedlichen stofflichen Konkretisierung beider Erzählentwürfe, ein einschneidender Unterschied zu Kleist zeigt, dann tritt er gerade in diesem Punkt hervor. Kleist erhebt seine Protagonistin zum handelnden Subjekt seiner Erzählung. Die verwitwete Julietta, die schon mit ihrem Leben abgeschlossen zu haben scheint und, zu ihren Eltern zurückgekehrt, sich nur der Erziehung ihrer Kinder widmet und keine eigenen Ansprüche mehr an das Leben hat, erwacht durch ihre unverhoffte Schwangerschaft zu ihrem eigenen Ich, beginnt sich gegen die verschiedenen Widerstände ihrer Umwelt als Person zu verwirklichen und humanisiert gewissermaßen durch ihr Verhalten auch die ihr anfänglich feindliche Umwelt.

Vom Theodizeegedanken einer göttlichen Schöpfung beginnt Kleist Abstand zu nehmen. Die körperliche Gewalt, die Julietta zu Anfang widerfahren ist, als der russische Graf F. sie bei dem kriegerischen Überfall aus den Händen der marodierenden Soldateska rettet, wird in seinem Erzähltext nicht durch einen

geheimnisvoll wirkt  
ein Ergebnis des  
Vergewaltigung, g  
Schwangerschaft, g  
und gegen den Mar  
ziale Legitimierung  
Welt schaffen. Dur  
auch als Ehepartne  
Gang, an dessen E  
Ehe steht. Die histo  
aller Deutlichkeit  
Julietta. Es ist der  
einerseits trotz aller  
glaubt, und der Si  
Wirklichkeit ander  
Leocadia ist, als si  
sich ihrer körperlic  
die von Rodolfo  
Geschehens ein Kr  
als dingliches Zeug  
Hinsicht der Strate  
Öffentlichkeit zu ve  
Kind in seinen erste  
erst später als Neff  
zuletzt ein Opfer  
Zufallsverknüpfung  
Ende auch bei ihr zu  
Während Leocadia  
intakte Oberfläche  
Marquise von O... b  
örtliche Zeitung, die  
zu melden, und „da  
heiraten.“ (94)  
Die Zäsur, die die V  
Kleist auslöst, verdr  
vorausgegangen sin

geheimnisvoll wirkenden Zufall humanisiert. Vielmehr ist die Humanisierung ein Ergebnis des emanzipatorischen Kampfes von Julietta gegen die Vergewaltigung, gegen die von ihren Angehörigen falsch ausgelegte Schwangerschaft, gegen die Stigmatisierung durch ihre Familienangehörigen und gegen den Mann, der sie in diesen Zustand gebracht hat und glaubt, die soziale Legitimierung durch eine Heirat könne alles mit einem Federstrich aus der Welt schaffen. Durch ihre Weigerung, den russischen Grafen nach der Heirat auch als Ehepartner anzuerkennen, setzt sie in ihm einen Erziehungsprozeß in Gang, an dessen Ende erst die von ihr bejahte Beziehung in einer wirklichen Ehe steht. Die historische Differenz zwischen Cervantes und Kleist zeigt sich in aller Deutlichkeit im Verhalten der beiden Protagonistinnen Leocadia und Julietta. Es ist der Unterschied im Glauben an eine Wirklichkeit, die sich einerseits trotz aller Erschütterungen noch in einer göttlichen Fügung geborgen glaubt, und der Sicht auf eine dem Menschen zum Verhängnis gewordene Wirklichkeit andererseits, deren religiöse Einbettung zweifelhaft geworden ist. Leocadia ist, als sie nach der Vergewaltigung aus der Ohnmacht erwacht und sich ihrer körperlichen Unschuld beraubt sieht, die tugendbewußte junge Frau, die von Rodolfo ihre Freilassung fordert und heimlich als Zeugnis des Geschehens ein Kruzifix aus dem Zimmer mitnimmt, das möglicherweise später als dingliches Zeugnis für das Geschehene dienen kann. Sie stimmt aber in jeder Hinsicht der Strategie ihrer Eltern zu, das Geschehen vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen. Ja, sie gibt aus der gleichen Rücksicht heraus ihr Kind in seinen ersten Lebensjahren auf, läßt es bei Pflegeeltern aufwachsen und erst später als Neffen der Familie wieder zurückkehren. Leocadia bleibt bis zuletzt ein Opfer der Umstände. Nur auf Grund der glücklichen Zufallsverknüpfung, hinter der eine göttliche Vorsehung wirkt, kommt es am Ende auch bei ihr zu einem glücklichen Ende.

Während Leocadia die Verhüllungsmanöver ihrer Eltern mitträgt, die eine intakte Oberfläche der Familie für die Außenwelt wahren wollen, geht die Marquise von O... bewußt an die Öffentlichkeit und setzt jene Annonce in die örtliche Zeitung, die den unbekanntem Vater ihres Kindes auffordert sich bei ihr zu melden, und „daß sie aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten.“ (94)

Die Zäsur, die die Veröffentlichung der Annonce im Erzählzusammenhang bei Kleist auslöst, verdeutlicht den unübersehbaren Riß in der Wirklichkeit. Denn vorausgegangen sind die Erkenntnis ihrer unerklärlichen Schwangerschaft und

ihre Verstoßung durch ihre Familie. Indem sie sich auf sich selbst zurückzieht, sich mit ihren Kindern auf ihren Landsitz begibt und künftig jeglichen Kontakt mit der Außenwelt vermeidet, gelingt es ihr, jene innere Festigkeit zu gewinnen, um mit dem Unerklärlichen, das sich an ihr vollzieht, fertig zu werden. Es heißt:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor [...] Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sie sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen [...] Sie beschloß, sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen [...] (114)

Die Marquise erreicht also hier jene Position der inneren Selbstgewißheit, die auf der Sicherheit des inneren Gefühls beruht. Erst im Widerspruch zur Wirklichkeit findet sie zu sich selbst. Besonders an dieser Stelle wird deutlich, daß das unerklärliche Geschehen, das sich an der Marquise vollzieht und sie in den Augen ihrer Familie und der Welt mit Schande bedeckt, auch eine positive, geradezu emanzipatorische Bedeutung hat: Das Geschehen zwingt sie dazu, sich als Person selbst zu erkennen und gegen den Widerstand der Welt durchzusetzen. Die Bedeutung dieses emanzipatorischen Vorgangs tritt erst recht hervor, wenn man den Blick auf den Anfang der Erzählung lenkt.

Die Marquise hat gewissermaßen in ihrer Lebenserwartung resigniert, nachdem sie durch einen Unglücksfall vor drei Jahren ihren Mann verloren hat. Sie führt zu Anfang der Erzählung ein Leben in größter Zurückgezogenheit, ohne irgendwelche privaten Wünsche für sich und ordnet sich in allem ihrer Familie unter, zu der sie auf Wunsch ihrer Mutter zurückgekehrt ist. Es heißt:

Auf Frau von G...s, ihrer würdigen Mutter, Wunsch, hatte sie, nach seinem Tode, den Landsitz verlassen, den sie bisher bei V... bewohnt hatte, und war, mit ihren beiden Kindern, in das Kommandantenhaus, zu ihrem Vater, zurückgekehrt. Hier hatte sie die nächsten Jahre mit Kunst, Lektüre, mit Erziehung, und ihrer Eltern Pflege beschäftigt, in der größten Eingezogenheit zugebracht. (94)

Ihr Leben wird also offensichtlich nicht mehr von individuellen Ansprüchen bestimmt, sondern von dem, was die Konvention einer Witwe ihres Standes offen läßt: ein Leben der Selbstverleugnung, der Unterordnung und der Hilfeleistung für andere. Sicherlich, das wird von Kleist keineswegs von vornherein mit negativen Akzenten versehen, sondern eher als realistisches Bild der gesellschaftlichen Konvention skizziert, aber im Vergleich zu jenem

selbstbefreiende  
nicht übersehen,  
Eigenrecht mehr  
diktiert.

Während Cervan  
seines Erzählers  
auf die Wahrneh  
nung mit Julier  
wahrgenommen:  
Als der Graf sc  
schend zurückkel

Der Komma  
wie ein jung

Bei der überstürz  
über ihn gefragt,  
auf das Gefühl d  
seine Werbung z  
einziehen wollen,

Nur der Ged  
der größten  
Ursprung, e  
schien, als e  
Gesellschaft

Diese Humanisie  
Gatten, den Grafe  
trem, daß der Gra  
an dessen Ende  
aufgibt, sich in ge  
die sich entgegen  
des Grafen F. wei  
widerstrebend un  
geborenen Sohnes  
zweiten Hochzei  
Voraussetzungen  
verhängte Warteze

selbstbefreienden Entschluß der Marquise in der Mitte der Novelle läßt sich nicht übersehen, daß sich ihre Individualität in sich selbst verkapselt hat, kein Eigenrecht mehr in diesen Lebensumständen genießt, die ihr die Konvention diktiert.

Während Cervantes bis zum Ende seiner Geschichte die Außenperspektive seines Erzählers beibehält, verlagert Kleist zunehmend die Erzählperspektive auf die Wahrnehmung seiner Hauptfiguren. Der Graf, der bei der ersten Begegnung mit Julietta als ihr Retter auftritt, wird aus ihrer Perspektive so wahrgenommen: „Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein“ (95). Als der Graf schließlich, nachdem man ihn schon gefallen glaubte, überraschend zurückkehrt, um Julietta seine Hand anzutragen, wird berichtet:

Der Kommandant sprang sogleich auf, ihm zu öffnen, worauf er, schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht, eintrat (91).

Bei der überstürzten Werbung des Grafen von ihrer Familie nach ihrem Urteil über ihn gefragt, äußert sie zwar: "... er gefällt und mißfällt mir; und berief sich auf das Gefühl der anderen." (106) Aber zugleich ist sie grundsätzlich bereit, seine Werbung zu akzeptieren, falls die Erkundigung, die die Eltern über ihn einziehen wollen, positiv ausfallen.

Nur der Gedanke war ihr unerträglich, daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben sollte. (115)

Diese Humanisierungsanstrengungen richten sich auch auf ihren künftigen Gatten, den Grafen F., ja bis hin zu dem ironisch von Kleist dargestellten Extrem, daß der Graf in einen Erfahrungsprozeß von Julietta hineingetrieben wird, an dessen Ende er die gesellschaftlichen Insignien seiner Machtstellungen aufgibt, sich in gewisser Weise wirtschaftlich entmündigt. Denn die Marquise, die sich entgegen ihrer in der Annonce verkündeten Bereitschaft beim Anblick des Grafen F. weigert, zu ihrem Versprechen zu stehen und ihm schließlich nur widerstrebend und formell ihre Hand reicht, ist erst nach der Taufe des geborenen Sohnes bereit, ihre Einstellung zu ändern und ihn schließlich in einer zweiten Hochzeit als wirklichen Ehemann zu akzeptieren. Zu den Voraussetzungen dieses happy ends gehört es, daß die über den Grafen verhängte Wartezeit zu einer inneren Prüfung des Grafen führt. Aber zu diesen

Voraussetzungen gehört auch etwas anderes, das Kleist so beschreibt: Der Graf F.

warf unter den Geschenken, womit die Gäste den Neugeborenen bewillkomnten, zwei Papiere auf die Wiege desselben, deren eines, nach seiner Entfernung auswies, eine Schenkung von 20 000 Rubel an den Knaben, und das andere ein Testament war, indem er die Mutter, falls er stürbe, zur Erbin seines ganzen Vermögens einsetzte (130).

Im folgenden Satz heißt es mit ironischer Pointe:

Von diesem Tage an ward er, auf Veranlassung der Frau von G..., öfter eingeladen; das Haus stand seinem Eintritt offen... Er fing, da sein Gefühl ihm sagte, daß ihm von allen Seiten, um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen, verziehen sei, seine Bewerbung... von neuem an... (130)

Die gebrechliche Einrichtung der Welt gilt auch für den Grafen selbst, den Julietta bei ihrer Rettung zu einer engelhaften Gestalt idolisiert hat und den sie am Ende in seiner fragilen menschlichen Konstitution zu begreifen lernt, zu der auch sein quälendes Schuldbewußtsein über seine Tat gehört.

Als ihr die Nachricht vom angeblichen Tod des Grafen und seine vermeintlich letzten Worte übermittelt werden: „Julietta! Diese Kugel rächt dich!“ (98) kommt sie nicht darauf, daß sie damit angesprochen sein könnte, sondern glaubt, eine „Namensschwester“ (98) sei gemeint. Als der Graf ihr schließlich nach der ersten Rückkehr von seinem Fiebertraum erzählt, er habe immerzu von einem Schwan geträumt, den er „einst mit Kot beworfen“ (105) hat und ihr kurz danach seine Liebe erklärt, vermag sie auch dieses indirekte Geständnis nicht zu begreifen. Auch bei der Wiederholung seiner Werbung nach seiner Rückkehr und der Entzweiung der Marquise mit ihrer Familie weist Julietta den Grafen offensichtlich deshalb zurück (vgl. 117), weil sie sich ihm gegenüber mit gesellschaftlicher Schande bedeckt sieht, sich gewissermaßen seiner nicht würdig glaubt. Als er sich schließlich auf ihre Annonce hin meldet und als Vater ihres Kindes zu erkennen gibt, lehnt sie ihn in äußerster Bestürzung mit den Worten ab: „auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, ab auf keinen --- Teufel!“ (128) Das heißt: ihr idolisiertes Bild des Grafen schlägt hier ins Gegenteil um. So wie sie ihn vorher zum Engel stilisierte und positiv verzeichnete, verzeichnet sie ihn nun ins Negative und stilisiert ihn zum Bild eines Teufels. Aber die Wahrheit seiner Person liegt zwischen diesen beiden Extremen.

Der realistische Kompromiß, der sich bei der Marquise auch hier zeigt, besteht darin, ihn in seiner fragilen Menschlichkeit zu akzeptieren, d. h. auch mit seinen

Fehlern und Irrtümern als aus der formel hervorgeht. Auf die bei seinem ersten Erzählung:

[...] er würde ihn nicht, bei seiner (130)

Bei Cervantes soll R auch heiratet, allein werden, die die trieb die Humanisierung z im Unterschied zu C der göttliche Trost sondern nur aus de erwächst.

Verstehen und Irrtümern. Dieser Zustand ist dann am Ende der Novelle erreicht, als aus der formellen Hochzeit eine wirkliche menschliche Verbindung hervorgeht. Auf die Frage des Grafen nach ihrer extrem ablehnenden Reaktion zu seinem ersten Erscheinen auf ihre Annonce hin antwortet sie am Ende der Erzählung:

„[...] er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.“  
(130)

Bei Cervantes soll Rodolfo, der auf Wunsch seiner Eltern Leocadia schließlich heiratet, allein durch die sakramentale Institution der Ehe humanisiert werden, die die triebhafte Konstitution des Menschen bändigt. Bei Kleist wird die Humanisierung zur Aufgabe des Menschen gemacht. Auch darin zeigt sich der Unterschied zu Cervantes Kleists vorgerückte historische Stunde an, in der der göttliche Trost den Menschen nicht mehr wie ein Geschenk erreicht, sondern nur aus der Anstrengung seiner Erkenntnis und seines Handelns erwächst.