

# ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

16. Jahrgang 2006

Herausgegeben von

Ernst Behler † (Seattle) · Manfred Frank (Tübingen)  
Jochen Hörisch (Mannheim) · Günter Oesterle (Gießen)

Ag 175A<sup>16</sup>

**Ferdinand Schöningh**  
Paderborn · München · Wien · Zürich

Johannes F. Lehmann (Essen)

**Geste ohne Mitleid:  
Zur Rolle der vergessenen Marquise in Kleists  
*Das Bettelweib von Locarno***

I.

Es ist zum Erstaunen, dass den Interpretationen zu Kleists *Das Bettelweib von Locarno* immer noch das Schuld-und-Sühne-Paradigma zugrunde liegt, obwohl doch seit mindestens dreißig Jahren immer wieder darauf hingewiesen wird, dass der Text dem Muster von Untat und Strafe, Verbrechen und Rache *nicht* folgt.<sup>1</sup> Der Grund hierfür liegt wohl darin, dass sich beide Interpretationsrichtungen, diejenige, die versucht, wie auch immer, eine Schuld zu konstruieren, wie auch diejenige, die dies als absurd negiert, sich weitgehend darin einig sind, dass „die Urszene der Handlung“<sup>2</sup> der Befehl des Marchese sei, die Bettlerin solle sich hinter den Ofen verfügen. Das passt einerseits zum Narrativ der Rachegeschichte, die Gespenstergeschichten ja in der Tat zumeist sind: Denn die Rache des Gespenstes verweist auf eine Untat, die als Anfang für Erscheinung und Hervorrufung des Gespenstes verantwortlich gemacht werden kann. In diesem Sinne lesen viele Interpreten die Erzählung Kleists in der einen oder anderen Form als eine individuelle und/oder gesellschaftliche Schuld- und Rachegeschichte.<sup>3</sup>

---

1 Dass die Interpretationen des Textes „nur innerhalb des Konzepts von Schuld und Sühne“ variieren, hat erstmals kritisiert und zu sprengen versucht Gerhard Schulz Schulz (Schulz 1974), Zitat: 431.

2 Landfester 1998, Zitate: 142 und 148.

3 Werlich 1965. Die marxistisch inspirierte Lektüre von Peter Horn (Horn 1978, 148-167) sieht im Gespenst das schlechte Gewissen des Marchese und bezieht das auf die französische Revolution. Bei Wilhelm Freund (Freund 1990) geht es um das sozial deklassierte Bettelweib, das sich für die entwürdigende Behandlung durch den Marchese rächt. Und noch bei Bernhard Fischer (Fischer 1988), der das Narrativ der Vergeltung zurückweist, liegt die Schuld des Marchese „in der bloßen Autorität seines Befehls [...] letztlich in der feudalen Struktur der Macht“ (ebd., 88). Noch einmal wiederholt von Dirk Jürgens (Jürgens 2001, 153): „So entzündet sich der dargestellte Konflikt zwischen dem Adel und den Unterschichten an der vom Marchese verweigerten Fürsorgepflicht des Feudalherren gegenüber einer Angehörigen der Unterschichten.“

Die Annahme von der Urszene im Befehl des Marchese passt aber andererseits auch zum Gegenargument, dass doch die „Untat“ des Marchese und die ihn treffende Strafe in keinem angemessenen Verhältnis stehe und Kleists Novelle daher gerade nicht zur naiven Gattung der Gespenstergeschichte gehöre, mithin auch nicht als Rache Geschichte zu lesen sei. So bleibt etwa Hans Richard Brittnacher auf das Rachenarrativ bezogen, wenn er Kleists Text als Anti-Rache-Erzählung liest, als Text, in dem der Anfang der Gewalt, der Befehl des Marchese, die „Urszene des anfänglichen Unrechts“<sup>4</sup>, wie auch Brittnacher formuliert, zwar durch den Spuk gerächt wird, aber gerade im Missverhältnis zwischen Untat und Strafe das Narrativ der Rache ad absurdum geführt sei. An seine Stelle trete schlicht die Fassungslosigkeit darüber, „daß Unbegreifliches immer wieder geschieht.“<sup>5</sup> So Unbegreifliches, dass man bereits die Chaostheorie bemüht hat, um es dennoch zu begreifen.<sup>6</sup> Auch jene Theorien also, die ausgehend von der Zurückweisung des Rachenarrativs den Sinn des Textes im „Zusammenbruch einer rationalen Weltinterpretation“<sup>7</sup> oder im Aufweis einer auf Kafka vorausweisenden „Brüchigkeit des Erzählens“<sup>8</sup> oder in der kritischen Reflexion der Aufklärung und der Suspension kausallogischer Zusammenhänge bzw. der Unterminierung narrativer Logik<sup>9</sup> sehen, sind negativ auf das Rachenarrativ gegründet, darauf, dass die Handlung des Marchese gerade keine derartige Gespensterrache rechtfertige. So scheint es, dass man dem Narrativ der Rache weder folgen noch es gänzlich hinter sich lassen kann, zumindest solange nicht, wie man bei der Interpretation der Handlung des Textes beim Befehl des Marchese ansetzt und die Marquise, wie es allermeist geschieht, ausblendet.

Will man daher nicht, wie es vielen Interpreten laut Jürgen Kreft ergangen ist<sup>10</sup>, der Perspektive der Landleute am Ende<sup>11</sup> und damit der Suggestion in Richtung auf eine Rache Geschichte oder ihrer Widerle-

---

4 Brittnacher 1994, zu Kleist 83-90, Zitat: 85.

5 Ebd., 89.

6 Howard 2000.

7 Grawe 1974, 95.

8 Pastor/Leroy 1979.

9 Marx 1994, zum *Bettelweib* 49-65; ähnlich Kreft 1997.

10 Kreft 1997, 200.

11 „Und noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno aufstehen heißen“ (15). Ich zitiere den Text *Das Bettelweib von Locarno* nach der BKA II/5, 9-15, mit Seitenangabe in Klammern direkt nach dem Zitat.

gung folgen, muss tatsächlich der Anfang des Textes als Anfang der Handlung gelesen werden:

Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man von St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmer, in deren einem einst, auf Stroh, das man ihr unterschüttete, eine alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Thür eingefunden hatte, von der Hausfrau aus Mitleid gebettet worden war. (9)

Das ist, abgesehen vom Titel, der Anfang des Textes *und* der Anfang der erzählten Handlung. Erzählt wird von einer Handlung aus Mitleid der Marquise, und wie immer bei Kleist und wie immer beim Sündenfall, lohnt es sich, auf die Frauenfiguren besonders zu achten. Ihre Handlung wird seltsamerweise in fast keiner Interpretation für betrachtenswert gehalten, sieht man in ihr doch lediglich den mitleidigen und unschuldigen Gegenpol der bösen Handlung ihres Mannes.<sup>12</sup> Aber um was für eine Mitleidshandlung handelt es sich eigentlich? Nun, eine Bettlerin, die zudem alt und krank ist, wird in einem Zimmer im Schloss auf Stroh gebettet. Falls man sich über dieses geradezu übertriebene Mitleidshandeln, den Einlass der Bettlerin in ein Zimmer des Schlosses, hier noch nicht wundert<sup>13</sup>, wird man spätestens dann auf-

---

12 Siehe etwa Greiner 2000, 321: „Der Not der Frau begegnet die Schloßherrin moralisch richtig, durch Mitleiden, der Schloßherr falsch, durch ein herrisches Gebaren, das die Not nicht sieht.“ Jürgens (Jürgens 2001, 153) bemüht unter der Überschrift „Das schlechte Gewissen“ die Mitleidsethik des emanzipierten Bürgertums (im Sinne der Mitleidshandlung der Marquise), dem die „verweigerte Fürsorgepflicht des Feudalherren gegenüber Angehörigen der Unterschichten“ (Verhalten des Mannes) gegenübergestellt sei. Am weitesten im Lobpreis der weiblichen Mitleidshandlung geht Gerhard Buhr (Buhr 1997), der zwar jedes Wort und jedes Komma des Anfangs ausführlichst kommentiert, aber trotzdem nicht die Handlung der Frau als Beginn der Gespensterhandlung erkennt. Das Mitleid der Frau wird dabei von ihm nicht nur nicht dekonstruiert, sondern sogar marionettentheatertheoretisch gelobt: „Im Sinne des Aufsatzes ‚Über das Marionettentheater‘ hat die ‚Hausfrau‘ sich anscheinend mit ihrer Seele in den seelischen Schwerpunkt des anderen, des alten, kranken, bedürftigen Menschen versetzt und aus diesem Schwerpunkt heraus offensichtlich mehr und anderes als das, worum sie dürfte gebeten worden sein, getan, nämlich die Frau in das Haus aufgenommen und auf ein Lager gebracht“ (ebd., 17). Diese besondere Mitleidshandlung liegt nach Buhr „dem Bruch von Natur und Bewußtsein wohl voraus“ (ebd.). Im Folgenden möchte ich zeigen, dass das genaue Gegenteil richtig ist.

13 Die einzigen, die sich bisher über die widersprüchliche Mitleidshandlung, wenn auch ohne viel produktives Echo in der Forschung, gewundert haben, sind Pastor/Leroy (1979), bes. 166f. Hier gehen allerdings die Widersprüche im allgemeinen Aufweis „eines gebrochenen Erzählens“ als Handlungs-determinanten auch

merksam, wenn man erfährt, dass das besagte Zimmer zugleich jenes „Fremdenzimmer“ (13) ist, in dem später ein potentieller Käufer vom Wert des Schlosses überzeugt werden soll und das als zugleich „leerstehend“ und „schön und prächtig eingerichtet“ (10) beschrieben wird. Warum aber wird die Bettlerin im „Fremdenzimmer“ einquartiert, das, nicht einmal in allen, sondern offenbar nur in den allerwichtigsten Fällen, zu Repräsentationszwecken dient? Immerhin muss der Marchese, als er den Käufer beeindrucken will, seiner Frau erst eigens die Anweisung erteilen, so als ob die Einquartierung der Fremden dort sich gar nicht von selbst verstehe: „Der Marchese, dem viel an dem Handel gelegen war, gab seiner Frau auf, den Fremden in dem oben erwähnten, leerstehenden Zimmer, das sehr schön und prächtig eingerichtet war, unterzubringen“ (10). Weiter wird man endlich stutzig, wenn man bemerkt, dass dieses übertriebene Mitleidshandeln zugleich mehr als widersprüchlich ist. Mehrfach wird nämlich erwähnt, dass die alte Frau krank ist und nur mit Hilfe von Krücken laufen kann, Krücken, die bei dem Fall, der für die Frau der letzte Zufall zum Tod ist, sowie im Geräusch des Spuks eine entscheidende Rolle spielen werden. Aber warum, wenn die alte, kranke Frau nur mit Krücken laufen kann, wird sie in einem Zimmer einquartiert, das, wie im Text zunächst zweimal implizit und dann einmal explizit erwähnt wird, nur über eine Treppe nach oben zu erreichen ist?<sup>14</sup> Wie kommt die alte Frau da hinauf? Dass die Treppe und die Krücken engen Bezug zum Spuk haben, erkennt man insbesondere an der steigenden Explizitheit, mit der die Treppe erwähnt wird. Solange es zunächst nur implizit heißt, dass der Gast oder der Marchese aus dem besagten Zimmer „herunter“ (10/12) kommen, solange ist im beschriebenen Spuk von einem Geräusch der Krücken nicht die Rede. Erst als aus dem impliziten „herunter“ kommen ein „die Treppe zu dem Fremdenzimmer bestiegen“ (13) wird (also auch die Richtung umgekehrt und nun jenes *Besteigen* der Treppe erwähnt wird, das auch die alte Bettlerin bewältigt haben muss), erscheint plötzlich in der dritten und letzten Beschreibung des Spuks, der einzigen, in der auch die Marquise anwesend ist, und der einzigen, die im Präsens steht, das Geräusch der Krücken: „jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor“ (14) etc. Da der Spuk ja gerade dadurch definiert ist,

---

wieder unter. Und Gero von Wilpert (Wilpert 1990) konstruiert aus dem widersprüchlichen Verhalten der Marquise eine Ehekrise.

14 Da außerdem von den „hohen und weitläufigen Zimmern“ die Rede ist, kann man folgern, dass die Treppe eine entsprechend große Höhe zu überwinden hat.

dass er als immergleiche Wiederholung der Urszene erscheint, und im Text selbst auch dreimal wiederholt wird, fällt diese plötzliche Erwähnung der Krücken in der dritten Version um so mehr in die Augen.

Doch die Einquartierung der gehbehinderten Frau in einem nur über eine Treppe zu erreichenden Zimmer ist nicht die einzige Inkonsequenz im Mitleidhandeln der Frau: Denn warum, wenn man schon der Bettlerin das Repräsentationszimmer anweist, schüttet man ihr dann Stroh unter? Stroh gehört, wie eigentlich die Bettlerin auch, in den Stall, aber nicht ins Repräsentationszimmer. Und dieses Stroh, das man ins Fremdenzimmer auf den „glatten Boden“ (9) bringt, spielt nun ebenfalls in der Urszene (eine verschwiegene) und im Spuk eine entscheidende (nämlich geräuschvolle) Rolle: Dass die Bettlerin nämlich ausgleitet, liegt womöglich genau daran, dass sie auf dem Stroh, das auf dem glatten Boden liegt, versucht, sich mit Krücken zu erheben. „Die Frau, da sie sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich auf gefährliche Weise, das Kreuz“ (9/10). Während in diesem Satz das Stroh, auf dem die Bettlerin liegt, und auf dem sie sich ja erheben muss, nicht explizit erwähnt wird (kein Geräusch macht), erscheint es dann als integraler Bestandteil des Spukgeräuschs, indem es jedes Mal ist, „als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte erhob“ (12) etc.

Fragt man also nach dem Anfang der erzählten Handlung, nach der Urszene, dann handelt es sich mitnichten um den Befehl des Marchese, sondern um die merkwürdig widersprüchliche Mitleidshandlung der Marquise. Wenn der Marchese dann, in der zweiten Szene, in jenes Zimmer tritt und in der Ecke eine Bettlerin auf Stroh sieht, so kann man sagen, ist das Gespenst schon da. Eine Bettlerin im Repräsentationszimmer des Schlosses, gebettet auf Stroh, das ist eine in jedem Fall gespenstische, alle Regeln im Umgang mit Bettlern durchbrechende Erscheinung. Und erst vor diesem Hintergrund der genauen Situierung der Mitleidshandlung der Marquise im Situationsrahmen und in der Topographie des Schlosses kann man das Verhalten des Marchese als seinerseits diesen Widerspruch fortsetzend verstehen: Indem er nämlich die Bettlerin lediglich „unwillig“ heißt, „sich hinter den Ofen zu verfügen“ (9), macht er gerade nicht von seiner Befehlsgewalt und seiner normativen Redemacht Gebrauch, wie man immer wieder lesen kann, sondern er unterwirft sich der Existenz des Gespenstes in seinem Fremdenzimmer, indem er die Bettlerin nicht etwa in den Stall, auf den das Stroh ja immerhin verweist, verweist, sondern

lediglich hinter den Ofen. Damit begibt sich der Marchese gerade der „Definitionsmacht, die im Gestus des Befehls ihre reinste Form findet“<sup>15</sup>, und akzeptiert „unwillig“ die widersprüchliche Mitleidshandlung seiner Frau, indem er sie nur leicht modifiziert. Und diese Modifikation besteht darin, dass der Marchese das Gespenst, das er sieht, unsichtbar machen will, indem er die Bettlerin *hinter* den Ofen schickt, wo sie – und auch das ist widersprüchlich – zwar noch da, aber nicht mehr zu sehen ist.

Will man die Urszene so komplex beschreiben, wie sie Kleist gestaltet, dann liegt sie nicht im unwilligen Befehl des Marchese, sondern im widersprüchlichen Mitleidsverhalten beider Schlossbesitzer; wenn die alte kranke Frau an diesem Verhalten stirbt, dann weil sie gewissermaßen auf diesen durch Stroh und glattem Boden ins Bild gesetzten Widersprüchen ausgleitet. Hierfür spricht auch die dreifach wiederholte Beschreibung des Spukgeräusches, in der zwar immer wieder auf das knisternde und rauschende Stroh hingewiesen wird, aber der fatale Fall, das Ausglitschen und Hinfallen nicht mehr zu hören ist.

1.) „indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei.“ (10/11)

2.) „es war als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte, erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geröchel niedersank.“ (12)

und dann – drittens – die Version mit Krücken:

3.) „jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, erhebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht;“ (14)

Erhalten ist im Geräusch nur die Bewegung und der Tod der Frau: Aufstehen, Gehen, seufzendes und röchelndes Niedersinken. Wiederholt wird zwar der Weg hinter den Ofen und das Sterben der Frau, aber nicht der Un- und Hinfall, der ja eigentlich zum Tode führt. Genau mit dieser Leerstelle im Spuk wird *ex negativo* darauf aufmerksam gemacht, dass es nicht allein und vor allem der Befehl war, zum Ofen zu gehen, der die Frau das Leben kostet, sondern eben der Fall,

---

15 Landfester 1998, 148.

das Ausgleiten mit Krücken auf Stroh. Und das ist, bleibt man überhaupt im Schuldparadigma, mehr Schuld der Frau als des Mannes, geht es doch um die Widersprüchlichkeit der Mitleidshandlung, die die Bedingungen für Ausgleiten und Fall allererst bereitstellt. Im Grunde aber sprengt der Text mit seiner genauen und vielfachen Determinierung des Ausglitschens und Fallens das Schuldparadigma und verweist darauf, dass auch Zufälle und Hinfälle Bedingungen haben.

## II.

Was aber ist der Grund für dieses widersprüchliche Mitleidsverhalten der Marquise, das so unglückliche Folgen hat? Diese Frage zu stellen, setzt voraus, dass man die Widersprüche im Verhalten der Figuren auf ihre motivische, nicht-widersprüchliche Logik im Text hin befragt, und nicht einfach in der allgemeinen „Brüchigkeit des Erzählens“<sup>16</sup> auf- und wieder untergehen lässt. Die Mitleidshandlung der Marquise zeichnet sich dadurch aus, dass sie einerseits eine Übertreibung des Mitleids darstellt, indem sie die Bettlerin, wenn auch gebettet auf Stroh, ins „schön und prächtig“ eingerichtete Schlosszimmer einquartiert, das später benutzt wird, um Fremde zu beeindrucken, sie dabei aber andererseits die tatsächliche Hilfsbedürftigkeit der Alten, ihren Körper, in grotesker Weise *übersieht*, indem sie ihr zumutet, mit Krücken eine hohe Treppe zu besteigen.<sup>17</sup> Offensichtlich geht es der Marquise mit ihrer Mitleidshandlung gar nicht vorrangig um deren Wert für die Empfängerin, sondern um die Repräsentationsseite des Mitleids, um die Theatralik der Geste, wobei ihr die Kategorien des Verhaltens gegenüber Bettlern durcheinander geraten. Einerseits verhält sie sich, wie es dem sozialen Abstand entspricht, indem sie der Bettlerin ein Strohlager bereiten lässt, andererseits verhält sie sich gegenüber der Bettlerin unangemessener Weise genauso wie gegenüber dem finanziell überlegenen Florentiner Ritter, den man im selben Zimmer einquartiert, um ihn von der Kaufwürdigkeit des Schlosses zu überzeugen. Über das Zimmer, in dem die Mitleidshandlung stattfindet, ist diese verknüpft mit der Funktion dieses Raumes, der Repräsentation.

---

16 Siehe Pastor/Leroy 1979.

17 Statt „schön und prächtig“ hieß es in der Fassung für die *Berliner Abendblätter* noch „schön und bequem“. Man sieht, dass Kleist mit der Kennzeichnung des Zimmers zwischen dem körperbezogenen („bequem“) und dem schaubezogenen („prächtig“) Aspekt schwankt.



Das Mitleidsverhalten der Marquise gegenüber der Bettlerin kippt aus der ökonomischen Sphäre schon hier (und ohne Not) ins Ästhetische (so wie der Florentiner Ritter das Schloss später ausdrücklich nicht aus ökonomischen, sondern ästhetischen Gründen kaufen möchte), es fragt nicht nach dem tatsächlichen Wert der Handlung, sondern inszeniert vor sich selbst und den anderen eine *Geste* des Mitleids. Es ist gerade die Tatsache der Dysfunktionalität der Mitleidshandlung, die aus ihr ein Zeichen macht, nach dessen Bedeutung man fragen muss. In der Mitleidshandlung als bloßer Geste, als Zeichen, fallen die Handlung und das, was die Handlung bedeutet, wie zwei Seiten einer Gleichung auseinander. Als bloße Geste und als bloßes Schauspiel bezieht sich die Mitleidshandlung nur auf sich selbst und nicht auf den Körper der Bettlerin.<sup>18</sup>

Das Repräsentationszimmer wird insgesamt dreimal zur Bühne eines Schauspiels. In der Mitte des Textes dient es seiner eigentlichen Funktion, hohe Gäste standesgemäß unterzubringen, in diesem Fall, um dem Ritter das Schloss von seiner schönsten Seite vorzuführen. Angesichts des „durch Krieg und Miswachs, in bedenkliche Vermögensumstände“ (10) geratenen Paares soll durch die Einlogierung des Kaufinteressenten im schönsten Zimmer der Wert des Schlosses zur Schau gestellt werden. Zu Beginn ist eben dieses Zimmer der Schauplatz für die theatrale und widersprüchliche Mitleidsgeste der Marquise vor der Bettlerin und vor sich selbst, und am Ende müssen Marquise und Marchese vor dem Diener das Schauspiel der Unbetroffenheit aufführen, um das hörbare Geräusch nicht, vermittelt über den Diener, zu einem nicht mehr zum Schweigen zu bringenden Gerücht werden zu lassen:

[...] und nur der dringende Wunsch, das Schloß, es koste was es wolle, los zu werden, vermochte sie, das Entsetzen, das sie ergriff, in Gegenwart ihres Dieners zu unterdrücken, und dem Vorfall irgend eine

---

18 Dass Kleist für die Dysfunktionalität von Mitleidshandlungen und ihrem Akzent auf bloßem „Anschein“ und „prahlerischer Publizität“ ein feines Sensorium hatte, zeigt insbesondere sein Brief vom 13. September 1800 an Wilhelmine von Zenge, in dem Kleist ihr das Würzburger Julius-Hospital beschreibt und sich fragt, ob „auf einem minder in die Augen fallenden Wege nicht noch weit mehr auszurichten sein würde.“ Auch verweist er darauf, dass die Einquartierungen eines Armen in einem „Schloß“ nur dazu führt, dass er „den bittren Kontrast mit seinem Elende noch mehr“ empfindet. Er schließt den Brief mit der Bemerkung: „Daß doch immer auch Schatten sich zeigt, wo Licht ist“ (GA 6, 96f.). – Eine entsprechende Schatten-Analyse für die Mitleidshandlung Piachis aus *Der Findling* hat Rudolf Behrens (Behrens 1985) vorgelegt.

gleichgültige und zufällige Ursache, die sich entdecken lassen müsse, unterzuschieben. (13)

Immer wieder geht es in Kleists Texten darum, dass in Situationen, in denen eine letzte Rettung versucht wird, Theater gespielt werden muss, da eine drohende Gewalt dergestalt als Zeitentzug wirkt, dass Zeichen ad hoc „Wirklichkeit“ konstituieren.<sup>19</sup> Sei es, dass Don Fernando im *Erdbeben in Chili* versucht, mittels des Theaters seiner längst nicht mehr gültigen Autorität, Jeronimo, Josephe und die Seinen paarweise aus der Kirche zu führen, sei es, dass Toni in der *Verlobung in St. Domingo* angesichts des unerwartet zurückkehrenden Congo Hoango so tut, als habe sie Gustav gefesselt. Die eigentliche Emotion, hier das Entsetzen vor dem Spuk, muss überspielt werden, damit der Diener nicht aufgrund der Zeichen dieses Entsetzens an die Wirklichkeit des Spuks glaubt und das Gerücht verstärkt, das doch gerade zum Verstummen gebracht werden sollte. Für die ökonomische Rettung (Verkauf des Schlosses) ist es unerheblich, ob es spukt oder nicht, sondern nur, ob die Käufer wissen bzw. glauben, dass es spukt. Die „Wirklichkeit“ des Spuks hängt damit ab von den Zeichen der Kommunikation bzw. der Emotion.

Dass die „Wirklichkeit“ des Spuks an den beobachteten Zeichen des Entsetzens des anderen sich herstellt, zeigt sich durchgehend und schon gleich bei seinem ersten Auftreten: Als der Ritter nachts, geweckt vom Spuk, „verstört und bleich, zu ihnen herunter kam“ (10), reagiert der Marchese auf das Entsetzen des Ritters seinerseits mit Erschrecken, das er aber sogleich zu überspielen versucht: „Der Marchese erschrocken, er wußte selbst nicht recht warum, lachte den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus [...]“ (11). Als dann der Marchese nach seiner ersten Untersuchung, die er vornimmt, um das Gerücht „niederzuschlagen“ (12), zu seiner Frau herunter kommt, wiederholt sich das Szenario: „und da er sich, mit scheuen und ungewissen Blicken, umsah, und, nachdem er die Thür verriegelt, versichert, daß es mit dem Spuk seine Richtigkeit habe: so erschrak sie, wie sie in ihrem Leben nicht gethan [...]“ (12). Wieder entzündet sich das Erschrecken des einen am Erschrecken des anderen und wieder geht es sofort darum, das Erschrecken in seiner epidemischen und wirklichkeitserzeugenden Kraft einzusperren: die Tür verriegeln, um das Geräusch nicht laut werden zu lassen. Alle Untersuchungen, die das Paar unternimmt, zielen nicht allein auf die Aufklärung des Spuks, sondern immer zugleich

---

19 Vgl. hierzu ausführlich Lehmann 2002, 175f.

darauf, das Gerücht niederzuschlagen. In der versuchten „kaltblütigen Prüfung“ (12) geht es nicht um die rationalistische Dimension des Wissens, sondern vorrangig um die kommunikative Dimension der Eindämmung des Geräuschs im Sinne der Niederschlagung des Gerüchts.<sup>20</sup> In der letzten Szene schließlich, in der das Paar, absichtlich-unabsichtlich, einen Hund dabei hat, sind Marchese und Marquise neuerlich in die Position der Zuschauer versetzt und erleiden nun jenes Entsetzen, das dem Diener durch das Überspielen des eigenen Entsetzens erspart werden sollte. Als die Beobachter des Entsetzens des Hundes erliegen beide in unterschiedlicher Weise der wirklichkeitskonstitutiven Kraft der Ausdruckszeichen des Hundes, insofern dessen körperliches Zurückweichen die Unsichtbarkeit des hörbaren Körpers sichtbar macht. Dabei geht es weniger um das Scheitern der Vernunft angesichts des Unerklärbaren als vielmehr um die Ohnmacht gegenüber einem Geräusch ohne sichtbaren Körper, das sich nicht bannen lässt.

Das Gespenst, so kann man resümieren, ist nicht die Rache für die Mitleidlosigkeit des Marchese oder die Deklassierung des vierten Standes durch den Adel (im Gegensatz zur Mildtätigkeit der Hausfrau), sondern es ist das Produkt jenes ins Ästhetische kippenden, den Körper übersehenden Verhaltens, das zuerst die Marquise an den Tag legt und das beide in Geldnot geratenen Adelligen nun einholt, indem sie, um den Wert des Schlosses und damit sich zu retten, jenes Schauspiel des Anfangs im Repräsentationszimmer als ein *Schauspiel von Unbetroffenheit und Aufklärung* wiederholen müssen, um das gespenstische, körperlose Geräusch zu überspielen. Die mitleidige Marquise handelt nicht, wie Gerhard Buhr will, naiv und spontan<sup>21</sup>, sondern gewissermaßen mit Blick in den Spiegel und, wie noch zu zeigen ist, mit Blick auf ein Modell. Im Übersehen der Körperlichkeit der Bettlerin, deren alles andere als antigraver Grazie über Krücken, Treppe, Stroh, unsäglich mühsames Aufstehen und Ausgleiten etc. so eindringlich, auf der Grenze zwischen Tragik und Komik<sup>22</sup>, evoziert

---

20 Auch die dritte Prüfung, die das Paar anstellt, „um der Sache auf den Grund zu kommen“ (13), steht im Dienste der kommunikativen Niederschlagung des Gerüchts, hatten die beiden doch am Abend davor dem Diener gegenüber so getan, als habe der Vorfall eine „Ursache, die sich entdecken lassen müsse“ (13). Aus dem Schauspiel der Unbetroffenheit und seiner diskursiven Begründung vor dem Diener erwächst so die Selbstverpflichtung auf weitere Ursachensuche.

21 Buhr 1997, 17.

22 Die Unfähigkeit, den eigenen Körper zu beherrschen, ist ein Kernelement des *slapstick* und allemal eine Lachnummer wert, so wie der Lehrer im *Marionettentheater*

wird, erweist sich das Verhalten der Marquise als das Gegenteil, als groteske Karikatur der Grazie im Sinne der Bedeutung von ‚gratia‘: „a. im subjektiven Gebrauch: die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährung, der angenehme Dienst, die Gunstbezeigung, der Gefallen, die Gnade [...].“<sup>23</sup>

### III.

Die Abspaltung der Mitleidshandlung, als eines bloß gestischen Zeichens zum Zwecke der Repräsentation, von der Körperlichkeit der Bettlerin ist der Sündenfall, der in jenem Zeichen des Gespenstes wiederkehrt, das als bloßes Zeichen (Geräusch), getrennt von seinem Referenten (dem das Geräusch verursachenden Körper)<sup>24</sup>, nun den Ruin des Wertes des Schlosses qua Gerücht herbeiführt. Für die Schlossbesitzer, die ja keinen Bezug zu den Ereignissen um das Bettelweib herstellen, ist der Gespensterlaut in der Tat ein Zeichen ohne Referent. Indem die Schlossherren versuchen, dieses „unbegreifliche Geräusch“ (12) und das aus ihm sich „unbegreiflich“ (11) erhebende Gerücht zu bannen,<sup>25</sup> indem sie zwar wissen, dass es „mit dem Spuk seine Richtigkeit“ (12) hat, aber doch vor andern so tun, als sei kein Spuk da, sind sie unrettbar in der Welt der Zeichen angelangt, in der sie nun zur

---

sich angesichts der verzweifelten Bemühungen des Jünglings, die Bewegung des Dornausziehers zu wiederholen, „Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten.“ (*Über das Marionettentheater*, SW 3, 555-561, hier 561).

23 Karl E. Georges *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, zit. n. Greiner 2000, 203.

24 Das Spukgeräusch besteht einerseits aus Lautzeichen, die überraschend eindeutig decodiert werden können, wenn man sogar hören kann, dass jemand mit Krücken aufsteht. Andererseits lässt sich die Geräuschsequenz als ganze – im Sinne von Peirce – als ein indexikalisches Zeichen lesen, das auf einen Körper als seinen Referenten verweist, der als Verursacher der Schritte angenommen werden muss, der aber als unsichtbarer bzw. körperloser Körper möglicherweise gar nicht existiert – womit gerade wieder fraglich wird, ob das Geräusch überhaupt als ein Zeichen zu lesen ist. Vgl. hierzu Eco 1977, 60. Es geht aber, auch im Folgenden, nicht um eine detaillierte semiotische Analyse, sondern allein um die Beobachtung, dass der Text von Zeichen erzählt, die sich in ihrem Zeichen-Selbstbezug vom Referentenbezug lösen. Zur Kennzeichnung dieser Differenz-Achse reicht die in theoretischer und semiotischer Hinsicht unterkomplexe Begrifflichkeit von Zeichen-Referent aus.

25 Geräusch und Gerücht sind innerhalb des Textes über das Adjektiv „unbegreiflich“ verknüpft, außerhalb durch den doppelten Bezug auf „Rumor“. Rumor heißt sowohl Gerücht wie Lärm. Siehe den Artikel: „Rumor“, im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, DW 14, Sp. 1483ff.

Rettung ihrer ökonomischen Grundlage Zeichen vertuschen und Zeichen simulieren müssen, um die „Wirklichkeit“ des Spuks zu bannen – was in dem Moment scheitert, als sie mit Ausdruckszeichen (des Hundes) konfrontiert werden, deren evidentieller, Authentizität verbürgender Kraft sie erliegen.

Dieses Modell des Sündenfalls im Sinne einer Trennung von Zeichen und Referent, in dem die referenzlose, bloße Rede als wirklichkeitserzeugende Kraft gleichwohl Gewalt über Körper bekommt, entspricht auch den Gespenstern aus Kleists Text *Über das Marionettentheater*. Die Szene, in der der Jüngling vor dem Spiegel seine Anmut verliert, ist, darauf hat Paul de Man hingewiesen, „nicht spekulär, sondern triangular.“<sup>26</sup> Nicht allein der Blick in den Spiegel, sondern erst das Nein des Dritten verweist den Blick in den Spiegel zugleich an ein Modell, dem zu entsprechen nun nicht mehr gelingen kann.<sup>27</sup> Wichtiger noch aber ist, dass es auch hier um eine Szene von Körper und Schauspiel, von kommunikativ produzierten, körperhaft-körperlosen Gespenstern geht, die gleichwohl wirklich genug sind, um den Wert und die Grazie, d. h. auch den „Kredit“ des Körpers als begehrtes Objekt zu ruinieren.<sup>28</sup> Entscheidend für den Verlust der Anmut ist, dass die Autorität des Beobachters mit dem Ausruf, „er sähe wohl Geister!“<sup>29</sup>, die vom Jüngling wahrgenommene Gleichung (Spiegelbild gleich Modell) bestreitet. Während für den Jüngling (und auch den Beobachter) das Bild im Spiegel eine Zeichenbeziehung zur Statue des Dornausziehers unterhält, die durch Ähnlichkeit gestiftet wird, bestreitet der Beobachter, dass das Spiegelbild in diesem Sinne einen Referenten hat und qua Ähnlichkeit auf das Modell verweist. Das Spiegelbild beziehe sich außer auf den Jüngling auf sonst nichts. Schon die bloße Behauptung, dass das wahrgenommene Spiegelbild nicht auf den Körper der Statue verweise, führt nun dazu, dass der Jüngling sich nicht mehr um seinen eigenen Körper kümmert (sich den Fuß abtrocknet, respektive den Dorn auszieht), sondern um den Referenten des Zeichens, den er in unendlich wiederholten Versuchen vor dem Spiegel wieder dem Zeichen hinzufügen will (um die Geister zu ver-

26 de Man 1988, 205-233, Zitat: 220. Siehe dazu auch den Aufsatz von Constantin Marius Behler (Behler 1992).

27 So Bernhard Greiner: Grazie als Konzept der Vereinigung jenseits des Brückenschlags der Kunst. In: Greiner 2000, 206.

28 Vgl. noch einmal die Bedeutung von ‚gratia‘ in Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*: „b. im objektiven Gebrauch: die Gunst, die man bei anderen genießt, das Beliebtheitssein, der Kredit [...]“ (zit. nach Greiner 2000, 203).

29 *Über das Marionettentheater* (SW 3, 555-561, hier 561).

treiben). So wie die Marquise und ihr kraftloser Mann im *Bettelweib von Locarno* im Sündenfall einer bloß gestischen Handlung, die den Körper der Bettlerin übersieht (und einem Befehl, der den Körper der Bettlerin unsichtbar machen will), ein Gespenst zeugen, dessen körperhaft-körperlosen Laut sie zum wiederholten Male bannen wollen, so geht es auch im *Marionettentheater* in den Wiederholungen des Jünglings darum, Geister zu bannen, indem auch hier wieder, sozusagen in umgekehrter Richtung, durch Herbeirufung, statt durch Bannung, Referent und Zeichen zusammengefügt werden sollen.

Liest man das Verhalten der Marquise vor diesem Hintergrund, dann ergibt sich entgegen der bisher vorgeschlagenen Lektüren doch ein Zusammenhang zwischen dem Hineinholen des Bettelweibes und dem Spuk, allerdings nicht im Sinne einer Logik von Untat und Rache, sondern vielmehr im Sinne einer strukturellen Äquivalenz von Anfangs- und Spuksequenz. Es ist nicht das Bettelweib, das Rache nimmt, sondern es sind Marchese und Marquise, die im widersprüchlichen Umgang mit dem sichtbaren Körper der Bettlerin jenen Auseinanderfall von Zeichen und Referent selbst betreiben, dessen Opfer sie am Ende werden. Und dieser Auseinanderfall zwingt Marchese und Marquise nun in die Wiederholung und Umkehrung eines Schauspiels auf derselben Bühne des Repräsentationszimmers, auf der wiederum jener Auseinanderfall nötig ist.

Erst wenn man dergestalt das Verhalten der Marquise im Handlungsgefüge berücksichtigt, kann man auch die Unterschiede zwischen Marchese und Marquise herausarbeiten, ohne gleich eine Ehe- oder Ehebruchsgeschichte zu konstruieren.<sup>30</sup> Die Marquise ist es, die die städtische Bettlerin ins Schloss hereinholt, und sie ist es auch, die am Ende anspannen lässt, um nach der Stadt abzufahren. So ist die Marquise zweimal mit der titelgebenden Stadt verknüpft. Ebenfalls mit der Stadt, mit Genua bzw. Florenz<sup>31</sup>, ist der Ritter verknüpft, der das Schloss um seiner schönen Lage willen kaufen möchte. Die „durch Krieg und Miswachs in bedenkliche Vermögensumstände“ (10) geratenen Schlossbesitzer werden so dem Vertreter zweier Städte gegenübergestellt, die mit der Erfindung des bargeldlosen Zahlungsverkehrs, des sogenannten „Buchgeldes“, in dem es nurmehr um Zeichen

---

30 Zur Ehegeschichte siehe Schulz 1974, zur Ehebruchsgeschichte Wilpert 1990.

31 Der Florentiner Ritter der Buchausgabe ist in der Fassung der *Abendblätter* noch ein „Genuesischer Ritter“. Siehe *Abendblätter*, 39-42, hier 39.

von Zeichen geht, verknüpft sind.<sup>32</sup> Für den Ritter ist das Schloss nur als ein ästhetisches Objekt ein ökonomisches, es ist ihm, der das Schloss „seiner schönen Lage wegen“ (10) kaufen will, jedenfalls nicht substantielle Lebensgrundlage, allenfalls Wochenendhaus oder Spekulationsobjekt. Wenn die Frau der städtischen Bettlerin gegenüber eine Mitleidshandlung inszeniert, in der körperbezogener Wert und Repräsentationsseite der Handlung auseinanderklaffen, dann orientiert sie sich offenbar an einem städtischen, postlapsarischen Modell der Zeichenpolitik, in der der Ruf und das Geräusch/Gerücht über die Dinge sich zugleich von den Dingen ablösen und eben dadurch deren Wert konstituieren. Indem die Frau sich im Verhalten gegenüber der Bettlerin an diesem Modell orientiert und es nachahmt, lässt sie gewissermaßen die Gespenster der Moderne ins Innerste des Schlosses. Und so zwingt sie den Mann, der nicht mehr die Kraft hat, die Grenzen zwischen Schlossbesitzern und Bettelweibern wieder aufzurichten, ins Paradigma des Schauspiels angesichts eines von ihnen beiden derart gezeugten Gespenstes. Während die Frau versucht, sich am neuen Paradigma der Stadt zu orientieren (und hierbei Widersprüche produziert), ist der Mann als Jäger, Krieger und Gutsherr gescheitert – und kämpft gegen das Gespenst und das ihn endgültig ruinierende Gerücht erst mit schlechtem Schauspiel („erkünstelter Heiterkeit“) und dann in vergeblicher Raserei mit Pistole und Degen. Vor dem Hintergrund einer von der Stadt heraufziehenden Moderne, die seine eigene Frau ins Schloss hineinholt, erzählt das „Bettelweib von Locarno“ an Hand der Figur des Marchese die Geschichte einer Lebensmüdigkeit eines sich selbst Überlebthabenden. Für dieses Sich-Überlebthaben ist die Kinderlosigkeit des Paares und die so deutlich markierte Abwesenheit ehelicher Sexualität in der Tat ein Hinweis.<sup>33</sup>

---

32 Der Giroverkehr ist „am frühesten (um 1200) für Genua belegt“ (*LexMA*, 1463-64: Artikel „Giroverkehr“, 4, 1463f.). Ebenso wie Genua ist auch Florenz einer der größten europäischen Finanz- und Handelsplätze und verbunden mit Kreditwesen und Spekulation, d. h. mit Geldgeschäften, „die zum Teil unabhängig von anderer Wirtschaftstätigkeit“ erfolgte. Vgl. *EWGesch* I, 200. Darauf, dass sich in dieser in die Vergangenheit der Wirtschaftsgeschichte projizierten Geschichte ganz moderne Probleme der Aufkäufe adligen Grundbesitzes durch Bürger verstecken, weist hin Landfester 1998, 145.

33 Vgl. hierzu Wilpert 1990.

## IV.

Diese Lektüre des Kleistschen Textes, die auf den Konnex von Ökonomie und Ästhetik, Wert und Gerücht und das Verhältnis von Wirklichkeit und Zeichen achtet, ermöglicht es nicht nur, der vergessenen Frau im Text gerecht zu werden, sondern auch, den Text sinnvoll auf den Kontext, in dem er erschienen und für den er geschrieben ist, zu beziehen. Kleist veröffentlicht „Das Bettelweib von Locarno“ bekanntlich am 10. 10. 1810 im zehnten Blatt der *Berliner Abendblätter*, in einer Phase, in dem sich sein ehrgeiziges Tageszeitungsprojekt sehr gut anließ. Schon am fünften Oktober musste Kleist die Ausgabemodalitäten dem „außerordentlichen Andrange von Menschen“<sup>34</sup> anpassen. Dieser außerordentliche, auch finanzielle Erfolg verdankte sich nun exakt vor allem jener Konvertierbarkeit von Geld und Gerücht, von der der Text *Das Bettelweib von Locarno* handelt. Die spezifische und neue Mischung aus Literarischem (Anekdoten, Gedichten, Essays etc.), Feuilletonistischem, Tagesbegebenheiten und den sogenannten „Polizeilichen Tagesmeldungen“, die die *Abendblätter* boten, hatte Erfolg, weil Kleist „das Stadtgespräch“ aufnahm, die in ihm kursierenden Gerüchte zu korrigieren versprach und sie dabei zugleich hemmungslos in die Welt setzte.<sup>35</sup> Gerade zu Beginn des Unternehmens sind die „Gerüchte“ sowohl bei der Programmatik wie bei den besprochenen Gegenständen prominent vertreten. Ziel der *Abendblätter* sei, so Kleist, „die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Thatsachen und Ereignisse zu berichtigen [...]“. Ziel sei, so etwas weiter unten, „das Stadtgespräch zu berichtigen, welches aus einem solchen Brandbrief deren hundert macht, und ängstliche Gemüther ohne Noth mit Furcht und Schrecken erfüllt [...]“.<sup>36</sup> So gibt es auf der einen Seite die Ereignisse und Thatsachen, auf deren Berichte die Zeitung eigentlich verpflichtet ist, und auf der anderen Seite gibt es die Übertreibungen und Gerüchte, die Kleist in seinen *Blättern* mitnichten

---

34 *Abendblätter* 23.

35 Vgl. hierzu Püschel 2000. Püschel zeigt, dass die Weglassung der politischen Nachrichten zugunsten der „lokale[n] Sensationsberichterstattung“ das im Kontext der Berliner Zeitungslandschaft spezifisch Neue war. Wie Kleist dennoch durch die Anordnung und die Auswahl seiner lokalen Berichte politische Aussagen machen konnte, dafür liefert ein instruktives Beispiel der dritte Teil von Borgards 2005, bes. 154ff.

36 *Abendblätter* 18.



bloß korrigiert<sup>37</sup>, sondern an deren Zirkulation er parasitiert, indem er sie entweder allererst in die Welt setzt – oder einfach selbst als zu berichtende Tatsachen behandelt.<sup>38</sup> In vielen dieser Berichte über „Tagesbegebenheiten“ oder „Polizeiliche Tages-Mitteilungen“ wie auch in den kolportierten Gerüchten geht es dabei selbst um das täuschende und fragliche Verhältnis von Zeichen und Referent. So thematisiert das *Abendblatt* vom 10. Oktober 1810, in dem auch *Das Bettelweib von Locarno* erschien, wie an vielen anderen Stellen auch, einen Messbetrug:<sup>39</sup>

An einem Viertel Haufen Torf, den ein hiesiger Bürger von einem fremden Torfhändler gekauft hat, fehlten beim Nachmessen acht Kiepen; weshalb die Untersuchung gegen den Verkäufer eingeleitet ist.<sup>40</sup>

Ein Messbetrug ist immer eine Zeichenmanipulation, indem die vorausgesetzte Gleichung zwischen dem Zeichen (etwa einer Mengenangabe oder dem Gewicht einer Waage) und dem Referenten (dem so gemessenen „Körper“) zu Ungunsten des Letzteren verfälscht wird. Das Zeichen simuliert dann einen Gegenwert, der gar nicht da ist. Und dieses Verhältnis von Zeichen und Referent in Bezug auf die Gerüchte, die von der Spaltung dieses Verhältnisses leben, problematisiert Kleist selbst wieder in einer Notiz mit dem Titel „Gerüchte“:

Ein Schulmeister soll den originellen Vorschlag gemacht haben, den, wegen Mordbrennerei verhafteten Delinquenten Schwarz – der sich, nach einem andern im Publico coursirenden Gerücht, im Gefängniß er-

---

37 Selbst da, wo Kleist explizit Gerüchte als haltlos zurückweist, geschieht das im Sinne der Aufrechterhaltung ihrer Zirkulation, da er sie immer auch zur Widerlegung zitieren muss, so dass das Gerücht nun als vom *Abendblatt* bezweifelt weiter getragen werden kann. Vgl. etwa 4. 10. (*Abendblätter*, 17) oder 9.10. (ebd., 33). Vgl. zur Theorie des Gerüchts Neubauer 1998, darin zum Problem des Dementis 15.

38 Vgl. die Kolportage von Gerüchten: *Abendblätter*, 4 („Stadtgerücht“), 17, 26, 34. Aber auch die „Tagesbegebenheiten“ und die „Polizeilichen Tages-Mitteilungen“ sind oft nichts anderes als Gerüchte, oder aber so verknäppte Berichte, dass sie ihrerseits Gerüchte geradezu provozieren: Vgl. etwa ebd., 38: „Gestern abend hat sich ein Mann in seiner Wohnung aus noch unbekannter Ursache erhenkt.“ Ein so knapper Bericht, ohne Angabe von Namen und Ort und näheren Umständen heizt die Gerüchteküche ja erst eigentlich an, indem nun fraglich ist, wer der Mann war, in welcher Wohnung und aus welchem Grunde? Und dieses so lancierte Gerücht macht dann die Lektüre des Abendblattes im Weiteren nötig.

39 Von Messbetrügereien oder Gewichtsfälschungen ist periodisch immer wieder die Rede, vgl. 5. 10. (*Abendblätter*, 22); 9. 10. (ebd., 34), 10.10. (ebd., 38), 12.10. (ebd., 46) u. ö.

40 Ebd., 42.

henkt haben soll – zum Besten der in Schönberg und Steglitz Abgebrannten, öffentlich für Geld sehen zu lassen.<sup>41</sup>

In diesem Vorschlag des Schulmeisters wird aus dem im Gerücht immer fraglichen Verhältnis, ob das Zeichen überhaupt einen Referenten hat, buchstäblich Kapital geschlagen, indem das eine Gerücht, der Delinquent habe sich erhenkt, dem zweiten Gerücht nach, derart bewiesen werden soll, dass man den toten Körper, der zugleich die Wahrheit des ersten Gerüchts bestätigt, öffentlich auszustellen vorschlägt. Mit der tatsächlichen Ausstellung des toten Delinquenten wäre so der Referent (der Körper) zweier Gerüchte zugleich zur Ausstellung gebracht. Die wohl nicht unbegründete Hoffnung, dass Menschen für diese Leichenschau bereit wären, Geld zu bezahlen, liegt dann in der Struktur ineinander greifender Gerüchte selbst, insofern der Leichnam erst als Referent eines Gerüchts, eines doppelten zumal, jenes Interesse gewinnt, dass seinen Geldwert steigert oder gar erst konstituiert. So führt diese kurze Notiz über ein Gerücht im Gerücht – in gegenüber dem Bettelweib umgekehrter Richtung – vor, wie Gerüchte ihre vorgeblichen und wirklichen Referenten mit Wert aufladen können und so unmittelbar in Geld konvertierbar sind. Kleist selbst betreibt mit seinen Abendblättern nichts anderes. Er beutet die Struktur der Fraglichkeit des Verhältnisses von Zeichen und Referent im Gerücht aus, um sein Publikum sowohl kalkuliert „in Furcht und Schrecken“ zu versetzen, als auch, derart beunruhigt, mit dem nächsten Blatt wieder beruhigen zu können. Und in diesem Kontext reflektiert er zugleich mit seinen Erzählungen, Anekdoten und Essays den Sündenfall einer unhintergehbaren Trennung von Zeichen und Referent, die auch vor anscheinend moralischen Gesten des Mitleids gegenüber Bettelweibern nicht Halt macht. In einer solchen Welt der referenzlosen Zeichen und der Gerüchte und Gespenster gibt es, jedenfalls am Ende der Erzählung, nur mehr zwei Alternativen (die in Wirklichkeit auch nacheinander möglich sind): Entweder kann man anspannen lassen, um nach der Stadt abzufahren (also das Spiel mitspielen) oder aber sich, müde seines Lebens, umbringen. Nur diejenigen, die dableiben und weiterleben tragen die Gebeine in den „Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen“ (15). Sie geben dem Laut des Gespenstes einen toten Körper als Referenten und mit ihm eine Deutung, in der ihr Auseinanderfall hinter einer kausalen Verknüpfung von Untat und Rache verborgen bleibt.

---

41 Ebd., 26.

## Siglen- und Literaturverzeichnis

- Abendblätter*: Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter*. Hrsg. von Heinrich von Kleist. Reprograf. Nachdruck der Faksimile-Ausgabe Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925. Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- BKA*: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe* [bis 1992: *Berliner Ausgabe*]. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. 21 Bd. in 5 Abt.. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1988-[ggw. noch ungeschlossen].
- EWGesch*: *Europäische Wirtschaftsgeschichte* in vier Bänden [tats. in 5 Bänden; = *The Fontana economic history of Europe*]. Hrsg. von Carlo M. Cipolla. Dt. Ausgabe hrsg. von Knut Borchardt. Stuttgart/New York: Fischer, 1976-1980; hier Bd. I: *Mittelalter* (1978).
- GA*: Heinrich von Kleist, *dtv-Gesamtausgabe. Sämtliche Werke und Briefe*. In sieben Bänden. Anhand der Erstdrucke und Handschriften völlig revidierter Text. Hrsg. von Helmut Sembdner. München: dtv, 1964; hier v. a. Bd. 6: *Briefe 1793-1804*.
- DW*: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: Hirzel, 1854-1960.
- LexMA*: *Lexikon des Mittelalters*. Neun Bände zzgl. einem Registerband. Hrsg und Berater Robert Auty, Robert-Henri Bautier u. a.. München: Artemis [ab Bd VII *LexMA*, Reg.bd.: Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999] 1980-1998.
- SW*: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget u. a., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987-1997; hier Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften* (1990), hrsg. von Klaus Müller-Salget.
- Constantin Marius Behler (1992), „Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt?“, Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik.“ In: *Athenäum* 2 (1992), 131-164.
- Rudolf Behrens (1985), „Der Findling – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes de la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau.“ In: *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*. Hrsg. von Angel San Miguel. Tübingen: Narr, S. 9-28.
- Roland Borgards (2005), „Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den ‚Berliner Abendblättern‘“. In: *Kleist-Jahrbuch* 2005, 142-161.
- Hans Richard Brittnacher (1994), *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gerhard Buhr (1997), „Über den Anfang von Kleists Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘“. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 10 (1997), 9-34.

- Umberto Eco (1977), *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bernhard Fischer (1988), *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München: Fink.
- Wilhelm Freund (1990), „Moralisches Erschrecken – Heinrich von Kleist: ‚Das Bettelweib von Locarno‘ (1810).“ In: ders., *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 27-35.
- Christian Grawe (1974), „Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘: Eine Geschichte, die ‚eines tieferen Gehalts entbehrt‘?“ In: ders., *Sprache im Prosawerk*. Bonn: Bouvier.
- Bernhard Greiner (2000), „Das Bettelweib von Locarno. Begründungen des Fantastischen.“ In: ders., *Kleists Dramen und Erzählungen*. [UTB 2129] Tübingen und Basel: Francke.
- Peter Horn (1978), *Heinrich von Kleists Erzählungen*, Königstein: Scriptor.
- Mary Howard (2000), „Chaos and consequence in Heinrich von Kleist's Das Bettelweib von Locarno.“ In: *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. [=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 77]. Hrsg. von Jürgen Barkhoff, Tübingen: Niemeyer, 355-363.
- Dirk Jürgens (2001), „‚und nach Zusammenraffung einiger Sachen.‘ Kleists Bettelweib von Locarno.“ In: *Beiträge zur Kleistforschung* 15 (2001), 149-162.
- Jürgen Kreft (1997), „Kleists Bettelweib von Locarno – naiver oder kritischer Geisterseher?“ In: *Kleist-Jahrbuch* 1997, 185-201.
- Ulrike Landfester (1998), „Das Bettelweib von Locarno.“ In: *Kleists Erzählungen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 141-156.
- Johannes F. Lehmann (2002), „Macht und Zeit in Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili.“ In: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*. Hrsg. von Roland Borgards und Johannes F. Lehmann. Würzburg: Königshausen und Neumann, 161-183.
- Paul de Man (1988), *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stefanie Marx (1994), *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hans-Joachim Neubauer (1998), *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin: Berlin Verlag.
- Eckart Pastor/Robert Leroy (1979), „Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘.“ In: *Études germaniques* 34 (1979), 164-175.
- Ulrich Püschel (2000), „‚Polizeiliche Tages-Mitteilungen‘. Etwas über den Journalisten Kleist und die ‚Berliner Abendblätter‘.“ In: *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lerchner*. Hrsg. von Irmhild Barz u. a. Frankfurt am Main, Bern u. a.: Peter Lang, 367-383.
- Gerhard Schulz (1974), „Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘ – Eine Ehegeschichte?“ In: *Schiller-Jahrbuch* 18 (1974), 431-440.

- Egon Werlich (1965), „Kleists Bettelweib von Locarno. Versuch einer Aufwertung des Gehalts.“ In: *Wirkendes Wort* 15 (1965), S. 239-257.
- Gero von Wilpert (1990), „Der Ausrutscher des Bettelweibes von Locarno. ‚Capriccio con fuoco‘“. In: *Seminar* 26, 4 (1990), S. 283-293.