

KLEIST
JAHRBUCH
2015

Gedächtnis

J.B. METZLER



J.B. METZLER

KLEIST-JAHRBUCH 2015

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Günter Blamberger, Ingo Breuer,
Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER



Redaktion:

Dr. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH (Köln),

Dr. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02573-9
ISBN 978-3-476-01399-6 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-01399-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2014

Günter Blamberger: Dichten als Beziehungssinn. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Marcel Beyer am 23. November 2014	3
Hortensia Völckers: Rede auf Marcel Beyer zur Verleihung des Kleist-Preises 2014	7
Marcel Beyer: Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014	12

Internationale Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums 2014: »Kleists Dinge«

Hartmut Böhme: »Diese ungeheure Wendung der Dinge«. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk	23
Ulrike Vedder: Verknüpfung und Zerstörung. Kleists Dinge zwischen Diachronie und Synchronie	47
Klaus Müller-Salget: Beweis-Stücke. Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtungen	60
Ingo Breuer: Vom Verschwinden der Dinge. Interieurs in Heinrich von Kleists Erzählungen	69
David Wachter: Fenster, Orgel, Partitur. Cäcilies Dinge bei Kleist und Mallarmé	90
Alexander Schwan: »Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall.« Floriographie in Heinrich von Kleists »Penthesilea«	120
Margrit Vogt und Carl Niekerk: Die widersprüchliche Ordnung der Dinge. Objekte, Körper und Identitäten in »Der zerbrochne Krug«, »Amphitryon« und den Kant-Briefen	130
Barbara Gribnitz: Über Felleisen, Hemden und Marmorplatten. Gegenstände in Kleists Briefen	150

Weitere Beiträge

Günter Dunz-Wolff, Klaus Müller-Salget und Michael Ott: Die Münchner Kleist-Ausgabe. Eine leider notwendige Information	173
Klaus Neuhoff: Heinrich von Kleist beschäftigt sich mit Aachener Stiftungen	193

Rezensionen

Dirk Oschmann: Die Evidenz der Ausnahme. Über: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lübe (Hg.): <i>Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik</i>	215
Michael Ott: Konfiguration und fernes Echo. Kleist-Transkriptionen von der Moderne bis zur Gegenwart. Über: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.): <i>Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen</i>	218
Claudia Nitschke: Kunstbetrachtung und Raumerlebnis um 1800. Über: Melanie Waldbeim: <i>Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist</i>	223
Michael Mandelartz: Kohlhaas der Zigeuner, Goethes Entelechie. Replik auf Ingo Breuers Rezension im ›Goethe-Jahrbuch‹	226
Ingo Breuer: <i>Mainstream & Minority</i> . Duplik auf Michael Mandelartz	231
Siglenverzeichnis	235
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	236
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Kleist-Museum	238

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2014

Günter Blamberger

DICHTEN ALS BEZIEHUNGSSINN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises
an Marcel Beyer am 23. November 2014

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Unseld-Berkéwicz,
lieber Herr Peymann,
liebe Hortensia Völckers,
lieber und heute zu ehrender Marcel Beyer,

wer sich entschieden hat, Dichter zu werden, sieht die Welt als Sprache und sammelt Wörter wie andere Schmetterlinge, Briefmarken oder Steine. Ein seltsames, kuriose Wort wie »Schneemeister« vielleicht. Wir glauben, es am Beginn der Matinée gehört zu haben, in der ersten Strophe von Marcel Beyers Gedicht »Graphit«, und sind irritiert. Hätte es nicht korrekt »Schneemeister« heißen müssen, um unsere Einbildungskraft auf die rechte, poetische Weise zu beflügeln? Um Bilder zu evokieren vom Schnee, der alles bedeckt und verschwinden lässt wie der große Gleichmacher Tod und der zugleich eine Landschaft der Stille, Reinheit und Leere erzeugt, auf der die Welt neu beschreibbar erscheint wie auf einem Blatt Papier. Es gibt große »Schneemeister« in der Literatur: Robert Walser, der auf weißen Blättern Spuren hinterlassen wollte wie beim Spaziergehen im Schnee und den Tod im Schnee fand wie der Dichter Sebastian in seinem Roman »Die Geschwister Tanner«. Franz Kafka wäre zu nennen, dessen Held Josef K. im Roman »Das Schloß« ein tiefverschneites Dorf betritt, das keinen Landvermesser braucht, weil Schneelandschaften ebenso unermesslich sind wie Buchstabenlandschaften. Thomas Manns Schneekapitel im »Zauberberg« bildet unbestritten den Gipfel aller Schneeliteratur, und Durs Grünbeins Versepos »Vom Schnee« zeigt uns einen eingeschneiten Descartes, der Schnee als Projektionsfläche des Bewusstseins entdeckt und dergestalt das *cogito ergo sum*.

Der Schneemeister: ein Sinnbild des Dichters. Schön wäre diese Gleichung, vertraut, verzaubernd, wie man es von den Metaphern der Poesie erwartet. Aber Beyer liefert keine Salonware. Ein Blick auf Google genügt. Das Schneemeister gibt es, es bezeichnet einen ordentlichen Beruf, den Pistenbullyfahrer, der Hänge künstlich beschneit. Was Beyer nicht verschweigt. Sein Schneemeister ist ein Mann aus Neuss, erfahren wir in Strophe 2, eine »Flachlandgestalt« mit »Strick-

mütze« und »Daunenjacke«. So haben wir uns einen Dichter nicht vorgestellt, mit allem Flockenzauber und der Suche nach geläufigen Metaphern ist es vorbei. Beyer entwirft keine Naturlandschaft, in der sich, wie einst in Erlebnisgedichten, die Stimmung eines lyrischen Ich spiegelt. Um künstlichen Schnee handelt es sich und damit von vornherein um Kulturlandschaften, und die Wörter dieses Gedichts sind erst einmal nicht bildlich zu verstehen, sondern wörtlich und konkret.

Was einfach scheint zunächst, wenn man bei Google entdeckt, dass es in Neuss tatsächlich eine »Jever Fun Skihalle« mit Schneimeistern gibt, weitere Rätselwörter des Gedichts, wie »flück, flück, flück«, kölscher Dialekt sind und »schnell, schnell, schnell« meinen, Pistenbullys im Berufsalltag von Schneimeistern Schneekatzen heißen, abgeleitet und falsch übersetzt von englisch *caterpillar*. Gut, Marcel Beyer hat lange im Rheinland gelebt, aber was hilft uns das, warum soll uns ein dergestalt aus rheinischen Fundstücken collagiertes Gedicht interessieren? Von einer »Schneekatzennacht« ist noch die Rede. In der »Jever Fun Halle« kann man bis 22 Uhr Ski fahren, aber vielleicht auch mal am Rande der Piste träumen und danach an Sigmund Freud denken, der das Dichten und das Träumen miteinander verglichen und zwei Strategien des Phantasierens dabei ausgemacht hat. Das metaphorische Prinzip, wo ein Wort das andere ersetzt wie ein Wunsch den anderen, und das metonymische Prinzip, in dem zwischen Gesagtem und Gemeintem eine Realbeziehung besteht, ein erfahrungsgemäßer, vor allem meist räumlicher Zusammenhang. Auf Beyers Gedicht gemünzt, hieße das: Suche Nachbarorte zur »Jever Fun Halle«, und tatsächlich gibt das Gedicht für eine solche Technik räumlicher Verschiebung einige Hinweise. »Draußen ganzjährig Runkelrübenackerweiten. / Ein Broich. Ein Busch. Ein / Rath«, heißt es kryptisch. Die Auflösung liefert diesmal Google Earth: Fünf Kilometer entfernt von der Skihalle, in der Nähe von Orten mit der Endsilbe -busch oder -rath liegt ein Broich, wie es im Rheinischen heißt, ein Bruch, ein sumpfiges Gelände, Hombroich mit Namen, ehemals Raketenstation der Nato im Kalten Krieg, Übungsort der GSG 9, seit 1994 dank einer Stiftung verwandelt in eine Kolonie aus Künstlern, Dichtern, Wissenschaftlern, kein idyllisches Worpswede, sondern ein interdisziplinäres Denk- und Experimentierlabor der Avantgarde, dessen berühmtester und leider viel zu früh verstorbener Bewohner, der Dichter Thomas Kling, Freund und Wahlverwandter Marcel Beyers, in einem Essay von den Runkelrüben in der Moorlandschaft und von Hombroich als Rhizom schrieb.

Ein Rhizom ist ein teils dicht über der Oberfläche verlaufendes, teils unterirdisches Pflanzengeflecht, ohne Hauptstamm, von dem aus sich hierarchisch-symmetrisch alles ordnen ließe. Es ist dicht und weitverzweigt, hat Knotenpunkte und viele Eingänge an der Oberfläche. Vielleicht lässt sich dergestalt Marcel Beyers implizite Poetologie in »Graphit« beschreiben, die einen an der Oberfläche vom »Schneimeister« zum »Broich« führt, zu Eingangsworten für den Weg in den Untergrund, in dem das Gedicht ein Epitaph für Thomas Kling wird, und zugleich Metapoesie, insofern Kling und Beyer in ihren poetischen Wortgeflechten Spracharchäologen sind wie ihr großes Vorbild Friederike Mayröcker. Und es geht weiter so: »Graphit« ist ja ein Zyklus. Vom »Schneimeister« in Gedicht 1 führt der Weg zum »Schnittmeister« in Gedicht 2, zu Sergei Eisenstein, der 1938 einen Historien-

film drehte über den russischen Nationalhelden Alexander Newski, der in der Schlacht auf dem Peipussee im Winter 1242 die Ritter des Deutschen Ordens vernichtend schlug. Der Film war ein Auftragswerk Stalins, antideutsche Propaganda; bei seiner Uraufführung im Bolschoj-Theater begeistert gefeiert, fiel er 1939, nach dem Hitler-Stalin-Pakt, unter die Zensur, um dann nach dem deutschen Angriff 1941 auf die Sowjetunion wieder und wieder zur Motivation der Roten Armee in Frontvorführungen gezeigt zu werden. Das ist der Untergrund von Gedicht 2 in Beyers ›Graphit‹-Zyklus, das sich ganz auf die Oberfläche konzentriert, auf das Problem, wie es Eisenstein gelungen ist, im Hochsommer 1938 einen vereisten und verschneiten See künstlich herzustellen mit Hilfe eines lichtsaußagenden Gemisches aus Naphthalin und Kreide.

Eisenstein war ein »Schnei-« und ein »Schnittmeister«, der die Kampfszenen auf dem Eis balletartig schnitt, dem Rhythmus von Sergei Prokofiews Filmmusik folgend. Beyer ist ein »Schnittmeister«, der seine Gedichtszene gleichfalls kühn im Rhythmus seiner Verse zu verbinden weiß, das räumlich Naheliegende und das historisch Ferne, den Neusser »Schneimeister« mit Stalins »Schneimeister«. In wenigen Versen macht er dabei implizit sein dichterisches Verfahren ebenso kenntlich wie sein historisches Interesse an den verheerenden Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Das ist wahrlich meisterlich. Beyers Interpreten haben diese Technik, das Kontingente und Diskontinuierliche in Sprach-Zitaten aneinanderzuschneiden, auf Beyers frühere Tätigkeit als Musikredakteur der Zeitschrift ›Spex‹ zurückgeführt, auf seine Kenntnis elektronischer Kreativitätskatalysatoren, auf die Verwendung von Sampling-Techniken, wie man sie auch in der Pop-Literatur der 90er Jahre findet, bei Thomas Meinecke, Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre. Beyers Sprach-Archive haben mit der Pop-Literatur thematisch jedoch wenig zu tun. Weder in der Lyrik noch in der Prosa. Krachts ›Faserland‹ erschien 1995, im selben Jahr wie Beyers ›Flughundex. Die Unterschiede zwischen beiden Romanen könnten nicht größer sein. Beyer, ein Jahr älter als Kracht, schreibt keine autornahen Entwicklungsromane, in denen er sich mit Identitätskonflikten seiner Generation auseinandersetzt. Er verzichtet selbst in einer Gattung wie der Lyrik, in der ein Ich sich unmittelbar aussprechen kann, auf jede Egozentrik. Sein Habitus ist fern von dem, was deutschen Dichtern seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts im Kopf herumspukt, dass das *ingenium* so unvergleichbar sein müsse wie das *individuum*, dass die Originalität eines Autors sich also der Entdeckung seiner Eigentümlichkeit verdanke, der Mitteilung seiner privaten Geschichte, Erlebnisse, Erfahrungen. Beyers Kreativitätskonzept ließe sich besser mit dem Terminus Witz oder *esprit* bezeichnen. Das meint in deutschen und französischen Poetiken der Frühaufklärung ein besonderes Assoziationsvermögen, die Entdeckung sprachlicher und inhaltlicher Zusammenhänge und seien sie noch so fernliegend, um damit, einem Naturwissenschaftler gleich, den Beziehungssinn einer vielstimmigen Welt zu erforschen. Drei Faktoren bestimmen Beyers Kreativitätskonzept: neben *ingenium*, verstanden als Erforschung solcher sprachlichen Korrespondenzen, noch *ars*, die Beherrschung dichterischer Verfahren, sowie *doctrina*, die Kenntnis historischer Stoffe.

In seiner handwerklich stets streng komponierten Poesie und Prosa verwandelt Beyer dabei nicht einfach Geschichte in Fiktionen, er kondensiert vielmehr aus seinen Fiktionen historische und anthropologische Wahrheit. Ein Beispiel dafür gibt Hermann Karnau, die zentrale Figur des Romans ›Flughunde«. Der Name ist historisch, Karnau war Mitglied des Sicherheitsdienstes im Führerbunker Ende April 1945. Bei Beyer wird er zum Vertrauten von Goebbels' Kindern und zum Stimmenforscher, der den paradox reaktionären Modernismus der Nazis, die monströse Ambivalenz von Sichelklang und Sirenenton, archaisch-primitiver Blut- und Bodenideologie und avantgardistischen Akustiktechniken, ebenso repräsentiert wie das schier unbegreifliche Janusgesicht von kinder- und tierliebenden KZ-Schergen, die ungerührt Menschenversuche an Häftlingen veranstalteten. Dieses Zugleich des Widersinnigen, diese Realität des Absurden beunruhigt Beyer, beunruhigte Kleist, der die Greuel der französischen Revolution erlebte und enttäuscht war wie jeder Moralist von der gegensätzlichen Natur des Menschen. Von einem der »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« haben Sie gerade gehört, von Kohlhaas, dessen Rechtsbegierde sich in grausame Rache- und Machtbegierde verwandelt, so dass er Wittenberg gleich dreimal in Brand steckt. Kleist stellt seine Figuren in Krisenzeiten auf die Probe und entdeckt hinter den Tugenden die Laster und im Guten das Böse. Ähnlich zwiespältig sind Beyers Porträts in seinen Romanen und Essays beschaffen, Kippfiguren allesamt – von Karnau über Kahlenberg bis Putin.

Den Zündstoffen und der Beunruhigungskraft seiner Romane wird sich gleich Hortensia Völckers widmen, um deren große Verdienste für das Eingedenken an Kleist im Gedenkjahr 2011 wir alle wissen. Aber nicht deshalb hat die Jury sie als Vertrauensperson gewählt, sondern weil sie als Verantwortliche der Kulturstiftung des Bundes seit Jahren ganz auf das gedanklich und künstlerisch Riskanteste setzt. Um 1800 hätte sie mit Sicherheit Kleist gefördert, nicht Goethe. Zu danken ist nicht nur Hortensia Völckers, sondern auch denen, die den Kleist-Preis seit Jahren unterstützen, der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie dem Bund und den Ländern Berlin und Brandenburg, deren Repräsentanten, Frau Bienhüls, Frau Bückmann und Frau Dr. Wagner heute unter uns sind, worüber ich mich sehr freue. Zu danken ist Claus Peymann und dem Team des Berliner Ensemble, für den Glanz, den sie Jahr für Jahr unter großem Einsatz diesem Preis verleihen. Zu danken ist den Künstlern Dorrit Bauerecker, Daniel Gloger, Manos Tsangaris und im Besonderen Ulrich Matthes. Kleists ›Hymne an die Sonne‹ ist eine gedanklich wie formal reduzierte Kontrafaktur von Schillers ›Hymne an den Unendlichen‹. Wir werden sie später hören, aufgrund der Vortragskunst von Ulrich Matthes jedoch nicht merken, dass Kleist im Gegensatz zu Marcel Beyer keine Gedichte konnte. Zu danken ist zuletzt Frau Unseld-Berkéwicz und dem Suhrkamp-Verlag für den Empfang im Anschluss an die Preisverleihung, bei dem wir Marcel Beyer dann doppelt beglückwünschen können: zum Kleist-Preis und zu seinem Geburtstag heute.

Hortensia Völckers

REDE AUF MARCEL BEYER
ZUR VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2014

Verehrte Jury des Kleist-Preises,
sehr geehrte Mitglieder der Kleist-Gesellschaft,
lieber Herr Blamberger,
meine Damen und Herren,
lieber Marcel Beyer,

ich danke der Jury des Kleist-Preises für das Vertrauen, mich den diesjährigen Preisträger bestimmen zu lassen. Natürlich hat es mich in einen Taumel versetzt, als Sie, lieber Herr Blamberger, mir diese Verantwortung antrugen, mit dem Satz: Nicht eine Literaturwissenschaftlerin oder ein Kritiker sei gefragt, sondern eine Leserin.

»[N]icht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540), so lautet Kleists zweihundert Jahre alter Satz. Den Raum zwischen ›Zustand‹ und ›Wissen‹ und – ›wir‹, den untersucht die Wissenschaft vom Gehirn bis heute – und wohl bis zu den letzten Tagen. Aber wie dem auch sei: Noch während unseres Telefonates war der Name, der mir durch den Kopf schoss: Marcel Beyer. Und dabei ist es dann geblieben, auch nach Wochen der Lektüre, und dann der außerordentlich ›schönen Anstrengung‹, mich intensiver mit dem Werk Marcel Beyers – und ein wenig auch mit mir – ›bekannt gemacht‹ zu haben.

Der Taumel jedoch, der nahm kein Ende.

Aber zunächst will ich mich an meine erste Begegnung mit Marcel Beyers Werk erinnern: Es war vor 16 Jahren, in Wien, wo die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit gelegentlich sehr porös sein kann. Auf meine Frage, was ich lesen solle – als jemand, der in den zwei Jahrzehnten, in denen sich Sprache, Sinnhorizonte und Weltgefühl bilden, nicht im deutschen Sprachraum aufgewachsen ist – was ich also lesen könne, um die Untergründe der Nazizeit besser kennenzulernen, drückte mir eine jüngere Kollegin die ›Flughunde‹ in die Hand.

›The Karnau Tapes‹, so heißt die englische Übersetzung des Titels, und natürlich habe ich das Buch zunächst auch so gelesen: als historischen Thriller. Eine *gothic novel* über den Akustiker mit den überempfindlichen Ohren, der vom Machtbeschallungstechniker zum blutigen Experimentator wird; der, mit Rilke im Kopf,

die Seele und die Rasse durch das Herausschneiden von Kehlköpfen finden will, der den Namen des Mannes trägt, der in die Weltgeschichte mit dem Satz einging: »und da lag der Chef und brannte«. Die Geschichte des Kindes Helga, das den Namen der realen Helga Goebbels trägt, das Kind Helga, das den Riss zwischen den Worten und dem Furchtbaren, das sie verbergen, mehr spürt, als dass es Worte dafür hat.

Es waren die eindringlichen Bilder des Romans, die mich über die, so Marcel Beyer, »entschiedene Künstlichkeit« von Sprache und Konstruktion einfach hinweglesen ließen. Bilder, die lange nachwirkten: der Schauer der Kinder über die Spinne auf der Windschutzscheibe, die der Propagandaminister nicht abschütteln kann, so schnell er auch fährt; der schokoladeschlingende Hitler, dem mit seiner Stimme die Welt abhandenkommt; die flatternden Arme der Blinden auf den Jubelparteitagen. Es waren diese Bilder, die den Gefühlsgrund bildeten für die Erkenntnisplitter, die ich beim zweiten Durchgang fand, im Selbstgespräch des irrsinnigen Hundefreundes Karnau, dessen Gestalt mehr und mehr verschwamm: Erkenntnisse über die Verletzbarkeit der Stimme durch Technik, Gewalt und Geschichte; Erkenntnisse über die »Macht des Klangs«; Erkenntnisse über die Sprachen jenseits des Hörbaren.

Heute, beim Wiederlesen, staune ich über das damals immer noch Überlesene, Übersehene bei dieser – doch sehr intensiven – Leseerfahrung. Und mache wiederum neue Entdeckungen: in der deutschen Geschichte, in meinem Körpergedächtnis, im Schauer aus einer längst vergessenen Märchenwelt. Kiwitt, Kiwitt, klippe klappe, Hick Hack, Hick Hack – so hört Karnau die sechs Goebbels-Kinder brabbeln, auf der letzten Schallplatte, die er heimlich im Führerbunker von ihnen aufnahm; aber er kann die Worte nicht zuordnen, und ich, die Leserin, verstehe erst mit Hilfe eines Grimmkundigen, dass der Singsang aus eben dem Gutenachtmärchen stammt, das Karnau ihnen Tage zuvor erzählt hat: aus dem Märchen vom Machandelbaum, in dem die Mutter ihren Stiefsohn umbringt. Sie singen sich damit in den Schlaf – in der Nacht vor ihrer Ermordung.

Da ist etwas in uns – ein gewisser Zustand, der mehr weiß, als wir wissen. Das Unheimliche und das Nichtwissen, das Nichtwissenwollen, das Verdrängte – sie sind nicht Gegenwelt, sondern Einschuss ins Gewebe der Wirklichkeit. Spurenelemente in der Atmosphäre unserer Alltage.

Marcel Beyers Romane legen Spuren. Sie verstecken und verwischen Spuren, legen Fährten, die im Nebel aus historisch Gesichertem und über-realistisch Imaginiertem verschwinden.

Um Spuren geht es auch in Beyers nächstem Roman, den »Spionen«. Es ist eine Familiengeschichte, die von Guernica bis in unsere Tage reicht. Eine Geschichte, so verwickelt wie die Kommunikationsstörung in unserer Nachkriegsgeschichte, dieses Gespinnst aus Schweigen, Misstrauen und gnädigen Lügen. Ein Hypertext, sagen die Theoretiker. Eine kunstvoll-komplizierte Konstruktion, die mich, die Leserin, in einen Taumel von Erzählerperspektiven und Phantasmen versetzt: Phantasmen, wie die Kinderbande des Romans sie angesichts unvollständiger Fotoalben und Patronenfunden im Wald entwickeln. Phantasmen, die sie noch Jahrzehnte später verfolgen. Phantasmen, wie Kinder sie ersinnen, die aus dispa-

ten Wahrnehmungen, aus halb verstandenen Sätzen und rätselhaften Gegenständen einen Familienroman imaginieren, der Sinn macht. Einer Geschichte, der sie trauen können, die Halt gibt. – »Ich blicke auf die Welt aus der Perspektive des Kindes unter dem Tisch«, hat Marcel Beyer gelegentlich gesagt.

Dieser Satz sagt mir mehr als alle Erzähltheorien.

Um verwischte Spuren geht es auch im letzten der Beyer'schen Romane. Die packende Geschichte – ich kann es nicht anders sagen – des Einzelgängers Ludwig Kaltenburg setzt mich einem Epos aus, in dem deutsche Geschichten aus sechzig Jahren, die Wirrungen der Kommunisten, die Verbrechen der Euthanasie, die Bombardierung Dresdens, die Verhaltensforschung, die Kunst, der Stalinismus, die Lager und der Krieg einen Knoten bilden. Einen Knoten, den der Ich-Erzähler, nur mit Hilfe einer Übersetzerin namens Katharina Fischer entwirrt – und doch nur bis kurz vor den dunklen Kern.

Wieder zieht mich die Dramaturgie des Romans in ein Detektivspiel: beiseite gesprochene Worte sind Hinweise auf Verborgenes, Gegenstände sind nicht harmlos, sondern Indizien des Unentdeckten: der Rauch, den die Dohlen fliehen; ein paar Handschuhe; ein Gespräch über Himbeeren; ein geschenkter Vogel – aber auch die resignierte Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers, das Warten am Fenster, die Emigration seiner Frau in die Proust-Lektüre. Das Poetische ist das Präzise, sagt Marcel Beyer. Seine Poesie erzwingt präzises Lesen.

»In meinen frühen Gedichten gab es nichts zu sehen«, diesen Satz lese ich in dem Essayband »Putins Briefkasten«.

Für Wohngemeinschaften zu alt und für Punk zu spät geboren, die Welt der 70er Jahren mit einer Mischung aus Schulterzucken und distanzierter Beobachtung wahrnehmend – so hat sich Marcel Beyer beschrieben. Ein Schlagzeuger, der mit 14 Jahren schon Beckett und die *Nouveaux Romans* gelesen hatte, der Literatur als akustische Kunst verstand, so wie der spätere »Spex«-Autor den Reggae und die Montagetechniken der Dub-Musik als Literatur hörte. Sein Freund und Lehrer Thomas Kling nannte ihn einen »unzynischen Sampler«. Beyers erster Roman, »Das Menschenfleisch«, ist eine Montage aus Liebesgeschichte, Literaturtheorien und Lektüre – auf 150 Seiten 60 Zitate von Ovid bis Prince, von Beethoven bis Lacan.

Und dann, in den historischen Umbrüchen der Wendezeit, wechselt dieser intellektuell aufgeladene Sprachkünstler und Wortmusiker den Ort – von Köln nach Wien, nach Dresden. Er fällt in die Gegenwart, und es erweitert sich der Blick auf die Geschichte – der Kosmos der Worte öffnet sich. Marcel Beyer erkundet Dresden, und von Dresden ausgehend den Osten Europas. Er ist *on the road* – wie er schreibt: nun »jenseits der Jugendlandkarte unterwegs«.

Eine »Recherche«, so lautet der Untertitel von »Putins Briefkasten«. Recherche, das ist die Bewegungsform des essayistischen Schreibens: die umkreisende Suche nach dem Kern einer Sache, einer Empfindung. Eine Suche, die nicht weiß, ob es einen Kern überhaupt gibt. Marcel Beyers Essays wie seine Gedichte, ja, auch die Romane sind Recherchen in diesem Sinn: Versuche, das Schaukeln der gegenständlichen Welt in Momentaufnahmen zu bannen: auf einem Film von Worten und Grammatiken, mit einer Blende, die so weit ist, dass sie Orte und

Zeiten, Geschichte und Imaginationen – und den Fotografen selbst – in ein Bild fasst.

Er entdeckt in renovierten polnischen Schweinsbratenkneipen die Kopien niederländischer Barockstillleben, spürt vor verblässenden Schildern in Groteskschrift der verlorenen Moderne nach, wirft Blicke auf das Schaltpult des Senders Gleiwitz, in dessen Wunschkonzerten jetzt die türkischen Hits von Tarkan gespielt werden.

Die Zeiten, so lese ich in »Putins Briefkasten«, »verkeilen sich ineinander. Da kommt, wenn es einen nicht in den Abgrund reißt, die Melancholie. Weder Vergangenheit noch Gegenwart noch Zukunft werden jemals gemütlich sein.« Es herrscht in Beyers Essays, wie in den Gedichten, so hat es Lothar Müller formuliert, »ein schlagbaumfreier Verkehr« zwischen dem Lektürekosmos des Romaniers und Lyrikers und den Erfahrungen des Reisenden, zwischen den Zeiten, den Klängen, den Formen, den Worten. So denkt er in den Danziger Plattenbauten des Jahres 2000 über Begegnungen von Joseph Conrad und Georg Trakl nach und hört dazu Dante-Vertonungen von polnischen Hardrock-Bands. Oder, ein anderer Grenzverkehr: der Besuch beim Kustos des Ornithologischen Instituts in Dresden wird zu einer Lektion in Dichtkunst: hier Vögel, dort Wörter – beide müssen »mit größtmöglicher Klarheit in ein Verhältnis gesetzt werden. Hier wie dort geht es um Verwandtschaft, um Nachbarschaften, um Unterschiede, nicht um Verbrüderung.«

Schreiben ist Forschung, und es ist Grenzgang. Das ist ein Arbeits-, ein Lebensprogramm, das ich mit *per linguas ad mundos* umschreiben möchte. Durch die Sprachen zu den Welten – im Plural. Forschung, die über Grenzen geht, ist verlockend und riskant; sie erfordert höchste Aufmerksamkeit. Sie führt in Tiefen der Welt, und in die eigenen. Und manchmal auch in Bereiche, deren Sprachen wir nicht beherrschen.

»Für jedes Kind«, so sagt es die Kunstfigur Kaltenburg, sind die Welt der Menschen und die Welt der Tiere

zwei Welten, die auf geheime, noch kaum erkennbare Weise miteinander verflochten scheinen, als gebe es irgendwo zu entdeckende Schlupflöcher, durch die man von der einen in die andere hinüberwechseln kann. Nur dass die meisten Menschen [...] sich später nicht mehr an jene Zeit erinnern können, da sie die Menschen wie die Tiere halb neugierig, halb ängstlich betrachteten, als sei noch lange nicht entschieden, in welcher der beiden Sphären man sich einmal einrichten wird.

Da ist es wieder, das Kind unter dem Tisch, das früh im Leben nicht nur »mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen« sprechen kann, sondern auch mit den Dingen, denen es später, als enzyklopädisch gelehrter Dichter, ihre historische Dimension entlocken, ent-schreiben kann, »ohne dass sie zu Symbolen würden«.

Von Verwandtschaften und Unterschieden war die Rede. Und wie ist es mit Beyer und Kleist? Die Aktualität von Kleist, seine zu uns sprechende Modernität – sie besteht darin, dass sich seine Sprachkraft seinem Drang nach Synthese verweigert, dass seine »unerhörten Begebenheiten« in zersplitterten Charakteren oder blutigen Abstürzen enden. Wir spüren bei Kleist die Krisenzeit, die Wehen zu Beginn einer Welt, in der nicht nur alles Ständische und Stehende verdampfte, son-

dern das Bewusstsein sich unter Schockwellen weitete und die Gefühle kaum folgen konnten.

200 Jahre sind eine lange Zeit. Der Text von Kleist, von dem ich am ehesten eine Brücke schlagen kann zu Marcel Beyer – das sind, wenn man sie als einen Text betrachtet, die ›Berliner Abendblätter. Keine Synthese, sondern ein Gemisch. Kein ebener Boden, sondern ein ungefügtes Mosaik, eine Montage, geformt durch eine Ästhetik des Individuellen: das Nebeneinander von moralischen und wissenschaftlichen Blicken auf den ›zerbrechlichen Menschen; von mystischen Blitzschlägen und kantischer Vernunft; von Unfällen und Zufällen, von liebenden Bärenmüttern und mordenden Bärenmüttern; vom Entstehen der Gedanken und von der Hoffnung auf Erlösung, und sei es am Hintereingang zum Paradies. Eine Montage von News und von Legenden – und vom allgegenwärtigen Krieg.

Gut 200 Jahre später, in unserem Jubiläumsjahr 2014, verfasst Marcel Beyer einen Essay für einen Band über den Ersten Weltkrieg. In ihm lese ich:

Anfang August 1914 schreibt ein vielleicht zwölfjähriger Junge mit einem Stock in den Strand bei Rodenkirchen die Worte: »Mit dieser Welt muss aufgeräumt werden.« Einer Legende zufolge zeigt sich diese von der nächsten Rheinwelle wieder verwischte Inschrift von neuem, wann immer eine Katastrophe internationalen Ausmaßes bevorsteht.

Die Zeiten verkeilen sich ineinander. Und am Ende meines Taumels durch Marcel Beyers Werk entdeckte ich – ohne unserem unpsychologischen Dichter zu nahe treten zu wollen – tief unter all der asketischen Arbeit in der Sprache eine große Antriebskraft an Wut. Und dann, unter der Wut, eine tragende Schicht: eine zärtliche Liebe zur Welt, die weit über unsere Gattung hinausreicht; unsere Gattung, die – so steht es in dem wunderbaren Text über die Bienen – die Kunst erfunden hat, um »die Kräfte [...], die sie kaum annähernd versteht, zu locken, abzuwehren, gefügig zu machen, zu bannen.«

In diesem Spiel der Kräfte müssen wir – dürfen wir leben:

Auch dieses Jahr werden sie sich im Elbtal sammeln. Aberhunderte Saatkrähen werden gemeinsam mit den Rabenkrähen, Nebelkrähen, Dohlen riesige Vogelschwärme bilden, die über uns pulsieren, an den Rändern ausfransen und sich erneut zu schwarzen Flecken zusammenziehen.

Das ist der letzte Satz aus ›Kaltenburg‹.

Lieber, verehrter Marcel Beyer: Ich danke Ihnen für dieses Bild und all die anderen. Ich danke Ihnen für Ihr Werk. Ich wünsche Ihren Gedanken einen allzeit guten Flug. Und Ihnen alles, alles Gute.

Marcel Beyer

DER SCHNITT AM HALS DER HEILIGEN CÄCILIE

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014

I.

Sicherlich gehört die Basilika Santa Cecilia in Trastevere auch darum zu meinen Lieblingskirchen in Rom, weil ich bei meinen Besuchen bislang kein einziges Mal in der Stunde, da die Glocken läuteten, eine Gruppe von schwarz gekleideten Männern (selbstgewisse, sehnige, elastische Wölfe im weichen Fell der Gattopardi, junge Kaufmannsöhne und Studenten, bei deren Anblick Heinrich von Kleist das Wasser im Mund zusammengelaufen wäre) vor das Kirchenportal habe treten sehen, wo sie, die Hostie noch unter der Zunge, die rechte Hand zum faschistischen Gruß heben.

Nein, nichts dergleichen hier vor Santa Cecilia in Trastevere, auf der touristenabgewandten Seite des alten Gerber- und Rebellenviertels, wo mit Sergio Leone und Ennio Morricone immerhin zwei Künstler aufwuchsen, die Kleist viel, wenn nicht alles zu verdanken haben, da er mit seinen einsamen, auf nichts als auf die Begleichung einer offenen Rechnung sinnenden, darüber nach und nach zu ebenso vergangenheits- wie zukunftslosen Gestalten werdenden Helden fast ein Jahrhundert vor Erfindung des Films und noch einmal viele Jahrzehnte vor einem Filmklassiker mit dem Kleist durchaus gemäßen deutschen Verleihtitel ›Spiel mir das Lied vom Tod‹ den Grundstein für das Genre des Western gelegt hat, zumal für den Western in seiner schmutzigen Variante, für die Sergio Leone steht, der, wie man glauben könnte, in einer als ›Harmonica's Flashback‹ berühmt gewordenen Szene ein Doppelpor­trät dieses Heinrich von Kleist gezeichnet hat, nämlich einmal als erwachsener Mann, der, an einer Glocke festgebunden, einen vor unserem inneren, antizipierenden Auge sich langsam in seine Haut eingrabenden Strick um den Hals trägt, und einmal als Junge, auf dessen Schultern die Füße des zu Hängenden ruhen und dem die höhnischen Banditen – wie einen von der Sonne gebleichten Knochen – eine Hohnerharmonika zwischen die Zähne klemmen, auf der er, schwächer und schwächer werdend, spielt, bis er von seinem Bruder, der geliebten, der unerträglichen Last auf seinen Schultern, in den Staub gestoßen wird: ein Mensch mit fortan vergifteter Vergangenheit.

II.

Hat man den Kirchenraum betreten, wird man gleich links auf ein sich an einer Säule duckendes Tasteninstrument aufmerksam, das Orgel zu nennen Hans Henny Jahnn nicht im Traum eingefallen wäre, und wüsste man nicht, dass es sich bei der Musikerin, die es regelmäßig in der trägen Nachmittagszeit zum Klingen bringt, um eine Ordensschwester handelt, würde man annehmen, eine Altenheimharmoniumalleinunterhalterin habe sich in der Adresse geirrt und wisse nun nicht recht, wie sie sich aus der misslichen Situation befreien soll, so zaghaft drückt sie die Tasten, so dünn und verhalten, fast verschämt und, ja, ausgezehrt klingen die Töne, die sie ins Kirchengewölbe schickt, nichts weiter im Grunde als ein stimmhaftes ›Pffft‹ wechselnder Tonhöhe, als gelte es, ein Geheimnis zu wahren, das Geheimnis der Musik, oder das Geheimnis des Wahrnehmbaren, der Präsenz ganz allgemein, oder als dürfe jemand, der, vom Eingang aus noch unsichtbar, irgendwo in allernächster Nähe in tiefen Schlaf gefallen ist, auf keinen Fall geweckt werden, so dass man statt eines ›Pffft‹ möglicherweise ein immer und immer wieder an den Kirchenbesucher gerichtetes, um seine Schärfe bereinigtes ›Pssst‹ vernimmt, während man sich, mit leisem Schritt, ohne ein Wort, vor jeder unwillkürlichen Bewegung auf der Hut, dem Altarraum nähert, wo man, vom Erwarteten überrascht, wie man sich vom zu Erwartenden vielleicht überhaupt nur in einer Kirche überraschen lassen kann, in einer mit schwarzem Marmor ausgekleideten Nische die Heilige Cäcilie erblickt.

Man sieht ihren Leichnam in, wie der Zeitzeuge Stefano Maderno versichert hat, exakt jener Gestalt und jenem Zustand, in dem man ihn um das Ende des 16. Jahrhunderts, oder, um exakt zu sein: am 20. Oktober 1599, bei der Sargöffnung vorfand, woraufhin augenblicklich der junge Bildhauer Maderno herbeizitiert und, ein Marmorreporter seiner Zeit, beauftragt wurde, das göttliche Zeichen der Unverweslichkeit zu dokumentieren, indem er den Körper der jungen Frau in Stein nachbildete, und zwar eins zu eins, bis ins letzte Detail, einschließlich der mehr als 1300 Jahre nach ihrem Tod unverändert an ihrem Hals klebenden Tropfen geronnenen Bluts: ein stilles Schockbild der Gegenreformation, eine unter dem Hauptaltar schlafende Tote, ein in seiner Monochromie nur um so realistischer wirkendes Abbild: ein in feinstem Maismehl gewendeter Teenager.

Da liegt sie, die Kleistfigur. Liegt DIE KLEISTFIGUR schlechthin.

III.

Ja, die Welt ist eine wunderliche Einrichtung. – Eine junge Frau verspricht sich selbst einem Mann, einer Idee, einer inneren Stimme, der zu folgen sie keine Macht dieser Welt hindern kann, wird, unter dem Druck ihrer Eltern, der Gesellschaft, einer Welt, die von inneren Stimmen nichts weiß, nichts wissen will, und die, wüsste sie bereits von solchen Methoden, jeden, der innere Stimmen vernimmt, einfach wegspritzen würde, wird also (die junge Frau, das Mädchen eher) an einen Mann verheiratet, der weder von inneren Stimmen noch von der Welt überhaupt eine Ahnung hat, worauf die Braut sich dem Bräutigam offenbart,

indem sie ihm mitteilt, ein unsichtbarer Engel sitze ihr auf der Schulter, und der werde den Gemahl augenblicklich töten, sollte er auf die Idee kommen, sich an seiner Gemahlin zu vergreifen. Der Gatte, Valerian, hat ein Einsehen, lässt sich von seiner Gattin bekehren, begräbt, in Gesellschaft seines gleichfalls bekehrten Bruders, vor der Stadt die hingerichteten Christen, bis auch sie beide hingerichtet werden – und an dieser Stelle schnappt die Falle zu. Denn Cäcilie, draußen nach ihren Toten suchend, die Lebenden bekehrend, wird festgesetzt. Man nimmt – und wir kennen das ja alles aus unseren Abu-Ghraib-Erinnerungen – eine Reihe bestialischer Handlungen an ihr vor, taucht sie in brühendes Wasser, nichts geschieht, steckt sie in eine Erstickungskammer, nichts geschieht, versucht, ihr den Kopf abzuschlagen, der sich aber selbst nach den drei erlaubten Hieben um nichts in der Welt vom Rumpf trennen will, so dass Cäcilie noch drei Tage weiterlebt, weiterspricht, ihre Güter verteilt (womöglich einen versiegelten Kasten, Nachrichten, Briefe und Kleidungsstücke, auch Bücher, Geld für eine recht schöne blaugraue Tasse, inwendig vergoldet, sowie das ganze, kleine, schwarzlederne Fell-eisen) – bevor sie, endlich, ihr Leben aushaucht.

IV.

Und so liegt sie da. Die Marmor-Cäcilie, die ich hier übrigens nicht nach dem Original beschreibe, sondern anhand einer Miniaturnachbildung aus einem Kunststoff von ausgesucht käsigem Beige, die höchstwahrscheinlich in einem der auf der Landkarte fast nicht zu findenden chinesischen Dörfer hinter Neapel hergestellt wurde und die man in der Basilika Santa Cecilia in Trastevere für fünf Euro am Souvenirstand erwerben kann. Die Marmor-Cäcilie also wendet sich vom Betrachter ab.

Unbequem liegt sie auf der Seite, in eine Tunika gehüllt, ein Tuch um den Kopf gebunden, mit nackten Füßen, die Arme dicht am Körper, der Zeigefinger der linken Hand ausgestreckt, während Daumen, Zeige- und Mittelfinger ihrer rechten Hand den Segensgestus formen oder umspielen. Oder sollte es überhaupt heißen: während ihre rechte Hand in einer Haltung erstarrt ist, die darauf hindeutet, dass jemand der Toten ein Schreibwerkzeug – Griffel, Feder, Kugelschreiber – entwunden hat.

Ihre leicht fleischigen, von keiner sichtbaren Ader durchzogenen kleinen Hände bilden einen Kontrast zum offen vor uns liegenden linken, bis in die Zehnglieder und -gelenke in Marmor ausgebildeten Fuß, der, zumal angesichts der wunderbar weich fallenden Falten ihres Gewandes, ein wenig knochig wirkt, und ein wenig zu groß: Cäcilie befand sich, als sie starb, ganz offenbar noch in der Wachstumsphase.

Ihr freiliegender Hals mit dem geronnenen Blut, das zugleich den Anschein erweckt, es werde jeden Moment zu Boden tropfen, da es sich am unteren Ende des langen, tiefen Schnitts sammelt, den der Henker ihr mit seiner Axt beigebracht hat: Eine Hingerichtete wie soeben aus dem Leben gerissen, wie soeben aus dem Leben genommen, soeben unmittelbar hier vor unseren Füßen zusammengebrochen. Als sei noch nicht einmal Zeit gewesen, die Tote zu betten, sie aufzubahren,

liegt die Heilige Cäcilie da, wie eine junge Frau mit durchschnittenem Hals eben da liegt, ein Musterbeispiel des Realismus, eines schmerzenden Hyperrealismus.

Und doch stimmt hier etwas nicht, irgendetwas stimmt nicht an dieser Leiche einer vielleicht Dreizehn-, Vierzehnjährigen. Man braucht eine Weile, um zu begreifen, dass es mit der Drehung ihres Kopfes zu tun hat, sie hält ihr Gesicht um ein paar wenige, entscheidende Millimeter zu weit vom Betrachter abgewandt, als dass die Darstellung der Wirklichkeit entsprechen könnte. Der Kopf nimmt, im Vergleich zur Haltung des restlichen Körpers, eine nach anatomischer Maßgabe unmögliche Stellung ein, die Heilige Cäcilie schaut zurück, sie schaut sich selber über die Schulter: Und dem Hyperrealismus bleibt das Herz stehen.

An einer vermeintlich eins zu eins angefertigten Kopie der Skulptur von Stefano Maderno, im Duinenkerkje in Oostende, deren Bildhauer offenbar glaubte, den kleinen Fehler korrigieren zu müssen, indem er Cäcilies Kopf sanft zurückschob in eine Position, die den anatomischen Gegebenheiten entspricht, lässt sich ablesen, worin die Leistung Madernos bestand, als er die Wunde, das Komma am Körper zum Anlass nahm, eine leichte Wirklichkeitsverschiebung ins Bild zu setzen: Bereits auf den zweiten Blick gleitet die belgische Cäcilien-Kopie ab in die Gefilde freundlichen Kitsches.

Der saubere, die Wirklichkeitsabbildung samt allen Vorstellungen von Wirklichkeitsabbildung außer Kraft setzende Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie.

V.

Dieser Figur von abgründiger Schönheit also wendet er sich zu, Heinrich von Kleist, der kleine Mann mit dem Knollengesicht, das einem handgeschnitzten Puppenkopf aus dem Kölner Händschentheater schwindelerregend nahekommt. Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann mir, der ich ein Schriftsteller bin, nicht gleichgültig sein.

Er bedient sich, näher betrachtet, erstaunlich umständlicher Mittel, und was sie bewirken, ist, noch erstaunlicher, so gut wie nichts. Denn die Heilige selbst, von der das Taufangebinde, die Legende, die Erzählung, die Zeitungsgeschichte »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« dem Titel nach zu handeln verspricht, tritt als Figur nicht in Erscheinung, wird tatsächlich nur in einem halben Satz überhaupt erwähnt, einem Satz nicht einmal des Erzählers, sondern, in wörtlicher Rede, aus dem Mund einer Figur, die, als wäre es noch nicht genug an mit großem Aufwand signalisierter Nicht-Anwesenheit der Heiligen Cäcilie, ihrerseits lediglich die Aussage einer weiteren, für die Erzählung ansonsten bedeutungslosen Figur wiedergibt.

Dank einer zur Fronleichnamsmesse erklingenden, einer Rotte von Bilderstürmern Einhalt gebietenden, sie sogleich auch noch in den Wahnsinn schickenden, angeblich von einer allerdings währenddessen mit gefährlichem Nervenfieber bewusstlos darniederliegenden Schwester namens Antonia dirigierten, prächtigen Musik ist ein vor den Toren der Stadt Aachen liegendes Kloster gerettet worden, ja, die Bilderstürmer konnten nicht anders, als niederzuknien, sobald die Orgel erklang, die Stirn inbrünstig in den Staub gedrückt, was die Äbtissin dazu veran-

lasst, den Namen der Heiligen Cäcilie in jenem halben Satz fallenzulassen, der lautet: »Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich, ›daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe [...].« (DKV III, 313)

So die knappe Erklärung gegenüber der Mutter jener seit sechs Jahren im Aachener Irrenhaus dahinvegetierenden Bilderstürmer, die zwar regelmäßig wie auf ein stumm verabredetes Zeichen hin in einen Gesang ausbrechen, wie ihn vielleicht Wölfe oder Leoparden anstimmen würden, die aber aus verständlichen Gründen als Zeugen nicht mehr zu den Ereignissen befragt werden können, so wie auch Schwester Antonia nichts mehr berichten kann, hat doch das so viele weibliche Figuren Kleists befallende Nervenfieber sie, nachdem die Gewalt der Musik ihre rettende Wirkung entfaltet hatte, noch am selben Abend dahingerafft, wie die Zeugenaussagen aufnehmende, in die Rolle einer Ermittlerin oder Reporterin gezwungene Bilderstürmermutter erfahren muss. Ihr bleibt nichts, als wieder abzureisen, ohne ihre Söhne, ohne handfeste Auskunft, und ohne wirklich etwas über die Heilige Cäcilie oder wenigstens deren Werk erfahren zu haben. Im Grunde geht, wie überall bei Kleist, in dieser Geschichte alles schief.

VI.

Schief ragt sie, Cäcilie, ins Bild, in den Text, in die Welt: Eine wie mit der Axt hingehauchte Spur, der herrschenden Ordnung – in der Welt, im Bild, im Text – zuwiderlaufend: kaum mehr als ein Schnitzer. Ein Flüchtighkeitsfehler vielleicht, so wie die Heilige Cäcilie nur aufgrund eines Schnitzers, eines Flüchtighkeits-, nämlich eines Übersetzungsfehlers zur Schutzpatronin der sakralen wie der weltlichen Musik geworden ist und, fest zur Ikonographie gehörend, ein Örgelchen in den Händen hält, die ihr zwischen die Zähne geklemmte Hohnerharmonika, wenn man so will. Spielt sie doch keineswegs bei ihrer eigenen Hochzeit – ›Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat – gemeinsam mit den Hochzeitsmusikern auf, indem sie sich an die Orgel setzt, sondern singt, anders als die ihr verhassten Hochzeitsmusiker, still, in ihrem Herzen, allein zu Gott.

VII.

Während ich einmal die bei Kleist kaum deutlicher als in Form eines Hauches erscheinende Heilige Cäcilie in den Blick nehme (nicht mehr als die Niederschrift der mündlichen Wiederholung eines mündlichen Satzes), einmal die Heilige Cäcilie des Stefano Maderno, die, mit keinem ihrer Attribute versehen (Orgel, Schwert, Violine, Rose), als still in sich gekehrte, junge römische Tote zu unseren Füßen ein nahezu über-präsenes, über-kompaktes, über-klares Wesen ist, während mein Auge so zwischen den beiden hin und her rast, prüfe ich im Kopf eine Reihe von Sätzen: Ich verfolge, wie der dahinfließende Wortklang zu Aussagesätzen gerinnt, etwa ›Literatur ist dieser Schnitt am Hals der Cäcilie, der dazu führt, dass Kopf und Rumpf nicht mehr zusammenpassen, oder ›Literatur muss in diesen Schnitt

hinein, muss aus diesem Schnitt hervorgehen, oder ›Sie steckt in diesem Schnitt, ob es uns recht ist oder nicht«. Während ich mich also, zwischen zwei Cäcilien stehend, dabei beobachte, wie ich Fragen formuliere wie: ›Literatur soll den Finger in die Wunde legen? Was aber, wenn die Literatur jene Wunde erst schläge?, auf die noch im selben Atemzug eine – wenn auch ausweichende – Antwort gefunden ist, nämlich: ›Jenes heiß ersehnte Licht am Ende des Tunnels könnte das blinkende Blatt einer Axt sein, während ich derart grobrhetorische Sätze niederschreibe, um sie, schwarz auf weiß, von allen Seiten betrachten zu können (Nur was sitzt, nennen wir Satz), woraufhin ich sie, einen nach dem anderen, mit Anführungszeichen versehe, als ließen sie sich, inzwischen bleischwer, mit Hilfe zweifach gesetzter Federstriche oder Schwertstriche auf magische Weise erneut in einen Schwebestand versetzen (und dies alles nur, damit ich sie um so besser wieder fallenlassen kann), Sätze alles in allem, die ich, auch wenn ich sie hier stehenlasse, am Ende verwerfe, weil sie selbst nichts anderes wären als jene Axthiebe, die den Kopf der Cäcilie vom Rumpf abtrennen sollen – im Verlauf eines hiermit umständlich skizzierten, in Wirklichkeit mit aberwitziger Geschwindigkeit ablaufenden Prozesses des Vergegenwärtigens, Formulierens, Horchens, Zögerns, Streichens: geht mir etwas auf.

Denn natürlich ist die Heilige doch anwesend in Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. Sie ist nicht aus Stein, sondern aus Metall, und kein Kunstwerk, sondern eine Waffe, und zwar dank einer kleinen Ergänzung, die Heinrich von Kleist auf dem Weg von der ersten zur zweiten Fassung seiner Erzählung vorgenommen hat, am Anfang, wo es zunächst von den Bilderstürmern heißt: »und der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen« (DKV III, 286), wohingegen die zweite Fassung zusätzlich vermerkt: »und, da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen.« (DKV III, 287, 289)

In diesem Satz steckt sie, hier versteckt sie sich, die Heilige Cäcilie, in den hinzugesetzten »Äxten«, im noch nicht ausgeführten Hieb, im gleichwohl vor unserem inneren Auge sichtbar werdenden Schnitt an ihrem Hals. Den sie, bei Kleist, möglicherweise gar nicht erst erleiden muss, weil sie der Fronleichnamsmesse fernbleibt, das heißt, weil sie sich nicht in ihrer eigenen, sondern in Gestalt einer noch am selben Tag sterbenden Schwester namens Antonia zeigt.

VIII.

Was nichts anderes bedeutet, als dass Kleist, wo die Heilige Cäcilie und die Gewalt der Musik berührt werden, ganz entschieden darauf verzichtet, uns ein Enthauptungsvideo vorzuführen. Keine in HD-Qualität abgefilmte Geisel, die, in eine grell-orangefarbene Guantanamo-Tunika gehüllt, irgendwo in einer namenlosen Wüste kniet und ihre letzte Botschaft in die laufende Kamera spricht, wobei der heftige Wind, da er sich im kleinen, am Halsausschnitt angebrachten Mikrofon verfängt, die Worte mit stoßhaftem Rauschen begleitet, woraufhin der schwarz-

gewandete Henker mit dem grotesk-abscheulichen Namen Jihadi John, mit einem Messer, wie man es in deutschen Fußgängerzonen bei jedem halbwegs gutsortierten Outdoor-Ausstatter erwerben kann, in der Luft herumzufuchteln beginnt, ehe er, mit der anderen Hand die Geißel, als Kriegsberichterstatter ein naher Verwandter von Kleist, am Kinn festhaltend, die Klinge an deren Kehlkopf legt, um im folgenden Bild –

Nein, kein auf das dritte Bild hin schneidender Eisenstein an dieser Stelle, kein von Buñuel und Dalí zerschnittenes Kuhauge und auch keine weggeschnittenen Augenlider – Heinrich von Kleist zeigt uns das Enthauptungsvideo demonstrativ nicht. Er unterlässt dies allerdings, ohne damit eine durch und durch zweifelhafte Vorstellung von Milde walten zu lassen, die lediglich aus dem Kunstgriff bestehen würde, Kunst in Vanillepudding zu verwandeln. Nichts jedoch läge ihm dabei ferner, als sich der immer wieder angeführten, alle Kunst mit einem einzigen Axt-hieb erledigenden »Macht des Faktischen« hinzugeben. Der sogenannten »Macht des Faktischen«, näher betrachtet nichts weiter als ein übles Gemisch aus wollüstiger Ohnmachtssehnsucht und Demagogie, Aufruf zu blindem Affekt und Lockmittel für Verschwörungstheoretiker, schlicht eine brandgefährliche Kombination von Reflexions- und Imaginationsverbot, gilt Kleists, gilt mein ganzes Misstrauen. Wer die »Macht des Faktischen« ins Feld führt, verfolgt die klare Absicht, mich zum Schweigen zu bringen. Damit ist nicht irgendein Jihadi John, damit ist die Kunst sein erklärter Feind.

IX.

Niemand kann sagen, ob Heinrich von Kleist, hätte er länger gelebt, sich ein weiteres Mal schreibend der Heiligen Cäcilie zugewandt hätte, ob er womöglich in hohem und, zugegeben, kaum mehr realistisch hohem Alter, das skandalöse Bild der jungen Frau mit ihrem unnatürlich verdrehten Kopf jenem anderen, nicht minder skandalösen Bild einer jungen Kopfverdrehlerin gegenübergestellt hätte, auf das 1865 die Besucher des Pariser Salons allen Ernstes mit Stöckchen und Schirmchen losgehen, weil nach ihrer Kunst-, ihrer Weltauffassung dieser weibliche Akt eine geradezu widernatürlich blasse, um nicht zu sagen kadaverfahle Hautfarbe hat.

Sicherheitshalber wird sie höher gehängt, die bis auf eine Handvoll Accessoires – eine Pantine, ein Armbreif, Perlenohrringe, ein um den Hals getragener Edelstein, eine rosafarbene Schleife (oder ist das doch eine Orchidee?) im Haar – vollkommen nackte, den Betrachter unverwandt fixierende »Olympia« von Edouard Manet, und höher noch, bis sie unter der Decke hängt, gleich einer Vorbotin jenes auf den Schultern seines kleinen Bruders stehenden Delinquenten, der, so hoch wie möglich, im Torbogen aufgehängt wird, mitten in der staubigen, sonnenversengten Ödnis, einer Ödnis vielleicht namens »Guter Geschmack«.

Es sieht aus, als hätte Manet nicht nach dem lebenden Modell, der 18-jährigen Victorine Meurent, sondern, wie Stefano Maderno, als er das Marmorbild der Heiligen Cäcilie anfertigte, nach der Leiche gearbeitet. Mit bloßem Auge ist, da sie dort oben unter der Decke hängt, an der gelbbäuchigen, in schmutzigen Fleisch-

tönen gemalten »Olympia« gar nicht zu erkennen, dass ihr Hals, wie der Hals der Cäcilie, eine Markierung aufweist, eine Spur – kein mit kräftigem Axthieb gesetzter Schnitt, kein weiß in weiß sich an seinen Rändern aufwölbendes Fleisch und keine geronnenen Blutstropfen, sondern, der Brombeerfarbe natürlichen geronnenen Bluts näher kommend, ein schmales, am Kehlkopf zu einer Schleife gebundenes schwarzes Samtband, zugleich streng und verspielt, flüchtig und fest, wie der rasch, doch mit sicherer Hand hingeseetzte Schriftzug in einer Sprache, die bis heute kein Mensch hat enträtseln können. – Die »Olympia von Manet mit ihrem schwarz durchstrichenen Hals«, schreibt Michel Leiris, wie Kleist ein Meister der langen Sätze, die aufs Äußerste, ins Innerste zielen, in seinem Buch »Das Band am Hals der Olympia«.

X.

Niemand könnte also sagen, ob Heinrich von Kleist jemals schreibend auf die Heilige Cäcilie zurückgekommen wäre. Kleist starb einfach zu früh.

Kleist starb, präzise ausgedrückt, exakt einen Tag zu früh.

»[M]an sagt hier d 21^t Nov« (DKV IV, 515), heißt es in seinem letzten Schriftstück, verfasst im Gasthaus mit dem für Klangempfindliche so stimmigen Namen *Stimmings Krug*, einem Haus vielleicht mit einer kleinen Glocke im Torbogen, am Weg nach Potsdam in der Ödnis gelegen: Ein Brief, der Momente eines Testaments und einer Schauergeschichte um zwei Figuren »in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* da liegen« (DKV IV, 513) wild durcheinanderjagen lässt, wobei mal Henriette Vogel, mal Kleist die Feder führt, um immerfort zu ergänzen, vergessen zu haben, zu wiederholen, bereits gesagt zu haben, und: »wir wissen aber nicht ob es wahr ist.« (DKV IV, 515)

Ich stelle mir vor, und damit meine ich, weil ich als Schriftsteller spreche: Ich habe nicht den leisesten Zweifel, dass Henriette Vogel und Heinrich von Kleist, unsere zwei fröhlichen Luftschiffer, unsere, wie sie sich in verstörender Assasinenrhetorik nennen, »zwei wunderlichen Menschen, die bald ihre große Entdeckungsreise antreten werden« (DKV IV, 511f.), dass also unsere ausnehmend höflichen Selbstmordattentäter vom Kleinen Wannsee, die mit ihrer Tat höchstens den einen oder anderen Wannseefuchs, ein paar Krähen und Kaninchen zwei Augenblicke lang erschreckt haben dürften, ihren gemeinsamen Freitod keineswegs für den 21. November geplant hatten, »man sagt hier d 21^t Nov; wir wissen aber nicht ob es wahr ist«, sondern für den folgenden, den 22. November, den Namenstag der Heiligen Cäcilie.

Auf dass, keiner der beiden die Last auf den Schultern des anderen, die Gewalt der Musik sie umwehe, auch wenn es sich dabei nur um den Lärm von Pistolenschüssen handeln würde.

XI.

An meinem Schreibplatz wacht, unmittelbar neben dem Laptop, seit Jahren mit abgewandtem Gesicht meine Plastik-Cäcilie, wacht nun über meine Kleistlektüre