

KLEIST
JAHRBUCH
2018

Guttenberg

J.B. METZLER



J.B. METZLER

KLEIST-JAHRBUCH 2018

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

herausgegeben von
Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Anne Fleig,
Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel

J. B. METZLER VERLAG

Heinrich v.
Kleis
3t Gesellschaft

Heinrich v.
Kleis
3t Museum

Redaktion: Dr. BJÖRN MOLL

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

Satz: Günter Dunz-Wolff

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 978-3-476-04667-3

ISBN 978-3-476-04668-0 (eBook)

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.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE
und ist ein Teil von Springer Nature
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt /Melanie Frasch

J.B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

Inhalt

Verleihung des Kleist-Preises 2017

- Günter Blumberger: Zwischen Verzweiflung und Verantwortung. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ralf Rothmann 3
- Hanns Zischler: An der Drecks- und Feuerlinie. Laudatio auf Ralf Rothmann anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 2017 7
- Ralf Rothmann: Dunkler Umriss: Kleist und das Glück. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2017 15

Essay

- Aris Fioretos: 8,5 Punkte zum Tremor. 21

Heillose Menschen? Religiöse Implikationen in Kleists Werken Internationale Konferenz des Kleist-Museums

- Hans Richard Brittnacher: Der Zorn Gottes und das ›Ach‹ der Menschen 31
- Andrea Polaschegg: Phöbus am Grabe des Herrn. Medienpolitik und Religionspoetik im ersten Heft von Kleists ›Journal für die Kunst‹ 47
- Andrea Allerkamp: Fluchen, Schwören, Lügen. Zur Gebrechlichkeit von Recht und Religion bei Kleist und Shakespeare 69
- Ulrike Vedder: Biblische Muster und ihre Spielräume in Kleists Familien- und Geschlechterordnungen 87
- Helga Gallas: Biblischer Subtext in den Novellen Heinrich von Kleists. 101
- Elke Dubbels: Paradies und Sündenfall. Topoi der Sprachreflexion bei Kleist ... 115
- Barbara Gribnitz: Kleists Sakralisierung der Sprache 135
- Elisabeth Krimmer: Glaube und Aberglaube. Heinrich von Kleists Hexen und Teufel. 149

Abhandlungen und Miscellen

- Günter Dunz-Wolff: Kleists Handschrift und ihre Entwicklung. Handschriftenanalyse als Datierungsmethodik 167
- Klaus Müller-Salget: ›Die Marquise von O...‹ und die Unbefleckte Empfängnis. Ein hartnäckiges Missverständnis 207

*Kleists ›Michael Kohlhaas‹ polyperspektivisch
Studenttag des Kleist-Museums*

Barbara Gribnitz: Einleitung.....	211
Michael Ackerl: Kleists Modell der Eskalation. Eine sozialpsychologische Lektüre des ›Michael Kohlhaas‹.....	215
Johannes Contag: Herausforderungen und Divergenzen in den englischen Übersetzungen von Kleists Erzählungen. Fallbeispiel: ›Michael Kohlhaas‹ ...	231

Übersetzungen

Heinrich von Kleist: Essay: How to find the certain Path to Happiness, and – even amid Life’s greatest Tribulations – enjoy the Journey undeterred! (Introduction and English Translation by Jeffrey L. High).....	253
Heinrich von Kleist: Robert Guiskard, Duke of the Normans (English Translation by Rüdiger Görner).....	271

Rezensionen

Ingo Uhlig, Traum und Poeisis. Produktive Schlafzustände 1641–1810. – <i>Besprochen von Martin Schneider</i>	289
Klaus Müller-Salget, Kleist und die Folgen. – <i>Besprochen von Anett Lütteken</i>	293
Clemens Pornschlegel, Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball. – <i>Besprochen von Jakob Christoph Heller</i>	297

Nachrufe

Michael Ott: Zur Erinnerung an Gerhard Neumann (1934–2017).....	305
Klaus Müller-Salget: Bernd Hamacher zum Gedenken	311

Anhang

Siglenverzeichnis	317
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	318
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	320

VERLEIHUNG DES
KLEIST-PREISES 2017

am 19. November 2017
im Deutschen Theater, Berlin

Günter Blamberger

Zwischen Verzweiflung und Verantwortung

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ralf Rothmann

Liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr geehrter Herr Staatssekretär Wöhlert,
liebe Frau Unseld-Berkéwicz,
lieber Herr Khuon,
lieber Herr Beck und liebe Frau Wulff,
lieber Herr Zischler,
lieber und heute zu ehrender Herr Rothmann,

das Versäumen einer barmherzigen Handlung galt im Mittelalter noch als Schuld, als Zeichen einer Abwendung von Gott, einer Aufgabe des Gottesbezuges zugunsten des Selbstbezuges, von der man zwei Seiten kannte. Die passive Form: die Trägheit aus Verzweiflung und Zweifel an einer sinnvollen Weltordnung, und die aktive Form: den Zorn. *Acedia* hieß die eine, *ira* die andere, und beide galten nicht als lässliche und verzeihliche, sondern als Todsünden. Im Zorn, aus enttäuschem Rechtsbegehren, wendet sich Kleists Kohlhaas vom Guten ab. Um der Rache willen versäumt er die Sorge um seine Familie, bis seine Frau Lisbeth auf dem Totenbett liegt, und vergeht sich danach grausam gegen Schuldige wie Unschuldige, unfähig seinen Feinden zu vergeben, wie Luther ihm vorwirft.

Kleist ist in Zweifel und Verzweiflung eher ein Spezialist für den Zorn, für Hyperbolik und abgründige Wortspiele, Rothmann in der Anklage eher ein Spezialist für den Zweifel und die Verzweiflung in aller Lakonie. Das Versäumen einer barmherzigen Handlung kommt scheinbar belangloser daher, wie im Falle der Erzählung ›Gethsemane‹, in der ein Mann ins Berliner Prinzenbad geht, um seinen täglichen Morgenkilometer zu schwimmen. Das Becken wird noch gesäubert, er muss warten und weiß zugleich, dass seine Lebensgefährtin todkrank in der Klinik nebenan liegt und er nicht zu spät kommen darf, um ihr in ihren letzten Stunden beizustehen. Trotzdem schwimmt er, und als er endlich in die Klinik kommt, ist das Bett seiner Freundin leer. So grausam wie banal ist das, und so schmerzlich wahr. Von Schuld ist in dieser Erzählung explizit nicht die Rede, von der Spannung zum Absoluten implizit durch den biblischen Titel ›Gethsemane‹, der an das Verhalten der Jünger erinnert, die Jesus in seiner Todesangst im Garten Gethsemane allein ließen, weil sie einschließen, statt mit ihrem Herrn zu beten. Offen bleibt, ob diese Anspielung den zögerlichen Schwimmer entschuldigt, ob der Leser dessen Gleichgültigkeit als allzumenschliche erkennen und mit ihm auf Vergebung hoffen darf.

Sibylle Lewitscharoff, Kleist-Preisträgerin 2011, hat der Dichtung Kleists ihre Trostlosigkeit vorgeworfen, darüber kann man streiten. Richtig ist: Ein treuherziges Gedicht wie ›Die beiden Tauben‹, das Sie gerade zu Klarinettenspiel gehört haben,

mag für seine Ex, für Wilhelmine, eine verzuckerte Pille gewesen sein, der Ausreißer Kleist kehrte jedenfalls nicht reumütig ins Frankfurter Nest zurück und einmal unterwegs schwärmte er seiner Braut vor, dass er nicht Übel Lust hätte, schöne Mädchen aufzustöbern, um sie sich zurecht zu schnitzen wie das »Mundstück an meiner Clarinette« (DKV IV, 106). »[Z]arte[] Liebe« (DKV III, 409) ist bei Kleist im Leben wie in der Literatur die Ausnahme. Die Regel heißt Geschlechterkampf. Man muss sich fressen, um sich zu verstehen. Milder ausgedrückt: Kleist zeigt immer das, was ist, nicht das, was sein sollte. So auch Rothmann, dessen Realismus jedoch veröhnlicher ist. Während Kleist den strukturellen Atheismus der Modernisierung in seinen Anfängen erlebt und in seinem Schreiben schonungslos Fragmente einer Zukunft des Absurden entwirft, sodass die Enden seiner Erzählungen und Dramen selten tröstlich sind, ja eigentlich immer beunruhigend bleiben, blickt Rothmann zwei Jahrhunderte später auf diesen Prozess der Säkularisierung bereits zurück und setzt probeweise die Dichtung an die Stelle der Theologie, wenn es um die Beantwortung zentraler existentieller Fragen wie Schuld und Sühne, Liebe und Fürsorge, Einsamkeit und Verzweiflung, Sterben und Tod geht. Im Bewusstsein freilich, dass er damit der Dichtung vielleicht zu viel an Verantwortung zumutet. Also nimmt er die Verantwortung auf sich und erklärt in Interviews, dass er über nichts anderes als seine Erfahrungen schreiben könne. Es geht ihm dabei meines Erachtens nicht darum, erlebte Wirklichkeit in Fiktionen zu verwandeln, sondern aus seinen Fiktionen Wahrheit zu gewinnen. Aber eben nur seine persönliche Wahrheit. Rothmanns Vernunft der Poesie ist meines Erachtens ethisch fundiert: in einer Haltung der Demut.

Auf lateinisch heißt Demut *humilitas*. Erich Auerbach hat in seinem Buch ›Mimesis‹ die *humilitas* als einen Begriff zum Verständnis des Neuen Testaments bestimmt, der »das Ethische, das Soziale, das Geistige und das Ästhetisch-Stilistische zugleich umfasst«. Das Neue Testament, in dem Gott Mensch wird und seine Lehre der Nächstenliebe allen Menschen, auch den Abfälligen und Erniedrigten, in verständlichen Worten mitteilt, ist nach Auerbach der Ursprung des »sermo humilis«, das heißt eines Stils, der später zum Vorbild einer Romandichtung wird, in der Ästhetik und Ethik kongruent sind, Mitleidslehre und Realismus sich verbinden. Wie auch bei Rothmann, der die Nöte des Alltags zu beschreiben weiß, ob in den Milieus des Ruhrgebiets oder Berlins. Er stellt sie selten als vertraute, d.h. Vertrauen, Nachbarschaft, Humanität stiftende Heimat dar, sondern ungeschönt als Orte alltäglicher Gewalt und Demütigung. Das Leiden der Gedemütigten verweist allenfalls auf die Notwendigkeit des Humanen, in den Gedemütigten, die in Rothmanns Prosa selbst immer auch zur Demütigung fähig sind, kann es nicht gefunden werden. Das Humane teilt sich nicht auf der Ebene der Figuren, sondern in der Haltung des Erzählers mit, der sich über seine Figuren niemals erhebt.

Ein Beispiel dafür gibt der Roman ›Im Frühling sterben‹. Nach dem Tode seines Vaters berichtet der Erzähler von dessen Kindheit und Kriegszeit und von einem zentralen Trauma, unter dem sein Vater ein Leben lang litt. Er musste als Angehöriger der Waffen-SS einen Deserteur erschießen, der sein bester Freund war. Lakonisch erzählt der Sohn des Vaters Biographie. Sein Porträt wird nie zum Steckbrief, es lässt Widersprüche stehen. Der Sohn, Schriftsteller und Alter Ego des Autors, leidet mit dem Vater und lässt uns mitleiden. Noch einmal: Die Vernunft von Roth-

manns Poesie ist Demut, und dieser Demut entspricht eine Ästhetik des Humanen, deren Glaubwürdigkeit sich durch das autofiktionale Erzählen begründet. Worüber der Vater ein Leben lang nur schweigen konnte, das erzählt der Sohn in diesem Roman, ohne den Vater zu verurteilen.

Vater-und-Sohn-Geschichten finden sich in der Weltliteratur viele, auch bei Kleist und Kafka, dessen Lieblingsautor Kleist war. Kafkas Erzählung ›Das Urteil‹, in dem der Vater den Sohn zur Autonomie auffordert, um ihn für diesen Versuch dann zu bestrafen, ist eine konsequente Fortsetzung von Kleists Erzählung ›Der Findling‹. Beide Male ist der Tod der Söhne der Preis ihrer Mündigkeit. Rothmanns Vater-Sohn-Geschichte windet sich aus der paradoxalen Struktur gegenseitigen Urteilens und Verurteilt-Werdens heraus. Anders als Kleist, anders als Kafka schreibt Rothmann dergestalt den Sohn wie den Vater frei. Mit Kleist, mit Kafka teilt er allenfalls die Ungebundenheit und Einsamkeit, was seine Position als Autor angeht. Er ist trotz aller großen Erfolge beim Publikum, trotz vieler Literaturpreise ein Einzelgänger geblieben, ein intentionaler Außenseiter im Literaturbetrieb, keiner Schriftstellergruppe, keiner Autorengeneration in Literaturprogramm und Bekenntnis zuzurechnen. Das ist eine gute Voraussetzung für den Erhalt des Kleist-Preises. Kleist war frei von allen Gemeinde- und Schulzwängen und das gilt gleichfalls für die Institution des Kleist-Preises, insofern letztlich keine Sozietät, nicht eine Jury in einer Dauerherrschaft von Kritikerpäpsten entscheidet, sondern allein und unabhängig von den Vorschlägen der Jury die von ihr gewählte Vertrauensperson. Dieses Jahr ist es Hanns Zischler, dem die Jury vertraute, weil er einen Blick hat für das Besondere, die »Eigentümlichkeit« eines Menschen, um Kafkas Lieblingsvokabel zu verwenden. Diese findet er in seiner Kunst der Darstellung, als Schauspieler, und ebenso als Verleger und Essayist, der Neues und Nachhaltiges an einem Autor zu entdecken weiß – an Kafka, wie wir alle wissen, und jetzt an Rothmann. Wir dürfen uns auf die Laudatio freuen. Herzlichen Dank dafür, lieber Herr Zischler.

Der Wertschätzung des Kleist-Preises und der Preisträger waren wir unter der Regie von Hermann Beil und Claus Peymann im Berliner Ensemble fünfzehn Jahre lang gewiss. Umso überraschender, dass die neue Intendanz des BE nur noch die Höhe der Saalmiete interessierte, umso tröstlicher, dass Ulrich Khuon und das gesamte Team des Deutschen Theaters vom ersten Gespräch an deutlich machten, dass sie die Tradition der Kleist-Preisverleihungen in Berlin fortführen wollen. Von Otto Brahm, der 1894 Leiter des DT wurde, stammt die erste große Kleist-Biographie, die sich zu lesen bis heute lohnt. Wir sind also im richtigen Haus und sehr froh über Ihre Gastfreundschaft, lieber Herr Khuon. Über die Dramaturgie der Matinée, lieber Herr Beck. Über Ihre Kunst, Klarinette zu spielen, lieber Herr Krusche. Und darüber, dass Uli Matthes Kleist-Preis-Inszenierungen in immer neuer Weise denkwürdig macht, durch seine Kunst, Kleist zu lesen, oder Kleist-affine Kleist-Preisträger wie Wilhelm Genazino auszuwählen, oder im Wettbewerb mit Preisträgern Gedichte zu rezitieren, mit der Becker-Faust zum Abschluss von Marcel Beyers Wespen-Gedicht. Danken darf ich, wie jedes Jahr, den Sponsoren: der Holtzbrinck Publishing Group, der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien, dem Berliner Senat wie dem Brandenburger Ministerium für Bildung und Forschung. Wie jedes Jahr seit fast zwei Jahrzehnten. Auf Ihre Treue können wir uns verlassen. Herz-

Günter Blumberger

lichen Dank, dass Sie heute hier sind: Frau Bienhüls, Frau Bückmann, Frau Wagner und Herr Staatssekretär Wöhlert. Zu danken habe ich meinen Kölner Mitarbeitern Björn Moll und David Gabriel für die Hilfe bei der Organisation, und zuletzt und ganz besonders Ihnen, verehrte Frau Unseld-Berkéwicz, dass der Suhrkamp-Verlag uns nach der Verleihung mit einem Empfang erfreuen wird.

Hanns Zischler

An der Drecks- und Feuerlinie

Laudatio auf Ralf Rothmann anlässlich der Verleihung des
Kleist-Preises 2017

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
verehrter Ralf Rothmann,

»Du bist Tecumseh, stimmt's?«

Wenn wir Wilder Westen spielten, war das mein Name, und ich nickte und schnitzte weiter an dem Speer. Beim Ritterspiel war ich Sigurd. »Für einen Indianer ist alles wichtig.« Pomrehm blickte über das Feld zum Horizont. Sein Kinn war voller weißer Stoppeln, und er hatte große, immer etwas wässrige Augen. »Jeder Stein am Weg, jeder geknickte Zweig. Du lernst was fürs Leben, Spurenlesen zum Beispiel. Du hast dich für die Aufmerksamkeit entschieden.«

Spurenlesen, Aufmerksamkeit – so lauten die Stichworte, spielerisch ausgestreut, die für das Schreiben von Ralf Rothmann wegweisend geworden sind.

Die Szene spielt in der Industrielandschaft des Reviers der fünfziger und sechziger Jahre. Eine doppelbödige Welt des ›Wiederaufbaus‹ – ein Wort, das den Rückblick nicht kennt. Durch diese Landschaft läuft die Drecks- und Feuerlinie. Dass es aber mehr als bloß realistische Bilder dieser Gegend sind, signalisieren schon die verheißungsvollen Motti, die Rothmann seinen Büchern voranstellt.

Auf dem Gang durch Rothmanns Romane und Erzählungen bin ich aufgefordert, verlockt, einer fremd-vertrauten Welt näher zu rücken – auf die Gefahr hin, von ihr verschlungen zu werden. Tage und Jahre werden aufgeblättert. Sie sind angefüllt mit scheinbaren Nichtigkeiten und Dahingesagtem, mit dem populären Schwemm- und Strandgut, das mit der Welle der *re-education* in dieses Deutschland des Wiederaufbaus hereingeschwappt ist. Und staunend verfolge ich, wie es dem Autor gelingt, diese Zeit in einer eigensinnigen Erinnerung aufzuheben.

Man spricht heute gerne – in der Musik, im Film, im Verkehr, in der Literatur – vom *flow*, dem rhythmisch gegliederten Fluss des Textes. Ich scheue dieses Modewort nicht. Es umfasst für mich das bewegliche Zusammenspiel von Rhythmus, Takt und Klang, trübe Beimengungen und Störungen inbegriffen. Die Prosa von Ralf Rothmann zeugt von einer untrüglichen Sicherheit für diesen *flow*. Er wird noch gesteigert durch das, was ich gegenläufige Wirbel nennen möchte. Diese Wirbel unterspülen seinen erzählerischen Realismus. Sie schärfen ihn.

In dem Roman ›Milch und Kohle‹ – er spielt in einer Bergarbeitersiedlung im Kohlerevier der 60er Jahre – wird der sehr jugendliche Ich-Erzähler von seinem draufgängerischen älteren Freund Pavel angestachelt, ohne jede Übung eine Zündapp zu lenken – er fährt die Maschine sogleich in den Graben.

Der Text kommt vom Weg ab:

Ich wußte nicht, was ich sagen sollte und starrte auf die Straße, in das Lichtrund auf dem Rollsplit, als läge dort eine Entschuldigung. Doch da war nur ein Nachtfalter und klappte langsam die grau und braun gemusterten Flügel zu. Er saß, auch Pavel sah es jetzt, auf einem hellen Stück Metall, Aluminium wohl.

Dann nimmt die Geschichte den Faden wieder auf. An unerwarteter Stelle kreiselt das Geschehen, es verzögert sich und wird durchkreuzt – vergleichbar den quer verlaufenden Adern und Einschlüssen in einem Gestein. Augenblicksfermaten.

Die Erscheinung des flatternd Lebendigen wird angesichts des unbeweglichen Motorrads jäh gesteigert, um sogleich wieder in der Nacht zu verschwinden.

›Milch und Kohle‹ ist der Ich-Roman des Abschieds von einer Jugend in den sechziger Jahren. Das Begräbnis der Mutter – aus der Perspektive des Rückblicks wird das fahl-bunte Familienmosaik ausgelegt. Es ist eine Welt, in der man sich nicht umarmt. Heimat wäre im Revier ein Fremdwort.

Nachmittagsruhe in der Siedlung, kein Mensch auf der Straße, kein Hund, und ich stellte Radio Luxemburg an und zog meine Schulhefte aus der Tasche.

Das ist der Sound des Milieus, einer Bergarbeitersiedlung am Rand von Oberhausen – ein Satz wie aus einem Song von Kris Kristofferson, oder aus einem Roman von Roger McCormac. Zorro heißt hier ein Hund, Tecumseh der Junge: »der zieht mit dem Wind.«

Feinkörnig und andeutungsreich ist die Sprache, perforiert von diskreten Auslassungen. Vor allem in den Gedichten. Der Mangel jener Tage findet hier sein fernes Echo. Mich wundert's, dass noch kein Musiker sie aufgegriffen hat.

Sehnsüchte nach kleinen Fluchten und sexuellen Tagträumen steigen auf – Premieren mit ungewissem Ausgang. Man hangelt sich an den Fix-und-Foxi-, Bravo- und Sigurd-Heften entlang – für mich, das sei nur nebenbei erwähnt: ein verbotenes Paradies. Oder der Junge gesellt sich träumend zu Coopers Indianern aus dem ›Lederstrumpf‹. Später werden die Beatles und die Stones und die weißen Rosen aus Athen hineinspielen. Was man in der bundesrepublikanischen Sprachregelung das ›bildungsferne‹ Milieu nennt, wartet in Rothmanns Romanen mit den Beklemmungen der Kleinfamilie auf, der zu entkommen manchmal nur gewaltsam gelingt. So wie dieser Pavel, der seinen Vater niederschlägt und für immer verschwindet.

Oder durch Schreiben.

Flucht in die Literatur – so möchte ich das große Projekt der Rothmann'schen Romane und Erzählungen nennen. Einige dieser Prosatexte sind eng miteinander verwoben, ohne zu einer einzigen Familien-Saga ausgebreitet zu werden. Immer besticht die scheinbar kunstlose Komposition, die aus dem alltäglichen Erinnerungsmaterial gewonnen wird, die Beiläufigkeit, mit der Dramatisches erzählt wird. Das Angedeutete, Ausgesparte – bis hin zu den mit traumwandlerischer Sicherheit eingerückten Absätzen.

Der Vater arbeitet als Hauer unter Tage, die Mutter ist eine unwirsche, prügeln-de, nach Mode gierende Frau. Quirilig unglücklich. Das Grubenunglück des Vaters und seinen Krankenhausaufenthalt nutzt sie als *ihre* Gunst der Stunde für einen

Seitensprung. Mit dem schönen jungen italienischen Gastarbeiter und Kochkünstler Gino Perfetto – ihm begegnen wir schon in Rothmanns erstem Roman ›Stier‹ –, den der schweigsame Vater mit nach Hause gebracht hatte.

Doch ohne etwas an ihrem Bild zu retouchieren, lässt der Autor, der in elastischer Distanz zu seiner Herkunft schreibt, Barmherzigkeit walten – in der Klinik, an ihrem Sterbebett:

Und plötzlich waren die Augen auf mich gerichtet, und ein Staunen, fast kindlich, ging darin auf und machte sie noch immer größer und schöner, als sie flüsterte: »Weißt du was? Weißt du was mir gerade eingefallen ist?«

Ich schüttelte den Kopf, und sie schluckte, was ihr weh zu tun schien. Sie hielt sich den Hals. »Da muß ich den Alten ja doch geliebt haben, wenn ich so schnell hinterhersterb. Oder?«

Ich sagte nichts. Doch sie sah mich weiter an, erwartete eine Antwort, und ich nickte.

Dieser erinnerungsdichte, von winzigen Abschweifungen durchsetzte Roman, die sich wie eine diskrete zweite Stimme über die Erzählung legen, zielt an den entscheidenden Stellen über die Realität, wie wir sie gemeinhin wahrnehmen, hinaus. Ralf Rothmanns Schreiben ist ein *doppelbödiges* Unternehmen.

Was sich in jenen Einsprengseln andeutet, erfährt seine Steigerung, Vertiefung und Entrückung durch die Schilderung der Welt unter Tage. Eine allgegenwärtige und gleichzeitig für das Kind unzugängliche, eine Parallel-Welt. Der Junge kennt sie nur vom Hörensagen, er liest deren Spuren in dem vom Kohlestaub imprägnierten Gesicht des Vaters. Sie gibt sich für Augenblicke zu erkennen, wenn dieser Mann von einem lang aufgestauten Furor erfasst wird und in einem einzigen Schwall seinen Ärger über Vorfälle am Arbeitsplatz los wird, und die Mutter diesem Ausbruch verständnisvoll zustimmt, ohne ein Wort verstanden zu haben.

Der Autor wird hier selbst zum Hauer, seine Sprache eine Montansprache. Der hier schuftet und malocht, heißt dann nur noch »der Mann«, als hätte er mit der Einfahrt in den Berg alle Individualität von sich abgestreift. Jenseits der kräftezehrenden Arbeit scheint die Landschaft des Bergbaus in einer bald ausgestorbenen Sprache vor uns auf. In leuchtender Dunkelheit.

Den Vater hat es ins Revier verschlagen, die Familie wurde aus einem Paradies vertrieben – Melker war er gewesen in Norddeutschland und glücklich, bis nach dem Krieg die Mechanisierung der Milchwirtschaft seine Arbeit überflüssig machte. Der Melkschemel hängt als Erinnerungsstück aus dieser verklärten Zeit im Haus.

Fünfmal tut sich die Welt unter Tage im Roman auf. Gesang in Prosa. Die athletische Arbeit im Stollen wird mit einer technischen Sprache durchmessen, die in ihrer Dichte wie der Gang durch einen Traum wirkt.

Hitze. Die Wassertüren wurden geschlossen, eine nach der anderen. Und dann, in der jähren Stille, war es doch wieder da, und er hielt den Atem an, stand auf und näherte sich dem Hangenden. Dabei hielt er sich an einem Stempel fest, und sein Helm schrammte gegen den letzten, schon etwas abgesackten Querbalken, einer riesigen Fichte unter den Klüften der Felsplatte, die nicht verwachsen war mit dem Berg.

Doch wollte er näher heran an den Laut, das leise Schwirren oder was es war, schob den Kopf vor, lauschte ...

In einer wunderbaren Wendung lässt Rothmann den Vater in der Erzählung ›Alte Zwinger‹ ganz beiläufig gegenüber dem staunenden Sohn einen Chorgesang unter Tage erfinden:

»Die Kohle ist ausgeräumt, und bevor man wieder alles mit Schutt und Geröll zustopft, bedankt man sich bei der Erde mit einem Lied«, sagte mein Vater.
»Das ist ein alter Brauch«.

An diesem Ort kann »der Mann«, der Vater sich seinem Schweigen überlassen. Er hat es durch den Krieg und all die Jahre danach mit sich herumgeschleppt, eine Last schwerer als die in der Tiefe zu brechende Kohle. Die Unterwelt und die Zeit des Krieges sind doppeltes Geheimnis. Das Unausgesprochene öffnet sich einen spaltbreit, als die kleine Tochter aus heiterem Himmel fragt, ob er im Krieg jemanden totgeschossen hätte: »*Mit Blut und allem*«. Dem Mann verschlägt es die Sprache:

Mein Vater hielt die Tasse, ohne daraus zu trinken. Seine Hand war zu groß für das zierliche Ding; der Finger paßte nicht durch den Henkel. Doch sein Gesicht kam mir viel zarter vor. Die Brauen standen schräg über den Augen, und er sah zu meiner Mutter auf und sprach seltsam gedämpft, als wären wir gar nicht da. »Was soll ich denn jetzt sagen?«

Damit ist das Thema des jüngsten Romans angeschlagen, ›Im Frühling sterben‹. Die Geschichte des jugendlichen Melkers Walter, der zusammen mit seinem besten Freund Fiete im letzten Kriegsjahr zur Waffen-SS gezwungen wird. Fiete desertiert. Die vom Krieg verwüstete ungarische Landschaft geistert wie ein Albtraum durch den Roman. Rothmann meidet das dumpf begütigende Wort von den ›Gefallenen‹ – er spricht von ›Umgekommenen‹. Die Kettenhunde fangen Fiete ein, er wird zum Tode verurteilt. Walter gehört zum Peloton, das ihn hinrichten muss.

Dieser Roman ist ein gewaltiger Kraftakt, die Macht des väterlichen Schweigens zu brechen. Er ist nicht aus dem unmittelbar Erlebten geschrieben. Der Autor legt das erinnernde Stethoskop an den Phantomkörper des Hörensagens. Dort kauert die unvergangene Vergangenheit.

Rothmann gelingt es, etwas zu vergegenwärtigen, was bislang nur in dumpfer Latenz oder, schlimmer noch, in der verharmlosenden Anekdote, in der Pointe der Überlebenden verharrt hatte.

Eine Schlüsselszene ist der unerwartete Einbruch (ich wüsste kein anderes Wort dafür) der Dichtung in das Geschehen. Im Lazarett liest der verwundete Fiete und versieht mit Randnotizen Oskar Loerkes Gedichtband ›Die heimliche Stadt‹. Walter bekommt es bei Büchern sofort mit der Angst zu tun:

»Ist das erlaubt?«

»Keine Angst, Häuptling, sind nur Gedichte, die stürzen den Staat schon nicht um.«

›Nur‹ Gedichte stürzen den Staat nicht um, aber sie spenden Trost und Kraft dem, der sie zu lesen und für sich zu behalten vermag. Sie wappnen ihn gegen den Sprach-

müll, dem einer neben dem ganzen anderen Dreck ringsum ausgesetzt ist. Wenig später, nach der gescheiterten Desertion, tauchen diese Gedichte noch einmal auf.

Es ist der Wehrmachtsoffizier, der Walter ausgerechnet bei seinem flehentlichen Versuch, Gnade für den verurteilten Fiete zu erwirken, zunächst mit einer sadistischen Zurechtweisung über den richtigen Gebrauch des Genitivs piesackt, um schließlich diese Erniedrigung durch das Deklamieren des Loerke-Gedichts ›Grab des Dichters‹ aus Fietes konfisziertem Gedichtband noch zu steigern.

Fassungslos muss Walter erleben, wie der schon seiner Freiheit beraubte Fiete noch einmal ›entmündigt‹, wie ihm das Wichtigste – das Gedicht – geraubt werden soll: durch dessen Wiederholung aus dem Mund des Offiziers.

Der Gott hat Muße.
Andern verblieb es, ein Tagwerk zu tun,
Mir unter dem Fuße
Der trauernd geschwätzigen Winde zu ruhn.

Wenn die uralte Traube,
die schwarze, wiederkehrt, staubig und warm,
Weckt mich immer der Glaube:
Du sollst nicht schluchzen, der Gott wird nicht arm.

»Nicht schlecht, dieser Loerke. Ihr Kamerad hat Geschmack. Aber nun, was soll's, er hat sich selbst gerichtet. Da steht nichts mehr in meiner Macht, fürchte ich. Gar nichts.« Hustend schlug er die Kladde zu, löschte die halb gerauchte Zigarette und verschränkte die Finger über dem Bauch. »Unser Führer sagte es ja schon: Ein Soldat kann sterben, doch ein Deserteur muss sterben.«

Ich kenne neben diesem Roman nur einen einzigen, der das Schicksal eines Deserteurs so machtvoll ins Zentrum rückt. Es ist der offenbar gegen Ernst Jünger geschriebene Roman ›Der Überläufer‹ von Wilhelm Lehmann. Lehmann war der nächste Freund Loerkes. Zusammen mit Robert Musil hat er sich 1923 den von Alfred Döblin verliehenen Kleist-Preis geteilt.

Der ›Überläufer‹ wurde sieben Jahre nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben. Der Roman ist, glücklicherweise muss man leider sagen, erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen, andernfalls wäre der Autor von den Nazis bedroht worden. In diesem erkennbar autobiographischen Werk erlebt der Deserteur, er heißt Nuch, im Augenblick seiner gelingenden Flucht – der erste Versuch misslang – eine Wiedergeburt. Er singt:

Weidengebüsch stand die Bodenschwellung hinauf, die langen weichen Blätter streiften Nuchs Hand. Er war frei. Die Schöpfung begann aufs neue, mit weißer Keimhaut. Geschrei und Mord versanken machtlos. Vor den Augen gaukelten ihm die Blüten des Ahorns im Mai [...].

Es gehört zur unveräußerlichen Macht eines Gedichts, dass es als ein Gebilde höchster Fragilität unzerstörbar bleibt. Es kann den Gang der Dinge nicht aufhalten, es kann Fiete nicht vom Tod retten und doch bleibt es wie ein Wasserzeichen des stillen Widerstands dieser Geschichte eingeprägt.

»Loerkes Werk«, schreibt der Lyriker Lutz Seiler,

ist ein Bergwerk mit unterirdischen, nie ganz zu Ende denkbaren Gängen und Winkeln, in denen Schätze nisten. Und wie gut wäre es, wenn wir ihn so ansehen und lesen könnten: als Schatzgräber, die hoffen dürfen, alle paar Seiten auf etwas Unvergleichliches zu stoßen, das auch im Licht nach langem Anschauen nicht verblaßt, im Gegenteil.

Ralf Rothmann gelingt es, mit Hilfe dieses diskret inserierten Gedichts, dem Satz Fietes während des letzten Gesprächs vor der Hinrichtung einen ganz eigenen Rückhalt zu geben: »*Wenigstens versucht hab ich es, verdammt! Und das allein zählt, oder?*«

Loerke ist Fietes eiserne Ration.

In dem aufwühlenden Berlin-Roman der Nachwende-Zeit, ›Hitze‹, wagt Rothmann einen ähnlich kühnen, hyperrealistischen Sprung wie auf seinen Gängen durch das Bergwerk. Der Roman spielt im ersten Teil überwiegend in dem lärmig-prolligen Ambiente einer Kreuzberger Großküche. Dort arbeitet der ehemalige Kameramann Simon DeLoo, er beliefert Kunden in der ganzen Stadt mit Fertiggerichten. Wir werden an Orte geführt, die in keinem Stadtführer verzeichnet sind.

Einmal verlässt der Roman das Fertige und das Gekochte und dringt ein ins Rohe: ins Schlachthaus. Seit Franjus Film ›Das Blut der Tiere‹ (1949) habe ich nicht mehr in eine solche Hölle geblickt. Ralf Rothmanns Prosa vergegenwärtigt, was Franz Baermann-Steiner in den ungeheuerlichen Aphorismus gefasst hat:

Ob die Tiere an Gespenster glauben, oder nicht: wir sind sie.

Einer der Wege, das Ungeheuerliche nicht übermächtig werden zu lassen, das Verschüttete zu heben, Augenblicke vergangenen Glücks zurückzuholen, kann durch die immer wieder neu anhebende schreibende Erinnerung gelingen. Ralf Rothmann ist dies überzeugend gelungen.

Zum Abschluss möchte aus dem Gedichtband ›Gebet in Ruinen‹ das Gedicht ›Tecumseh‹ lesen.

Tecumseh

Was den Bogen rundet und den Pfeil zuspitzt, die Zeit,
er weiß nichts davon. Vor Ewigkeiten fiel ihm
die Feder aus dem Haar, brach das Pferd unter ihm zusammen.
Doch der ihm folgt und immer folgen wird, ein Verbündeter
aus der Leihbücherei — er malt sich mit dem
Lippenstift der Mutter die Zeichen für den Tag ins Gesicht:
Krieg den Soldaten, den Weizen in Reih und Glied, Krieg
den Idioten mit Erbsenpistole! — Friede den Johannisbeeren,
den Fischen im Baggersee. Wir werden sie braten.

Doch wer nimmt sie aus?

Und wer bleibt beim Feuer?

Leg bloß nicht wieder Dachpappe drauf!

An der Drecks- und Feuerlinie

Nachts, mit verdorbenem Magen, hört er die Fische schreien.
Mondlicht schiebt sich durch den Zeltspalt wie ein Messer
in das Zimmer; wo Schatten wandern, knarrt das Parkett.
Indianer sein ist nicht leicht. Andererseits: Cowboys
kannst du in der Pfeife rauchen. Sie wissen nichts von
Tecumseh und seinem Geheimnis. Sie sehen ihn nicht.
In seinem Fell und Federschmuck, von Jahrhunderten
Zerzaust, wartet er hinter den Palisaden, zwischen
Regalen der Leihbücherei auf das Ende meiner Schmerzen.
Das liegt in Amerika, im heutigen Ohio, und ist
ein Wiehern weit entfernt. Unerreichbar.

Ich danke Ralf Rothmann für seine Arbeit in diesem Bergwerk der Literatur – und
beglückwünsche ihn zu dem Kleist-Preis 2017.

Ralf Rothmann

Dunkler Umriss: Kleist und das Glück

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2017

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Freunde,

oft ist der erste Satz für einen Prosa-Autor von eminenter Bedeutung. Wie markant oder gewöhnlich auch immer, er gibt Tonart und Tempo für die nächsten Seiten oder den ganzen Text vor, und auch für mich als Leser entscheidet sich schon nach wenigen Zeilen, ob und wie lange ich mich auf ein Buch oder seinen Autor einlasse. 1969 habe ich den ersten Satz von Kleist in einer Umgebung gelesen, die ihm vermutlich geschmeichelt hätte: Ich war ein junger Maurer im Ruhrpott, saß in der nach Heizöl stinkenden Pausenbaracke zwischen anderen Bauarbeitern und blätterte in einem Reclam-Heft, den Briefen wohl. Und da stand: »Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde« (DKV IV, 321).

Unverständnis oder Müdigkeit produzieren oft Lesefehler mit einer eigenen Poesie, und eine Sekunde lang glaubte ich ernsthaft, »Der Himmel versagt mir den *Rum*« gelesen zu haben. Doch nach erneutem Hinsehen und einem Moment des Staunens, eines durchaus ungläubigen, klappte ich das Buch wieder zu, und der Polier blickte über den hautfarbenen Rand seiner Illustrierten und fragte: »Na? Genug Kultur für heute?«

Ich war empört. Dieser Dichter Heinrich von Kleist, von dem es kaum ein Bild gab und der doch einen dramatisch dunklen Umriss hatte, galt der nicht als Klassiker? Als einer also, dessen Gedanken und Empfindungen Gültigkeit über Jahrhunderte hin behalten, den man in einem Atem mit den Größten nennt und dessen Werk zur Seelenbildung von Generationen herangezogen wird? Und so einem ist, wie jedem x-beliebigen Schlagerstar, der ›Ruhm‹ das höchste der Güter der Erde? Wenn er wie Goethe die Liebe genannt hätte, wie Schiller die Freiheit, wie Hölderlin das Heilige – aber den ›Ruhm‹?

Und dann dieser falsche Ton in dem einen kleinen Satz: Wie wahrhaftig kann denn eine Trauer oder ihr Ausdruck sein, wenn man noch in der Lage ist, einen so eitlen doppelten Genitiv daran zu schrauben? – Nun denn: Dass Kleist ein Virtuose der falschen Töne war, aber gerade damit die richtigen in den Herzen seiner Leser erzeugt, diese Erkenntnis blieb mir noch verschlossen. Ich rührte seine Bücher vorerst nicht an, oder, um es dem Rahmen gemäß etwas eleganter zu sagen: Ich brauchte ihn nicht zum Wachsen. Mögen ihn andere lesen, dachte ich mit der Selbstgefälligkeit des Beschränkten; das Leben ist kurz, und die ›Penthesilea‹ ist mir zu lang.

Clemens Brentano, dem es nicht einleuchtete, dass ein preußischer Offizier kein romantischer Leichtfuß war, ängstigte es übrigens, wie schwer und mühsam Kleist gearbeitet hat; die Angestrengtheit mancher Textstellen lässt das erkennen. Befeuert

von der eigenen Unrast und dem Ehrgeiz dessen, der dazugehören möchte, versagte er sich nicht die Bravour, dazu war er zu unsicher, und er hob die offensichtlichen Mängel nicht, dazu war keine Zeit. In den knapp zehn Jahren, in denen sein gewaltiges Werk entstand, muss er Tag und Nacht geschrieben haben. Alle Finger tintenblau, und doch bescherte ihm das atemlose Arbeiten, diese knarrende Willenswut, auf den ersten Blick nicht viel mehr als Gram oder gar Tränen darüber, dass man ihn dennoch nicht dazugehören ließ und ihm »das größte der Güter der Erde«, oder wenigstens Anerkennung und Respekt, verweigerte. (Wäre er nur etwas älter geworden, hätte er vermutlich die Erfahrung gemacht, dass es nicht den leisesten Wert hat, überhaupt irgendwo dazuzugehören.)

Einer Konvention gemäß soll es hier um seine Werke gehen, doch mit dem bleiern Schlusspunkt hat Kleist dafür gesorgt, dass der Blick darauf für immer von dem Mord an Henriette Vogel und seinem Freitod überdunkelt ist, einer Tat übrigens, die auch als raffinierte Marketing-Aktion gesehen werden darf: Bevor er der Freundin mit der Geschicklichkeit des Soldaten ins Herz schoss – keine Rippe wurde verletzt –, nannte er sie bekanntlich seinen »Nachruhm« (DKV IV, 519). Diese zynische Ungeheuerlichkeit, dem moralischen Rigorismus eines jungen Lesers ähnlich entgegenstehend wie die eingangs erwähnte Textstelle, ist sicher auch ein Grund dafür, warum viele erst spät zu Kleist und der Erkenntnis finden, dass etwas in seinem Werk stärker und strahlender ist, als sein Charakter es war.

Von dem könnte man anhand vorliegender Zeugnisse vieles sagen: Kleist war scheu, gutmütig und wirkungsbewusst, er war schlicht und von messerscharfem Verstand, er konnte brennen und eiskalt berechnend sein, war ein Zärtlicher und ein Rachsüchtiger, liebenswürdig und infam, weise, naseweis, verlogen und windig, ein Schnorrer und ein Großzügiger, kurz, er war ein Mensch und kam von seinem Schatten nicht los. Den schleppt natürlich jeder mit sich herum, doch bei einem Dichter sieht das in der Regel dramatischer aus, weil er präziser zu jammern versteht. Und so können wir uns denn kaum vorstellen, dass sich all das Erschütternde und Schöne in seinem Werk nicht nur einem verdunkelten Eros, nicht nur der Mühe, der Qual und der Aussichtslosigkeit verdankte, der Verzweiflung gar, sondern auch, wenigstens manchmal, der Freude, ja dem Glück.

Aber was hieße das in seinem Fall überhaupt? Fragt man Menschen heute, ob sie glücklich sind, erhält man meistens die Antwort: »Nun ja, glücklich weiß ich nicht, würde ich jetzt nicht sagen, aber zufrieden doch.« – Das klingt schon furchtbar nach Eigentumswohnung, Haftpflichtversicherung, moderatem Cholesterinspiegel und ›Bofrost-Abonnement. Das klingt wie jenes »Ach!« (DKV I, Vs. 2362) der Alkmene, nachdem sie den funkelnden, die Nacht immer noch einmal verlängernden Gott in Gestalt des ›Amphitryon‹ im Bett hatte – und nun wieder mit ihrem Ehemann vorlieb nehmen soll. Und bei aller Einsicht, aller Erfahrung: Ist Genügsamkeit nicht eine Beleidigung der Sterne? Darf man weniger vom Leben verlangen, als ein Glück, das einen in die Wolken reißt?

Naturgemäß sucht man das als junger Mensch in der Liebe, doch wir wissen von keiner glühenden, alle Konturen und Gewissheiten zerschmelzenden im Leben des Heinrich von Kleist. Die zwischen den Geschlechtern kommt in seinem frühen Aufsatz über das Glück jedenfalls nicht vor; in fast selbsthypnotischem Duktus schwört

er jeder Leidenschaft zugunsten diverser Tugenden ab, die er sich als gesunden Mittelweg zwischen hohem Glück und tiefem Unglück wünscht. Aber seine wahre Sehnsucht, ihr Reflex in seinen Werken, spricht eine andere Sprache: Jupiter, dem sogar der Olymp zu fad wird ohne Liebe, möchte sich *ein* Mal in einer menschlichen Seele spiegeln, sich aus der Träne des Entzückens, die seinetwegen vergossen wird, entgegenstrahlen.

Zum Glück gehört nicht nur das Glücklichsein: Der Satz stammt, wie manche Sätze, die ich ihres Glanzes wegen annehme und nach einer Weile für meine eigenen halte, von meiner Frau. Entgegen der Selbstzeugnisse, in denen Kleist von seinem töricht überspannten Gemüt spricht, dem auf dieser Erde nicht zu helfen sei, und im Widerspruch zu den Fakten der Biographie und vielen Resultaten der Forschung, die dazu führten, dass man sich daran gewöhnt hat, Kleist als dunklen Umriss zu sehen, als vor allem tragische, weil nirgendwo recht zugehörige, rastlos umherreisende, ewig abgebrannte und armselig gescheiterte Existenz mit folgerichtiger Todessehnsucht, glaube ich doch, dass er in den entscheidenden Momenten seines Lebens ein überaus glücklicher Mensch war.

Nun, darüber müsste man womöglich diskutieren, höre ich jetzt die Literaturwissenschaftler sagen. Das sind jene hoch bezahlten Spezialisten, die ihn seit jeher wie eine Labormaus auf ihre Schreibtische nageln, um ihm Semester für Semester die Innereien nach außen zu kehren und die Kommas einzeln aus dem Fell zu zupfen – und die abseits ihrer seriösen Texte verblüffend ironisch von ihm reden, ich hab's erlebt. Einfältig sei er gewesen, weil es keine intellektuelle Figur in seinem Werk gebe, ein Mystiker ohne Gott, der sich mit dem Himmel um eine Wolkenform stritt, ein politischer Hysteriker oder gar eine Patchwork-Existenz. – Aber einem Dichter vorzuwerfen, dass er unrealistisch ist oder dass sein Lebensweg nicht gradlinig verläuft, was soll man dazu überhaupt sagen? Haftpflichtversicherung?

Schon als er seine Studien nach kurzer Zeit abbrach, tat Kleist das ja nicht, weil er unstet oder verantwortungslos war, sondern in der mehr oder weniger bewussten Erkenntnis, dass alle mathematische, chemische, physikalische oder juristische Logik in der poetischen mündet. Ausnahmslos jede Wissenschaft gerät irgendwann an die Grenzen ihrer Erkenntnisse, die sich im Lauf der Epochen verschieben mögen; überschreiten kann sie nur die Poesie. In ihr hebt sich alles Fachliche auf, und jeder Autor, sofern er seiner inneren Notwendigkeit folgt, macht eine ähnliche Erfahrung: Im schöpferischen Augenblick geschieht etwas außerhalb der Zeit und fern des Offenkundigen oder Mitteilbaren, das Universum oder doch das universale Geheimnis hat sich im Einzelnen bekräftigt, führt ihm die Feder, wie man einmal sagte, und lässt ihn schreiben, woran er noch Sekunden vorher mit keiner Silbe gedacht hat. Und das heißt nichts anderes als: Atemlosigkeit, Herzjagen, rauschhaftes, nur der Liebe vergleichbares Glück.

Sicher, irgendwann erlöschen die Kerzen, Morgen wird es, Hufe klappern auf dem Pflaster, Soldaten marschieren durch die Mauerstraße, und man vergisst diese Momente wieder, denn man leidet an der Kälte, den Brennholzpreisen, und verflucht das Loch im Portemonnaie, die Kakerlaken im Brot. Man vergisst, dass man etwas Himmlisches erlebt und vollbracht hat, man kriegt das Blau nicht von den Fingern und beschwert sich beim Vermieter, dass schon wieder kein Rupfen auf dem

Hofklo hängt. Und wenn der, bei dem man in der Kreide steht, dann auch noch frech wird und einem ein lebendiges Huhn zum Arschabwischen hinwirft, möchte man sich nur noch die Kugel geben.

Doch natürlich reißt man sich zusammen, man ist noch nicht fertig, auch das hat man im Gespür – so wie manche Frauen schon in früher Jugend wissen, wie viele Kinder sie zur Welt bringen werden. Man macht in wilder Demut weiter und fügt sich in das deprimierende Drumherum, dem Rohstoff für jene Momente einer schöpferischen Glut, die über das Elend der eigenen Zeit hinausstrahlt: In die Köpfe und Herzen derer, die sich der Unrast, der Liebe und dem Glauben an die Poesie verschrieben haben, seit jeher ein heiliger Schutz vor Raffinesse, Zynismus und Empathielosigkeit. In die Seelen derer, die fühlen, dass Literatur weniger eine intellektuelle als vielmehr eine erotische Angelegenheit ist, eine Signatur der Freiheit, und dass man um das Absolute nicht herumkommt.

Und dann ist alles getan, auch wenn es zunächst nur wenige sehen. »Fort!«, lässt der Dichter in seinem letzten Stück den todumschatteten von Homburg sagen: »Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!« (DKV II, Vs. 1807) Kurz bevor Kleist die Freundin und sich umbringt, lautet sein allerletztes Briefwort zwar »schreibe« – »Ich glaube ich habe dies schon einmal geschrieben, aber die Vogel besteht darauf, daß ich es noch einmal schreibe« (DKV IV, 516) –, und das mutet an wie eine leise, den kalten Entschluss umwispernde Mahnung von irgendwoher. Doch keines der Werke, die ihm noch vorgeschwebt haben mochten, besaß mehr die Kraft, ihn im Leben zu halten. Der leidige Ruhm, er hatte endlich keine Bedeutung mehr, der Rum, wie wir wissen, schon eher. Also war es gut. Also war er so ausgelassen und heiter, wie es die Zeugen am Wannsee erzählten. – In seinen dunklen Umriss fand er sich erst später ein.

Ich danke der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Günter Blamberger und allen Sponsoren für diesen ehrenvollen Preis. Vielen Dank auch dem Deutschen Theater für seine Gastfreundschaft und die Mühe, diese Feier auszurichten, herzlichen Dank Markus Krusche und Ulrich Matthes. Weiterhin danke ich meinem Verlag, namentlich Ulla Unseld-Berkéwicz und Raimund Fellinger, Weggefährten seit nunmehr 33 Jahren. Und vor allem danke ich Ihnen, lieber Hanns Zischler, für Ihr Votum und Ihre klugen und einfühlsamen Worte, die mir helfen werden, mich und meine Arbeit ein wenig besser zu verstehen!

ESSAY

Aris Fioretos

8,5 Punkte zum Tremor¹

I felt a Cleaving in my Mind –
As if my Brain had split –
I tried to match it – Seam by Seam –
But could not make it fit.
The thought behind, I strove to join
Unto the thought before –
But Sequence ravelled out of Sound
Like Balls – upon a Floor.²

Emily Dickinson

1. Wie bringt ein Text den Leser zum Beben?

2. Irgendwann zwischen 49 und 51 nach Christus besuchte der Apostel Paulus Mazedonien. Ein Jahrzehnt später schrieb er an eine der ältesten christlichen Gemeinden, an jene in Philippi im heutigen Thrakien, den Brief, der nun das elfte Buch des Neuen Testaments ist. Mit dem Schreiben wollte Paulus die Empfänger in ihrem Glauben stärken und ihnen Rat geben, wie sie an ihrem Seelenheil arbeiten könnten. Den Kern des Briefs bilden die Wörter *phóbou kai trómou*, »mit Furcht und Beben« (Phil 1,7). »Furcht« versteht sich von selbst, aber was wollte Paulus mit dem zweiten Wort betonen?

Das griechische Original verwendet den Genitiv des männlichen Substantivs *trómos*. Seit Homer steht das Wort für ›Zittern‹ oder ›Beben‹, kurz: für ›Tremor‹ – also das, was Menschen verspüren, wenn sie von starken Gefühlen überwältigt werden. Wir alle kennen das Phänomen. Unsere Arme fangen an zu zittern, ebenso die Lippen, plötzlich scheinen uns die Beine nicht mehr zu gehorchen.

Die Verbindung von *trómos* und *phóbos*, »Schrecken« oder »Entsetzen«, kehrt an mehreren anderen Stellen in der Bibel wieder. Wenn wir etwas fürchten, ist das Schaudern selten weit. Und dennoch. Warum den Tremor hervorheben? Paulus überlegt, wie die Gemeinde in Philippi an ihrer Erlösung arbeiten sollte. Reicht die Sorge der Gemeindemitglieder Gottes Forderungen nicht zu erfüllen nicht aus? Muss es ihnen auch noch schaudern? Hätte der Apostel heute gelebt, er hätte wahrscheinlich geantwortet, dass der Glaube nie bloß einer Überzeugung entspricht, die

1 Dieser Essay wurde als Beitrag zu ›Emphatische Lektüren‹ geschrieben, einer Vorlesungsreihe zu Kleists Erzählung ›Das Erdbeben in Chili‹, organisiert von Thomas Hettche an der Technischen Universität in Berlin am 9.6.2018 unter Teilnahme von Felicitas Hoppe, Olga Martynowa und Ulrich Peltzer.

2 Emily Dickinson, »I felt a Cleaving in my Mind –«. In: Dies., *The Poems* [1951], hg. von Thomas H. Johnson, Bd. 2, Cambridge, Mass. 1979, S. 682.

sprachlich bewusst gemacht worden ist. Glaube ist immer auch, unvermeidlich, eine körperliche Erfahrung. Wenn der Gläubige nicht sicher ist, ob er die Erwartungen Gottes erfüllen kann, beginnt er zu zittern. Auf einmal scheint seine Motorik – was in sozialen Zusammenhängen als eine Frage der Haltung betrachtet wird – anderen Gesetzen zu gehorchen. Der Tremor bringt die Grundlage des Glaubens zum Vorschein: Der Mensch verliert die Kontrolle über sich selbst. Ohne den Verlust der Selbstbeherrschung würde er sich, paradoxerweise, nicht sicher fühlen können.

Als Paulus seinen Brief schrieb, war er nicht bei den Philippnern, sondern saß im »Gefängnis« (Phil 2,11). Wahrscheinlich in römischer Haft – vielleicht in der Hauptstadt des Reichs, vielleicht aber auch in Ephesos in Kleinasien. Die Epistel war also stellvertretend. Der Brief wurde gebraucht, da es nicht möglich war, direkt vor und zu der Gemeinde zu sprechen. Sein Zweck: Mut einzulösen. Im Glauben gab es eine Kraft, die weit größer war, als die Überzeugung, die aus dem Gesagten sprach. Diese Kraft des Herrn, bei der die Gemeinde fest stehen sollte, konnte sich auch offenbaren, ohne sprachliche Form anzunehmen. Die Haare regten sich auf den Armen, die Kehle schnürte sich zu, der Magen drehte sich um – solche und andere Reaktionen lieferten physische Beweise von »Gottes Wirken« (Phil 2,12). Der Körper gehorchte nicht länger dem Willen des Einzelnen. Alle konnten sehen, der Mensch erzitterte.

Die Empfänger von Paulus' Botschaft sollten sicherlich tugendhaft und vertrauensvoll leben. Aber erst durch den Verlust der Körperbeherrschung zeigte sich ihnen die erschütternde Wahrheit des Glaubens. Es genügte dementsprechend nicht, dem Bekenntnis des Apostels – oder auch dem der Gemeinde – zu vertrauen. Erst als die Stimme zitterte, spürte man, dass es eine Kraft in den Wörtern gab, die über sie hinausging. Das Zittern kam von etwas in der Sprache, dass der Sprechende nicht kontrollierte. Der Tremor verlieh dem Gesagten seine notwendige Emphase.

3. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass dieser Umstand, übersetzt man ihn in Geologie, sich als Beben äußert. Betrachten wir, wie Heinrich von Kleist das Erdbeben in Santiago de Chile am 13. Mai 1647 durch die Augen des jungen Spaniers Jeronimo schildert. Ähnlich wie einst Paulus ist auch er im fremden Land gefangen. Aber im Unterschied zum Apostel, der wegen seines Glaubens eingesperrt wurde, sitzt Jeronimo in Haft, weil er eine unschickliche Verbindung mit Josephe – der Tochter von Don Henrico Asteron, einem der vornehmsten Adligen der Stadt – eingegangen ist und sich also versündigt hat. Plötzlich bebt sein ganzes Dasein:

Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begehende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. (SW⁹ II, 145f.)

Nach dem weltweit umfangreichsten Archiv für Umweltdaten – den National Centers for Environmental Information mit Hauptquartier in North Carolina, USA –

hat das Erdbeben in der chilenischen Hauptstadt vor 370 Jahren zweieinhalb Stunden gedauert, eine Oberflächenwellen-Magnitudo von 8,5 M_S erreicht und etwa tausend Opfer gefordert.³ Kleist mag falsch informiert gewesen sein, wenn er schrieb, dass »viele tausend Menschen« (SW⁹ II, 144) ihr Leben in der Katastrophe verloren haben. Aber in seiner Erzählung wäre die größere Übertreibung, dass Jeronimo ein Opfer der Umstände sei. Im Gegenteil, er wird genau im selben Augenblick befreit, als er sich »an einem Wandpfeiler« in seiner Zelle aufhängen will (SW⁹ II, 145), weil er den Glauben an das Leben verloren hat.

Wie wird er gerettet? In Anbetracht des Zitats, könnte man antworten: einer Entbindung nicht unähnlich. Als Jeronimo den Strick, »der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer [befestigt]« hatte – das Tauende wird mit anderen Worten wie eine umgekehrte Nabelschnur irgendwo an die »Riegel und Mauern« gezurt, die ihn einschließen (SW⁹ II, 145) –, öffnet sich plötzlich alles, was ihn bis dahin gefangen gehalten hat. Hätte sich das Gefängnis nicht langsam zur anderen Straßenseite geneigt, was seinen Einsturz abmilderte, wäre er umgekommen. Stattdessen wird während eines Augenblicks eine »zufällige Wölbung«, eine »Öffnung« geformt, durch die der »[z]itternd[e]« Jeronimo, nachdem er das Tauende losgelassen hat, hindurchgleiten kann – »mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten«, ins Freie hinaus (SW⁹ II, 146). Kein Wunder, dass es sich anfühlt, »als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre« (SW⁹ II, 145). Er ist kein Kind mehr, wohl aber wiedergeboren.

»[U]ngefähr ein Jahr zuvor« wurde Jeronimo als Hauslehrer bei Don Henrico entlassen, da er zu vertraut mit dessen einziger Tochter geworden war (SW⁹ II, 144). Man hat Josephe zu einem Kloster auf einem nahliegenden Berg geführt, was das Ende der unehrenhaften Beziehung hätte bedeuten und ihre Unschuld hätte sicherstellen sollen. Aber durch »einen glücklichen Zufall« bekam das Paar die Gelegenheit, »die Verbindung von neuem anzuknüpfen« (SW⁹ II, 144). In »einer verschwiegenen Nacht« erlebt Jeronimo »sein[] volle[s] Glück« im »Klostergarten«, das dazu führte, dass Josephe neun Monate später »in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank« (SW⁹ II, 144). Im selben Moment als die Klosterglocken zu schlagen begannen, brachte sie die Frucht der außerehelichen Verbindung zur Welt.

Als Strafe für diesen »Skandal« – der noch dazu am »Fronleichnamfest« stattfand (SW⁹ II, 144), also am Tag des katholischen Kalenders, an dem die Kirche die geweihte Hostie mit einer Prozession feiert – wird sie zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Wegen ihres »untadelhaften Betragens« mildert man das Urteil jedoch vom Feuertod in eine Enthauptung (SW⁹ II, 145), die zumindest weniger qualvoll zu verlaufen verspricht. Als Josephe zur Hinrichtung geführt wird, läuten jene Glocken erneut. Jeronimo hört sie und versteht sofort, was sie bedeuten. In seiner Verzweiflung versucht er sich, das Leben zu nehmen. Im selben Augenblick beginnt die Erde zu beben. Aber diesmal wird nicht die Geburt eines Kindes angekündigt, sondern dessen Vater erlöst.

3 Vgl. die digitale Datenbank der National Centers for Environmental Information (<http://www.ngdc.noaa.gov>; letzter Aufruf am 5.6.2018).

4. Kleist muss sich gefragt haben, wie er diese erschütternden Zufälle wiedergeben kann, um die Aufmerksamkeit der Leser zu fesseln und gleichzeitig ihr Vertrauen zu behalten. Wie oftmals beginnt er abrupt, so wie heute Boulevardblätter, mit der Unerhörtheit des Zufalls. Erst nachdem das Interesse der Leser wie bei einem Schock geweckt worden ist, geht er dazu über, die Hintergründe zu erläutern. Schon im ersten Satz wird also die Erschütterung mit dem Selbstmordversuch verbunden. Dieser Kunstgriff ist narrativ konventionell, um nicht zu sagen klischeehaft: Die kollektive Katastrophe findet »gerade in dem Augenblicke« statt (SW⁹ II, 144), in dem die individuelle Tragödie ihren Lauf nimmt. So verbindet der Text Allgemeines und Besonderes miteinander. Um die Verbindung weiter zu stärken, verwendet Kleist bewährte Mittel, eine Fiktion mit dokumentarischer Glaubwürdigkeit zu versehen. Am offensichtlichsten geschieht dies durch den Hinweis auf ein historisches Ereignis, für das es Quellen gab, die von denen zurate gezogen werden konnten, die im September 1807 die Urfassung seiner Novelle in Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ lasen. Als der Text drei Jahre später leicht revidiert im ersten Band von Kleists ›Erzählungen‹ neu herausgebracht wurde, war der Titel außerdem von ›Jeronimo und Josephe‹ zu dem geändert worden, unter dem er uns seither bekannt ist. Die Maßnahme verschob die Betonung von einer Liebesaffäre hin zu einer Naturkatastrophe, was paradoxerweise sowohl den Anspruch auf Authentizität als auch ihren Charakter des Wunderhaften stärkte.

Dennoch waren diese Maßnahmen unzureichend – denn es galt ja, einen schockierenden Stoff so darzustellen, dass die Leser erschauerten. Nur so konnte die erschütternde Wahrheit anerkannt werden, die das Geschilderte glaubhaft machte. Oder mit Werner Hamachers Beobachtung in der möglicherweise immer noch radikalsten Lektüre der Novelle: Der Text offenbart den »Versuch, *aus* der Sprache – und nicht nur mit deren *Mitteln* – jenes *factum brutum* zu erzeugen, als das ein Erdbeben in die Welt der geordneten politischen, literarischen und moralischen Verhältnisse einbricht.«⁴

Wie wird ein solcher Tremor gestaltet, der so gut mit dem übereinzustimmen scheint, was Paulus viele Jahrhunderte früher *trómos* nannte? Um diesem *factum brutum* auf die Spuren zu kommen, ist ein »Umweg« jener Art nötig, den Walter Benjamin einst zur »Methode« erhob.⁵

5. Ein paar Jahrzehnte nach Kleists Selbstmord erschien eine Schrift, die ihren Titel aus dem Brief an die Philipper entnahm: Sören Kierkegaards ›Furcht und Beben‹. Fünf Jahre später, im Herbst 1849, dachte Kierkegaard in einem Tagebucheintrag über das Zittern nach, das trotz seines Charakters eines bestürzenden Hier-und-Jetzt, nicht an Zeit und Raum gebunden war. Im Gegenteil: Es konnte sich andernorts und später fortsetzen. Der Tremor hatte also die beunruhigende Fähigkeit, sein

4 Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben von Chili‹, 3. Aufl., München 1993, S. 149–73, hier S. 153.

5 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925]. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1, Frankfurt a.M. 1974, S. 208.

ursprüngliches Auftreten, seinen Geburtsaugenblick, zu überleben, um als Nachbeben unheilvoll weiterzuwirken.

Im ›Journal‹ sagte Kierkegaard voraus, dass genau dies mit seinem Buch geschehen würde:

O, wenn ich einmal tot bin, reicht ›Furcht und Beben‹ aus, um als Autor einen unsterblichen Namen zu bekommen. Dann wird das Buch gelesen werden, auch in vielen fremden Sprachen übersetzt. Man wird fast vom dunklen Pathos in diesem Buch zittern. Aber als es geschrieben wurde, als der, der als Autor angesehen wurde, im Incognito des Flaneurs herumspazierte und die Ausgelassenheit, der Witz und der Leichtsinn selbst war: damals konnte niemand den Ernst richtig wahrnehmen. O, ihr Tore, nie war ein Buch so ernst wie damals. Genau dies war des Schreckens wahrer Ausdruck. Hätte der Autor ernst ausgesehen, wäre er geringer gewesen. Die Reduplication ist das Ungeheure im Schrecken.⁶

Die Passage gibt dem unheimlichen Wirken des Nachbebens eine technische Bezeichnung: »Reduplication«. Der Terminus kommt auch an anderen Stellen in Kierkegaards Werk vor und hat eine reiche, aber komplizierte Bedeutung, die an zentrale Begriffe wie ›Wiederholung‹ und ›Verdoppelung‹, *gentagelse* und *fordoblelse*, grenzt. Hier ist nicht der Ort, Kierkegaards theoretischen Verästelungen zu folgen. Es genügt festzuhalten, dass die *Reduplication* aus einer sprachtheoretischen Perspektive an die Vorstellung des Matthäusevangeliums anschließt: dass der Mensch sowohl dafür verantwortlich ist, welche Worte er verwendet, als auch für die Art und Weise, wie er dies macht: »Aus deinen Worten wirst du gerechtfertigt werden, und aus deinen Worten wirst du verdammt werden.« (Mt 12,37) So rührt Kierkegaards Begriff, der zeigen möchte, wie ein Mensch seine Überzeugungen in lebendiges Leben umsetzen soll, an der Frage der Kommunikation. Und indirekt, an all dem, was in und durch Sprache passiert, ohne dabei notwendigerweise aus ihr zu bestehen.

Die *Reduplication* ist keine simple Verdoppelung eines Wesens oder Phänomens. Aber genauso wenig ist sie seine bloße Wiederholung. Im ersteren Fall haben wir es mit ein und derselben Erscheinung in zwei Fassungen zu tun, die nicht unterschieden werden können; im letzteren kommt ein temporaler Aspekt hinzu, der die Ereignisse in der Zeit auseinanderhält. Kierkegaards Terminus hat Züge beider Begriffe, aber wie seine Etymologie andeutet, beschreibt das Wort vor allem wie etwas Zweifaltiges wiedergebraucht wird. Dieser Aspekt ist so wichtig für den Autor, dass er ihn an anderer Stelle, in seiner ›Einübung im Christentum‹ im folgenden Jahr, so unterstrich:

Die Reduplication liegt gerade darin, daß der Lehrer mit ist. Überall, wo die Reduplication vorkommt, ist die Mitteilung keine schlichte Paragraphen- oder Professorenmitteilung. Redupliziert im Lehrer in einer solchen Weise, daß dieser in dem, was er lehrt, existiert, ist sie eine auf mannigfaltiger Art differenzschaffende Kunst.⁷

6 Søren Kierkegaard, Journalen [1849]. In: Søren Kierkegaards Skrifter, hg. von Niels Jørgen Cappelørn u. a., Bd. 22, Kopenhagen 1997, NB 12:147. Übersetzung A.F.

7 Søren Kierkegaard, Indøvelse i Christendom [1850]. In: Søren Kierkegaards Skrifter, hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al., Bd. 12, Kopenhagen 2012, S. 128. Übersetzung A.F.

6. Der Sprachgebrauch mag etwas holperig sein, aber das Beispiel, das Kierkegaard in seinem Tagebuch gibt, erklärt das Gemeinte. Das »dunkle[] Pathos«, das er in ›Furcht und Beben‹ aufspürt, ein Buch, von dem passenderweise behauptet wird, es sei von Johannes de Silentio, also von einer pseudonymen Person ›aus Schweigen‹, geschrieben worden, dieses Pathos wird durch die Leichtigkeit des Textes verhüllt. Eigentlich ist es dem Autor sehr ernst, aber er versteckt sich hinter der scheinbar sorglosen Person eines Flaneurs. Er kommt »mit«, wie Kierkegaard schreibt, aber indirekt. Folglich existiert er in allem, was er sagt, wie ein »Lehrer« oder ›Mitteilender‹, der lehrt oder mitteilt. Und dennoch bleibt er wortwörtlich »[i]ncognito«.

Letzteres ist »des Schreckens wahrer Ausdruck«. Warum? Vermutlich weil der Autor, um seine Leidenschaft vermitteln zu können, diese durch ihr Gegenteil tarnen muss. Da er in der Tagebuchnotiz ein paar Zeilen weiter hervorhebt, dass das Pathos aus dem »Unterschied zwischen Dichter und Held« herrührt, also zwischen dem Ich hinter dem Text und dem im Text, wird in der Darstellung eine Distinktion erzeugt, die bereits auf der inhaltlichen Ebene gemacht wurde. So wird die *Duplication* – diese ›Falschheit‹ oder ›Verlogenheit‹, die am deutlichsten dadurch sichtbar wird, dass Kierkegaard sich entscheidet, unter Pseudonym zu veröffentlichen – wieder gebraucht. Oder anders gesagt: re-dupliziert. Das Ungeheure besteht daher keineswegs nur darin, dass ein Zittern festgestellt wird, sondern dass dieses dem Text auch miteingeschrieben wird. Nur so kann der Tremor zu einer »auf mannigfaltige[] Art differenzschaffende[n] Kunst« werden.

7. Wie stellt sich dieser für Leser nicht gerade beruhigende Umstand bei Kleist dar? Anders gefragt: Woran könnte sich eine emphatische Lektüre seiner Erzählung halten?

Vielleicht an das, was nach der Erderschütterung sowie dem Beben der christlichen Gemeinde am nachdrücklichsten bebt: die Kirchenglocken. Ihre dunklen Klänge markieren die Verbindung zwischen Allgemeinem und Besonderem, kollektiver Katastrophe und persönlicher Tragödie, die am Anfang des Textes mit Hilfe der abgedroschenen Wendung »gerade in dem Augenblicke« festgestellt wird. Fürs Ohr mögen diese Töne schwer auseinander zu halten sein. Die Klänge ähneln ja einander, trotz der Tatsache, dass sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten läuten: einmal als Josephe mit ihrem Kind niederkommt, dann auch noch als die Erde bebt. (Der Text erzählt dies allerdings in umgekehrter Reihenfolge.) Die Beben, die angekündigt werden, sind also keine Verdoppelungen. Ebenso wenig stellen sie eine Wiederholung dar, wenn wir Kierkegaards Unterscheidung folgen. Vielmehr haben wir es mit einer *Reduplication* zu tun.

Solch Tremor könnte ein Modell für eine emphatische Lektüre bieten. Wenn uns Literatur berührt, reduziert sie ihre Leser ja nicht zu Empfängern eines Inhalts, dessen Darstellung nebensächlich ist. Aber die Literatur fordert von uns auch keine Teilnahme der Sorte ab, wie sie digitalen Aktivisten vor einigen Jahren vorschwebten, als diese von einer Hyperlink-Belletristik träumten, die sich in fortlaufendem Werden befände. Vielmehr bringt sie Energien hervor, über die sie gleichzeitig spricht. Ähnlich einem Nachbeben – das weder Verdoppelung noch Wiederholung, sondern Teil derselben seismischen Bewegung wie das Hauptbeben ist – scheinen

Texte von Kleists Schlage die Struktur vorauszusetzen, an die Kierkegaard dachte, als er meinte, der Mitteleiler werde im Vermittelten mit-geteilt. Die Kunst einer solchen Literatur ist daher vor allem eine der Mäeutik.

Was mich zu Kleists Novelle zurückführt. Der Text spielt auf Paulus' Brief an die Philipper an, zum Beispiel, wenn er Jeronimos und Josephens Nachkommen Philipp nennt. Die turbulenten Ereignisse, die auf dessen Geburt folgen, und die den Hauptteil der Handlung ausmachen, kulminieren in einer fatalen Verwechslung. In dem Tal, wo Jeronimo seine Geliebte und das gemeinsame Kind nach der Katastrophe wiederfindet, gibt es ein weiteres Paar: Don Fernando mit seiner Gattin Elvire sowie ihren kleinen Sohn Juan. Josephe wird gebeten, das Neugeborene zu stillen, da dessen Mutter beim Erdbeben verwundet worden ist. Später nehmen beide Paare an einer Danksagung in der einzigen Kirche teil, die verschont geblieben ist (ein Echo auf die Feier, während der Philipp geboren wird). Ihr Zaudern wird bestätigt, da der »zitternde[]« Chorherr eine Predigt hält, die sich allmählich zu einer gewaltigen Anklage steigert. Auf »einen Riß, den der Dom erhalten hatte, hinzeigend«, nennt er das Erbeben am Tag zuvor »einen bloßen Vorboten davon«, wobei »ein Schauer über die ganze Versammlung [läuft]« (SW⁹ II, 155). Das Sittenverderbnis, das Jeronimos und Josephes Liebe darstellt, ist der wahre Grund fürs Erdbeben; »nur der unendliche Langmut Gottes« kann erklären, warum die Stadt »noch nicht gänzlich vom Erdboden vertilgt worden sei« (SW⁹ II, 155).

Ich glaube nicht, dass es übertrieben wäre zu sagen, der ominöse Riss im Gewölbe der Kirche soll uns an die »Öffnung« (SW⁹ II, 146) erinnern, durch die Jeronimo keine vierundzwanzig Stunden vorher ins Freie gelangt ist. Im Unterschied zur Erlösung, die »gerade in dem Augenblicke« stattfand (SW⁹ II, 144), als die große Erdererschütterung passierte, offenbart der traurige Held der Geschichte, der sich bisher als Fernando ausgegeben hatte, nun seine wahre Identität. Womit er hofft, die erzürnte Gemeinde zu besänftigen. Dieser Versuch zur Versöhnung geschieht »in demselben Augenblicke«, wie der kleine Juan, erschrocken über den Tumult, »von Josephens Brust weg Don Fernando in die Arme strebte« (SW⁹ II, 156f.). Fast dasselbe Syntagma wird also zweimal verwendet, am Anfang sowie am Ende der Erzählung, aber es weist auf Ereignisse hin, die weder Verdoppelungen, noch Wiederholungen voneinander sind. Vielmehr reduplizieren die Wendungen schauerhafte Effekte.

Und die Kirchenglocken? Sie bleiben diesmal still. Außer sich vor Wut schwingt der Schuster Pedrillo jedoch seine Keule gen Jeronimo. Auch Josephe verliert ihr Leben durch einen »wütenden Schlag« (SW⁹ II, 158). Trotz allem gibt es also Schläge. Und trotz ihrer Wiederholung hat der Schuhflicker seinen Durst auf Blut noch nicht gestillt. Am Tag zuvor hatte der nun getötete Jeronimo, »als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre«, sich »an dem Pfeiler [gehalten], an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen« (SW⁹ II, 145). Nun fasst Pedrillo rasend den kleinen Juan an den Füßen in dem Glauben, der Junge sei in Wahrheit Philipp. Und er »ruhte nicht eher«, als bis er das Kind an sich gerissen und es, »hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte« (SW⁹ II, 158).

Wenn solch ein Schmetterten keinen Tremor auslöst.