universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Postapokalyptische Narrative um 1800.
Schemabruch bei Kleist und Byron“

verfasst von / submitted by

Mag. Elisabeth Varga

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 333 299
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramt UF Deutsch UF Philosophie und Psychologie
Betreut von / Supervisor:	Univ. - Prof. Dr. Roland Innerhofer

universität wien

Philologisch-
Kulturwissenschaftliche Fakultät
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
A-1010 Wien

http://spl-germanistik.univie.ac.at/

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden	
Matrikelnummer:	a00404888
Zuname:	Varga
Vorname(n):	Elisabeth
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817):	A 190 333 299

Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

10.02.2020 Mag. Elisabeth Varga

Datum Unterschrift der / des Studierenden

HINWEIS: **Diese Erklärung ist für wissenschaftliche Arbeiten, die im Rahmen von Proseminaren, Seminaren und anderen prüfungsimmanenten Lehrveranstaltungen erstellt werden, verbindlich auszufüllen und den Arbeiten beizulegen.**

Danksagung

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer für die schnelle und verlässliche Zusammenarbeit sowie für die Freiheit, die ich bei der Bearbeitung des Themas genießen konnte. Mein Dank gilt auch meiner Familie.

1 EINLEITUNG ... 3

2 DIE APOKALYPSE ALS NARRATIV ... 10

2.1 Begriff der Apokalypse ... 10

2.2 Funktion apokalyptischer Texte ... 13

2.3 Vom Chiliasmus zur Postapokalypse ... 14

2.4 Der apokalyptische Plot ... 17

2.5 Das postapokalyptische Schema ... 19

3 DER FORMALE MYTHOS IM KATASTROPHENSZENARIO ... 20

3.1 Vom Naturphänomen zur Katastrophe ... 20

3.2 Funktion und Formen mythischen Denkens ... 25

3.3 Funktion und Formen mythischer Narrative ... 30

3.3.1 Ästhetische Analogien zu mythischen Denkformen ... 30

3.3.2 Motivierung im Text ... 33

4 „MIT EINEM GEKRACHE, ALS OB DAS FIRMAMENT EINSTÜRZTE“ POSTAPOKALYPTISCHE ERDBEBENTEXTE NACH LISSABON ... 35

4.1 „Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon “ ... 35

4.1.1 Inhalt und Erzählsituation ... 35

4.1.2 Figurenanalyse ... 40

4.1.3 Bruchstellen finaler Motivierung ... 41

4.1.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot ... 44

4.2 „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“ ... 46

4.2.1 Inhalt und Erzählsituation ... 46

4.2.2 Figurenanalyse ... 54

4.2.3 Bruchstellen finaler Motivierung ... 57

4.2.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot ... 58

4.3 „Das Erdbeben in Chili“ ... 61

4.3.1 Inhalt und Erzählsituation ... 61

4.3.2 Figurenanalyse ... 76

4.3.3 Bruchstellen finaler Motivierung ... 78

4.3.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot ... 81

4.4 „Das Erdbeben von Chili“ ... 86

4.4.1 Inhalt und Erzählsituation ... 86

4.4.2 Figurenanalyse ... 92

4.4.3 Bruchstellen finaler Motivierung ... 93

4.4.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot ... 94

4.5 Genretypische Motive ... 96

4.6 SCHEMABRUCH BEI KLEIST 100

5 SCHEMABRUCH BEI BYRON 103

5.1 ENTSTEHUNGSSITUATION VON „DARKNESS“ 103

5.2 BYRONS KALTE APOKALYPSE 106

6 FAZIT 118

LITERATURVERZEICHNIS 122

ABSTRACT 127

1 Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist die Darstellung postapokalyptischer Narrative um 1800 und deren Entwicklung hin zu einem postapokalyptischen Genre. Hierfür werden vier Texte, die im Zuge der Erdbebenkatastrophe von Lissabon und deren Rezeption entstanden sind, analysiert. Drei der ausgewählten Texte entsprechen einem spezifischen, zeitgenössischen Schema, „Das Erdbeben von Chili“ von Heinrich von Kleist bricht mit der genretypischen Erwartungshaltung. Ebenso bricht das Gedicht „Darkness“ von Lord Byron in noch radikalerer Weise mit „klassisch“ apokalyptischen Denkmustern und kann als einer der ersten postapokalyptischen Texte verstanden werden.

In vorliegender Arbeit wird untersucht, ob die ausgewählten Texte Bezüge zum Plot der Apokalypse haben und ob innerhalb der Erzählstränge eine Verschiebung stattfindet, von der man auf eine strukturelle Entwicklung schließen kann. Zudem wird der Frage nachgegangen, ob die Handlungen der Erzählungen final motiviert sind und in welcher Weise dies in der erzählten Welt sichtbar wird. Des Weiteren wird untersucht, welche Motive und welche Figurenkonzeptionen das neuentstehende Genre inhaltlich prägen.

Die Bruchstelle zwischen apokalyptischem Plot und postapokalyptischem Schema ist signifikant für die gesellschaftliche Entwicklung jener Zeit und verläuft parallel zur Säkularisierung der Apokalypse und zur „Doppelung“ formalmythischer Erklärungsmuster durch einen naturwissenschaftlichen Kausalitätsbegriff. Dieser kulturwissenschaftliche Kontext und seine Auswirkung auf ästhetische Formen in erzählender Literatur werden im ersten Teil der Arbeit untersucht. Den Ausgangspunkt hierfür bildet das Konzept der Apokalypse.

Unter dem Begriff Apokalypse werden im aktuellen Forschungsdiskurs „Schriften oder auch nur einzelne mythische Elemente, die in bestimmter Form in die prophetische Tradition der Offenbarung gesetzt werden“ [1] können, subsumiert. Die Apokalypse ist eine der „einflussreichsten Mahn-, Droh- und Hoffnungsbotschaften jüdisch-christlicher Tradition“[2]. Als Narrativ kann man sie in ihrer inhaltlichen und in ihrer formalen Dimension betrachten: Inhaltlich ist das Genre stark von der neutestamentarischen „Offenbarung des Johannes“ mit ihren wortgewaltigen Bildern und ungeheuerlichen Spektakeln geprägt. Diese inhaltliche

[1] Christian Zolles / Martin Zolles / Veronika Wieser: Auf den Spuren einer abendländischen Apokalyptik. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S.11-38, hier S.13.
[2] Zolles u.a., S. 21.

Dimension verliert allerdings im Zuge der Säkularisierung an Bedeutung und verblasst zunehmend im kulturellen Bewusstsein europäischer Rezipienten und Rezipientinnen.
Formal folgt die Apokalypse einem klaren Plot, welcher im ersten Teil vorliegender Arbeit von der inhaltlichen Ebene abgelöst wird. Die Struktur apokalyptischer Texte stellt sich als zeitresistent und offen zur Aufnahme neuer, vor allem anthropologischer Inhalte dar.[3] Dadurch kommt es zum Bruch mit dem apokalyptischen Schema, die Erwartungshaltung der Leserschaft um 1800 wird durch Texte wie „Das Erdbeben in Chili" von Heinrich von Kleist oder „Darkness" von Lord Byron stark irritiert. Gleichzeitig löst dieser Schemabruch auch eine große Faszination aus. Aus der Katastrophenerzählung mit moralisch verstörendem Ende, aus dem Weltende ohne Jüngstes Gericht kann sich bis in die Moderne ein Genre postapokalyptischer Erzählungen etablieren und hat bis heute, wie ein Blick in die zeitgenössischen Medien deutlich macht, nichts an seiner Faszinationskraft verloren. Die Zerstörung der Katastrophe wird zur Superlative totaler Auslöschung gesteigert, das Motiv des Weltunterganges überbelendet das Katastrophenszenario.

Das postapokalyptische Schema hat Vorläufer in Katastrophenerzählungen, welche gemeinhin dem „Masterplot" [4] der Apokalypse folgen und sich auch inhaltlich auf apokalyptische Motive und deren Erklärungsmuster beziehen. Erzähltechnisch bringen sie die „religiös verankerte" Überzeugung von „einer sittlichen Weltordnung" zum Ausdruck.[5]

Die Apokalypse selbst ist eine der „ältesten Phantasien der Menschheit"[6] und enthält als solche Denkmuster, die viel älter als das Christentum sind. Die in der Apokalypse transportierten Denkformen entstammen einem vorzeitlichen, mythischen Weltbild. Die Formen mythischer Welterklärung hat der Philosoph Cassirer 1925 in der „Philosophie der symbolischen Formen" untersucht. Ausgehend vom mythischen Kausalitätsbegriff, der (zufällig) aufeinanderfolgende Ereignisse durch einen „magischen Grund"[7] zu Kausalketten verbindet, lassen sich auch in der erzählenden Dichtung „ästhetische Analogien zu

[3] Vgl. Yvonne Sherwood: „Napalm falling like prostitutes". In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 39-74, hier S. 42.
[4] Vgl. Peter Utz: Ungeheure Wendungen. Kleists *Erdbeben in Chili* als exemplarische Katastrophenerzählung. In: Briese, Olaf u.a. (Hg.): Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 117-134, hier S. 118.
[5] Vgl. Michael Richter: Erzählen und Moral. In: Matias Martínez (Hg.): Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S.102-105, hier S.103.
[6] Eva Horn: Die romantische Verdunkelung. Weltuntergänge und die Geburt des letzten Menschen um 1800. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 101-124, hier S. 101.
[7] Vgl. Matías Martínez: Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: Matías Martínez (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1996, S. 7-24, hier S. 18.

mythischen Denkstrukturen“[8] finden. Im mythischen Kosmos gibt es keinen Begriff der Entwicklung, das Ende steht von vornherein fest. Formalmythische Texte folgen demnach einer „Motivation von hinten“[9]. Das bedeutet, dass das Ziel der Handlung von vornherein feststeht, es wird am Ende rückwirkend gerechtfertigt, jedoch nicht psychologisch begründet. Das Geschehen folgt inhaltlich einer *finalen* Motivation, auf formaler Ebene folgt die *kompositorische* Motivation einem klaren genre-typischen Schema.

Durch das Aufkommen wissenschaftlicher Erklärungsmodelle für Naturphänomene kommt es zu einer Verschiebung im gesellschaftlichen Wahrnehmungshorizont. Am Beispiel katastrophaler Sturmfluten wird deutlich, dass wissenschaftliche Erklärungen mit religiösen Deutungsmustern in Form von „Doppelinterpretationen“ kombiniert werden.[10] Parallel dazu wird auch die finale Motivation in literarischen Texten von „modern-kausalen Strukturen gedoppelt, was Zweideutigkeit [...] erzeugt.“[11] Es entsteht, so Martínez, eine *doppelte Welt*. In neuzeitlicher Literatur wird das Wirken überirdischer Kräfte nur noch an vereinzelten Bruchstellen in der erzählten Welt sichtbar: „Der Text gibt immer wieder Hinweise auf einen Erklärungsrahmen des Geschehens, in dem die Ereignisse nicht empirisch-kausal, sondern übernatürlich und final motiviert erscheinen.“[12] Eine Entwicklung, die sich auch in apokalyptischen Texten während des Säkularisierungsprozesses und postapokalyptischen Texten der Moderne zeigen lässt. Den Zusammenhang von mythischen Denkformen, ästhetischen Analogien und die Rezeption unterschiedlicher Motivationstypen von Texten im literaturwissenschaftlichen Diskurs hat Dedié in ihrer Arbeit über „Mythische Motivierung“ (2019) detailliert dargestellt und mit besonderer Begriffsschärfe analysiert.

Im Hauptteil der Arbeit werden postapokalyptische Texte von 1756 bis 1837 analysiert, wobei der Fokus auf das Spannungsverhältnis von „innerer Wahrscheinlichkeit“ der Handlung und „poetischer Gerechtigkeit[13] gelegt wird. Hierfür werden die Merkmale der finalen Motivation und der kompositorischen Motivation, wie sie im ersten Teil der Arbeit dargestellt wurden, herangezogen.

---

[8] Catherine Dedié: Mythische Motivierung. Narrative Strukturen in Prosatexten der Frühromantik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, S. 68.

[9] Der Begriff der „Motivation von hinten“ stammt ursprünglich von Lugowski und wurde anhand mittelalterlicher Texte definiert. Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualtiät im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1932, S. 83.

[10] Vgl. François Walter: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. übrs. aus d. Französischem von Doris Butz- Stiebel / Trésy Lejoly, Stuttgart: Reclam 2010, S. 23.

[11] Dedié, S. 15.

[12] Matías Martínez: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (Palaestra Bd. 298), S. 183.

[13] Vgl. Richter. S.103.

Das moderne Genre der Phantastik zeichnet sich, ebenso wie modernes magisch-realistisches Erzählen, durch eine eigene Sprachästhetik aus. Diese ist gekennzeichnet durch Bilderreichtum, Symbole, Leitmotive und Referenzen auf Mythen und Träume.[14] Kennzeichen, die bereits um 1800 erkennbar sind und ihre Wurzeln in apokalyptischen Narrativen haben. In einer vergleichenden Analyse werden Leitmotive, Referenzen auf Mythen und Träume sowie die Struktur der ausgewählten Texte analysiert.

Die Textgrundlage dieser Arbeit bilden vier Erdbeben-Texte:

„Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira“[15] (EeP) 1756 von L. Damis, „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“[16] (AuE) 1795 von Friedrich Theodor Nevermann, „Das Erdbeben in Chili“[17] (EiC) 1807 und 1810 von Heinrich von Kleist und die Nacherzählung „Das Erdbeben von Chili“[18] 1837 (Var) ohne Angabe des Verfassers oder der Verfasserin.

• „Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira“ ist ein kurzer, literarisch bisher weitgehend unbekannter Prosatext, der dank der Quellenforschung von Košenina dem wissenschaftlichen Diskurs zugänglich gemacht wurde. Die Erzählung ist 1756 im Jahr nach der Erdbebenkatastrophe von Lissabon in zwei Wochenschriften[19] erschienen. Da die Originalausgabe des Textes nur schwer zugänglich ist, wird der Text in dieser Arbeit nach dem Textanhang von Košeninas Artikel in den Heilbronner Kleist-Blättern zitiert.

Die Erzählung ist ein innerer Monolog im Sinne eines fortlaufenden Bewusstseinsstromes aus der Perspektive des Jünglings Alonzo, der die Erdbebenkatastrophe unmittelbar überlebt hat. Er irrt durch die zerstörten Ruinen Lissabons auf der Suche nach seiner Verlobten Elvira.

---

[14] Vgl. Roy Sommer: Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930). In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 272-284, hier S. 280.

[15] L. Damis: Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira. In: Der Freund, eine moralische Wochenschrift. Drey und Siebenzigstes Stück. Erstdruck 1756, 2. Auflage 1773, Neudruck 2005. Im Fließtext wird der Titel fortlaufend mit „Empfindungen eines Portugiesen“ abgekürzt.

[16] Friedrich Theodor Nevermann: „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“, Hamburg 1795. Im Fließtext wird dieser Titel fortlaufend mit „Alonzo und Elvira“ abgekürzt.

[17] Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili. Brandenburger Ausgabe Bd.II / 3, Basel u.a.: Stroemfeld-Roter Stern 1993.

[18] Das Erdbeben von Chili. In: Wöchentliche Mittheilungen aus den interessantesten Erscheinungen der Literatur zur Belehrung und Unterhaltung aller Stände Jg. 6 (1837), Nr. 28 (9.7.) Sp. 433-439.
Der Text wird zitiert nach Alfred Estermann: Nacherzählungen Kleistscher Prosa. Texte aus literarischen Zeitschriften des Vormärz. In: Klaus Kanzog: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979, S. 72-82.

[19] Vgl. hierzu Alexander Košenina: Friedrich Theodor Nevermanns „Alonzo und Elvira“ (1795), eine Quelle für Kleists „Erdbeben in Chili“ (mit Textanhängen). In: Heilbronner Kleist-Blätter 22 (2010), S. 59-88, hier S. 64f.

Wie der Titel bereits ankündigt, stehen die Empfindungen des Protagonisten im Mittelpunkt der Erzählung. Zudem folgt der Text der damals üblichen Deutung der Katastrophe als Strafe Gottes und mahnt die Menschen zu gottesfürchtigem Verhalten. Am Ende wird Alonzo von Elvira gefunden und beide brechen in ein glückliches Leben auf:

> [U]nd verliessen die Ruinen des unglücklichen Lissabons. Ewiges Denkmal der Rache des Himmels! [...] Auch bey der allgemeinen Zerrüttung aller Elemente verschonet der Himmel tugendhafte Herzen, allein wie wenig Herzen kennen die erhabne Zärtlichkeit? Wie wenig Städte prangen mit der Tugend einer Elvire und eines Alonzo? (EeP, S.83.)[20]

- Eine dramaturgische Aufarbeitung dieses Textes stellt das Stück „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“ von Friedrich Theodor Nevermann dar, welches 1795 in Hamburg abgedruckt wurde. Nevermann erweitert die Handlung um eine Vor- und Nachgeschichte, die einen starken affektiven Kontrast zu den Emotionen des ursprünglichen Erzähltextes darstellen und so die emotionale Wirkung auf das Publikum verstärken. Das Drama besteht aus drei Akten: Der erste Akt handelt von der Heimkehr Alonzos, der Freude seiner gesamten Familie über die bevorstehende Hochzeit mit seiner Verlobten Elivre und der geplanten Übergabe des väterlichen Handelsunternehmens. Der zweite Akt setzt mitten in der Katastrophenkulisse des zerstörten Lissabons ein und besteht zum Teil aus den wörtlichen Übernahmen der „Empfindungen eines Portugiesen“. Düstere, existenzielle Erschütterungen werden auf der Bühne dargestellt, bis Elvira auftritt und mit Alonzo zusammen die Ruinen verlässt. Das Motiv der Suche wird im Drama durch die Nebenfiguren Seemann und seinen Diener Johann wiederholt und bildet den Abschluss des zweiten Aktes.

Im dritten Akt werden die Eltern Alonzos zuerst in tiefste Verzweiflung über den vermeintlichen Tod ihres Sohnes gestürzt, nur um dann in die höchste Freude über die Ankunft des Paares auszubrechen. Parallel zur Vorbereitung einer Hilfslieferung zu den verletzten Menschen auf dem Feld vor der Stadtruine erzählt Seemann von einem Mord, dessen Zeuge er nach dem Erdbeben geworden war. Er drückt sein Entsetzen über die Bosheit der Menschen aus: „Hätte sich doch nur die Bosheit noch geschämet mitten im Unglück ihr Haupt empor zu heben! Ich sahe eine schwarze That beym Untergange Lisbons. [...] Abscheu gegen dieses menschliche Ungeheuer flog mir schnell wie ein verwundender Dolch ins Herz. Wie ist’s möglich! dachte ich [...]“[21]. Doch der Schock wehrt nicht lange. Am Ende des

[20] Zitiert nach dem Textanhang aus Košenina: Kleist-Blätter, S.79-83.
[21] AuE, S. 66.

Dramas geht doch alles „dem Wunsche eines jeden [...] gemäß“ [22] aus und die gesamte Familie sieht einer idyllischen Zukunft entgegen.

- Ein Jahrzehnt später greift Heinrich von Kleist den Stoff auf. Die Erzählung wurde erstmals 1807 im Tübinger *Morgenblatt für gebildete Stände* unter dem Titel „Jeronimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahre 1647“ abgedruckt und erschien 1810 in redigierter Form unter dem heute bekannten Titel „Das Erdbeben in Chili“ in der ersten Ausgabe der *Erzählungen*.[23]

Die Bezüge zwischen den drei Texten sind vielfältig [24] und werden im Zuge der Textanalyse aufgezeigt. Doch Kleist bricht auf radikale Weise mit dem gängigen Schema. Die Hauptfiguren der Erzählung Jeronimo und Josephe befinden sich im Augenblick des Erdbebens in einer lebensbedrohlichen Situation. Die Katastrophe rettet ihnen das Leben, ihr Lebensglück scheint durch ihr Wiedersehen vollendet. Gemeinsam mit ihrem Sohn Philip wollen sie in ein neues Leben aufbrechen. An dieser Stelle wäre das „triviale Handlungsmuster“ erfüllt,[25] die Rettung von Jeronimo und Josephe scheint der göttlichen Vorsehung zu entsprechen. Doch Kleist spielt mit der Erwartungshaltung der Leserschaft und lässt die Erzählung in einer erschütternden Gewaltorgie im Rahmen eines Gottesdienstes enden. Jeronimo und Josephe werden ebenso wie der Sohn ihres Begleiters Don Fernando Opfer einer wütenden Menge. Nur ihr Kind Philip kann von dem tapferen Offizier gerettet werden. Anstelle seines verlorenen Kindes nimmt er dieses auf und wenn er an die Ereignisse zurückdenkt, „so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“[26] Wie radikal der Bruch mit dem postapokalyptischen Schema ist, zeigt die Rezeption der Erzählung und die stark veränderten Nacherzählungen. Soweit bekannt ist, wurde „Das Erdbeben in Chili“ zwischen 1823 und 1843 in über sechs Zeitschriften in veränderten Varianten nachgedruckt.

- “Das Erdbeben von Chili“ ist eine Nacherzählung des kleistschen Textes, die 1837 in einer beliebten Publikumszeitschrift namens „Wöchentliche Mittheilungen aus den interessantesten Erscheinungen der Literatur zur Belehrung und Unterhaltung aller Stände“ in „konsumgerecht[er]“[27] Variation abgedruckt wurde.

---

[22] AuE, S. 80.
[23] Hartmut Kircher: Heinrich von Kleist, Das Erdbeben in Chili, Die Marquise Von O ... : Interpretation. unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg 1992, S.25.
[24] In einem detaillierten Vergleich der Texte hat Košenina zahlreiche Parallelen sowie inhaltliche und stilistische Übernahmen gefunden. Vgl. hierzu Košenina, S. 59-67.
[25] Vgl. Utz, S. 129.
[26] EiC, S. 43.
[27] Vgl. Estermann, S. 81.

Die Handlung folgt im wesentlichen der Geschichte von Jeronimo und Josephe, allerdings haben die beiden verbotenerweise geheiratet und die Herkunft ihres Kindes wird in der Erzählung vollkommen ausgeklammert. Nach ihrem Entkommen rettet Donna Josephina die Äbtissin ihres Klosters gemeinsam mit ihrem namenlosen Kind. Das Zusammentreffen mit Don Fernandos Familie erfolgt auf gleiche Weise, doch die Rückkehr in die zerstörte Stadt wird anders motiviert als bei Kleist: Die Figuren gehen zum Gottesdienst, „um den Gott der Barmherzigkeit zu bitten, weiteres Unglück von der Stadt abzuwenden.“[28] Dort wirft sich Josephine mit einem schmerzerfüllten Schrei zu Boden, als ihre Sünde beispielhaft in einer Predigt erwähnt wird, woraufhin die Gruppe von „Fanatikern“ attackiert wird. Auf Jeronimos Bitte verlässt Don Fernando die Kirche, kehrt aber zurück, als er hört wie der Jüngling von seinem eigenen Vater erschlagen wird. Auch Josephine wird Opfer der wütenden Menge. Das Ende klingt nüchtern: „Don Fernando fand man den andern Tag leblos, während das Kind Josephinens wunderbar gerettet wurde. Der Vater Jeronimos übergab dasselbe den Dominicanern, um es für die Kirche zu erziehen.“[29]

Nach Untersuchung der einzelnen Texte erfolgt eine vergleichende Analyse der Motive und Strukturen der Erdbebentexte, um Merkmale zu beschreiben, welche für das Entstehen des postapokalyptischen Genres relevant erscheinen.

Im Schlussteil der Arbeit steht ein anderer, noch radikalerer Bruch mit dem apokalyptischen Plot im Vordergrund. „Für die klassische Apokalypse erfolgt die eigentliche Befreiung erst durch das Gericht, aber das Gericht wird als gewiß vorhergesehen.“[30] Diese Gewissheit geht im Zuge der Säkularisierung um 1800 verloren. Das Gedicht „Darkness“[31] von Lord Byron beschreibt einen Weltuntergang ohne jeden Bezug zu einem Jüngsten Gericht oder einem Leben nach dem Tod. Das Gedicht kann zusammen mit dem Roman „Verney, der letzte Mensch“ (1826) von Mary Shelley als radikale Zäsur eschatologischer Erzähltraditionen betrachtet werden. Ein neues Subgenre um die Figur des „Last Man“ entsteht. Die Perspektive verschiebt sich: „Die Romantik wendet sich von einem Weltende des göttlichen Gerichts zu einer Untergangsvision der reinen Naturkatastrophe – einer Katastrophe, in der sich eine tiefere Wahrheit über den Menschen zeigt“. [32] Die Apokalypse

[28] Var, S. 80.
[29] Var, S. 81.
[30] Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München: Dt.-Taschenbuchverlag 1988, S. 423.
[31] Lord George Gordon Byron: Finsternis, übers. v. Fritz Lemmermayer [1816]. In: Levin Schücking (Hg.): Englische Gedichte aus sieben Jahrhunderten. Leipzig: Dieterische Verlagsbuchhandlung 1956, S. 170-175.
[32] Eva Horn: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 76.

stellt nun nicht mehr eine Durchlaufsphase zu einem idealen Zeitalter dar, sondern wird zu einem Endpunkt allen Seins. Byrons Gedicht endet mit allumfassender Dunkelheit:

> [...] Darkness had no need
> Of aid from them [clouds] – She was the Universe!
> (D V. 81-82.)
>
> [...] ihrer Hilfe [Wolken] hatte
> Die Finsternis nicht not – sie war das All.

Mit dem letzten Satz seines Gedichtes setzt Byron einen universalen Schlusspunkt. Kein Gott, kein Licht, kein Leben, nicht einmal die Zerstörungsphantasien der biblischen Apokalypse finden in seiner Dunkelheit einen Platz. Nach dem Weltenbrand bleibt die Welt verlassen als toter Klumpen in der Leere des Weltalls hängen und wird sich selbst zum Grabstein. Gerade das Fehlen der so wirkmächtigen und die Phantasie fesselnden Bilder der biblischen Apokalypse verleiht Byrons Text eine neue Tiefe.

2 Die Apokalypse als Narrativ

2.1 Begriff der Apokalypse

Das Wort *apokalypsis* stammt aus dem Griechischen und setzt sich aus dem Wort *kalýptein* (verbergen) und der Vorsilbe *apo-* (ent-) zusammen. Es bedeutet „Entbergung", „Entschleierung" oder auch „Enthüllung".[33] Im Allgemeinen bezeichnet Apokalypse eine religiöse Literaturgattung, die zumeist in prophetisch-visionärer Sprache das „Ende der Geschichte", den Weltuntergang beschreibt.[34] Für das Motiv totaler Zerstörung bilden bereits antike Mythen wie „die Erzählung von der Sintflut (Kataklysmos) im sumerischen Gilgameschepos [‚die] Vorstellungen vom Weltenbrand (Ekpyrosis) bei den Stoikern"[35], die altnordische *Völuspa* oder die Verwüstung Athens durch eine finale Pest bei Lukrez einen riesigen Bezugsrahmen.[36]

Im Judentum wurden bereits während der Babylonischen Gefangenschaft apokalyptische Texte verfasst, die Eingang in den Kanon des Alten Testaments gefunden haben. Die prophetischen Bücher „Jesaia", „Esra", „Sachajra" oder auch das Buch „Daniel" zählen dazu.

[33] Vgl. Gerhard Kaiser: Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 7-32, hier S. 11.
[34] Vgl. Zolles u.a., S. 12f.
[35] Zolles u.a., S. 13.
[36] Vgl. Walter, S. 74.

Parallel hierzu gibt es in den apokryphen Texten eine ganze Fülle apokalyptischer Visionen[37] wie im Buch Baruch, in den Psalmen Salomons oder in der Apokalypse des Abraham.[38] Charakteristisch für apokalyptische Texte ist die Schilderung zahlreicher Plagen verbunden mit Mahnungen und der Hoffnung auf ein neues Zeitalter. Als Verfasser wird in der Regel ein Prophetenname aus dem Alten Testament als Pseudonym angegeben. Anders ist es bei der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament, denn hier bekennt der Verfasser seine Autorenschaft und bekundet seinen Auftrag die erhaltene Vision zu verbreiten.
Die Apokalypse des Johannes von Patmos ist der wohl bekannteste und wirkmächtigste Text des Genres. Sie ist ein „farbiges Geschehen sich bewegender Bilder, mit furioser Steigerung und Tempoerhöhung am Ende.“[39] Diese „theatralischen“ Symbolbilder haben nicht nur in der bildenden Kunst zu ausdrucksstarken Werken geführt, sie haben wohl auch maßgeblich die Wirkmacht des apokalyptischen Narrativs begründet.

Die ersten Verse der Apokalypse des Johannes setzen den Text bereits in einen ganz bestimmten Kontext: „Dies ist die Offenbarung Jesu Christi, wie Gott sie ihm gegeben hat, um seinen Knechten zu zeigen, was in Kürze geschehen soll.“[40] Darauf folgt ein Prosatext in Briefform, welcher in 22 Kapitel gegliedert ist. Inhaltlich richtet sich der Text an die sieben heidenchristlichen Gemeinden[41] in der römischen Provinz Asien und ermutigt die Gläubigen zur Standhaftigkeit im Glauben und in der rechten Lebensführung.[42]

Zu Beginn werden zahlreiche Plagen geschildert, strukturiert durch das Öffnen mysteriöser Siegel. Damit verbunden ist eines der bekanntesten apokalyptischen Motive, jenes der vier apokalyptischen Reiter. Die Zerstörung der Erde erfolgt in sich wiederholenden Etappen: 7 Siegel werden geöffnet, 7 Posaunen erschallen und 7 Schalen des Zorns werden über das Land ergossen. Eingebettet in die Kulisse der Zerstörung ist der Kampf von Gut und Böse, welcher ebenfalls in mehreren Etappen geschildert wird. Das Gute steht einem Drachen, gehörnten Untieren begleitet von falschen Propheten und Satan selbst gegenüber, die Stadt Babylon wird zerstört. Die Deutung von Leid als Strafe oder Prüfung durchzieht den gesamten Text und wird in eindrucksvollen Mahnungen zum Ausdruck gebracht.

---

[37] Vgl. Vondung: Apokalypse, S. 21.
[38] Vgl. auch im Folgenden Dieter Gutzen: „Και ειδον τον ουρανον ηνεωφμενον - Und ich sah den Himmel aufgetan [...]“ (Offb. 19,11). Zur Poesie der Offenbarung des Johannes. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 33-63, hier S. 36f.
[39] Gerd Irrlitz: Die wesentliche Täuschung vom Ende. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 330-358, hier S. 352.
[40] Offb. 6,1-8.
[41] Diese sind Patmos, Ephesus, Smyrna, Pergamon, Thyatira, Sarde und Philadelphia.
[42] Vgl. Gutzen, S. 38.

Am Ende steht der Sieg „des Lammes“, Jesu Christi, über alles Böse und es folgt das Weltengericht. Im Zuge dieses *Jüngsten Gerichts* kommt es zur Auferstehung aller Toten und zur Rechtssprechung über jeden einzelnen. Auf dieses Ende folgt die Errichtung eines idealen Zeitalters von tausend Jahren unter der Herrschaft des in Christus personifizierten Guten. Die Apokalypse meint also nicht nur den Weltuntergang, sondern vor allem eine durch Katastrophen und Plagen eingeleitete „Durchgangsphase“ zu einem *Neuen Jerusalem*.[43] Von diesem Endpunkt aus betrachtet war alles Leben zuvor nur Vorbereitung auf diesen Wandlungsprozess.

Die Apokalypse ist wohl eine der „einflussreichsten Mahn-, Droh- und Hoffnungsbotschaften jüdisch-christlicher Tradition“[44]. Die Beziehung von Menschheit und Gott erfährt durch das Bewusstsein eines nahenden Endes eine Umwandlung: Das Verhältnis von Diesseits zu Jenseits wird in zeitliche Abfolge aufgelöst, in ein Gegenwarts-Zukunft-Verhältnis.[45] Gerade während der Zeit der Christenverfolgung war die Endzeiterwartung in der Lebensrealität spürbar, die christliche Hoffnung auf Vollendung des Einzelnen und der gesamten Schöpfung prägte weitgehend kulturelle Handlungen und künstlerisches Schaffen. Für die moderne Vorstellung der Apokalypse kann man vier maßgeblich Quellen identifizieren: „[T]he Apocalypse of John, supplemented by Ezekiel’s vision of the heavenly chariots, extracts from the book of Daniel, and Joachim of Fiore, the most famous European decoder of John.“[46]

Den ersten Versuch einer wissenschaftlichen „Apokalyptik“ unternahm 1832 Friedrich Lücke, welcher „inhaltliche und formale Eigenheiten der Johannes-Apokalypse zu allgemeinen Merkmalen einer Apokalyptik“[47] heranzog. Religionsgeschichtlich fallen unter den Begriff Apokalypse all jene Schriften, welche eine *Eschatologie*[48] herausgebildet haben, die aus einer dualistischen Weltauffassung heraus die Vernichtung der irdischen Welt beinhaltet.[49] Im aktuellen Forschungsdiskurs steht die „Polyvalenz des Begriffs“ im Vordergrund, unter welcher „konkrete Assoziationsketten verbunden sind, die in ihrer Komplexität allerdings systematisch kaum zu fassen sind.“[50]

[43] Vgl. Vondung: Apokalypse, S. 11.
[44] Zolles u.a., S. 21.
[45] Vgl. Irrlitz, S. 350f.
[46] Sherwood, S. 41.
[47] Zolles u.a., S. 13.
[48] *Eschatologie*, abgeleitet vom Griechischen *ta escheta*, was soviel heißt wie „die äußersten, die letzten Dinge“, heißt die theologische Fachrichtung, die sich mit der Endzeit auseinandersetzt.
[49] Vgl. Gutzen, S. 36.
[50] Zolles u.a., S. 12.

> Es hat gewiss seine Berechtigung, mit der Apokalypse eine Offenbarung, eine Endzeit, einen endgültigen Untergang der Welt oder der Menschheit oder einfach eine Krise oder Katastrophe in Verbindung zu bringen – eine zufriedenstellende, wie der Begriff selbst impliziert: letztwahrheitliche Bedeutungsform wurde bislang vergeblich gesucht. (Zolles, S.12.)

Zweifellos stellt die Apokalypse ein wirkmächtiges, multimediales Narrativ dar.[51] Es bewegt sich im Spannungsfeld von drei Kontrasten: zeitlich zwischen Ende und Ewigkeit, räumlich zwischen Regionalität und dem ganzen Kosmos und konzeptionell zwischen Inhalt und Form.[52] Für diese Arbeit sind vor allem die Dimensionen von Inhalt und Form relevant, da im Zuge der Säkularisierung der apokalyptische Inhalt eine starke Errosion erfährt, während sich die Form als dynamische Struktur erwiesen hat. „Modern apocalypse takes up apocalypse as 'structure', not content, or makes the old content (gods and whores, dragons and devils) the stuff of intricate, ironic citational games."[53] An der Schwelle zum 19. Jahrhundert löst sich im Zuge der Säkularisierung die Form der Apokalypse von ihrem religiösen Kontext. Es entstehen „apokalyptische[n] Visionen der Moderne, die sich vom religiösen Vorbild lösten und das apokalyptische Szenario ganz auf weltliche und politische Verhältnisse übertrugen."[54] Durch die Öffnung des apokalyptischen Plots für neue Inhalte entsteht ein „Imaginationsraum"[55] philosophischer und anthropologischer Fragestellungen.

2.2 Funktion apokalyptischer Texte

Apokalyptische Visionen erfüllen eine wichtige Trost- und Hoffnungsfunktion: Die absolute Aussichtslosigkeit und die Schlechtigkeit der Welt können nur noch durch das direkte Eingreifen Gottes, durch die Vernichtung der ganzen bekannten Welt überwunden werden.[56] „Die Apokalypse entsteht in Krisensituationen, produziert von Menschen, die sich in ihrer gesamten Existenz – spirituell, gesellschaftlich, aber auch politisch – gefährdet und gedemütigt, unterdrückt und verfolgt empfinden."[57] Durch die Zerstörung der irdischen

[51] Vgl. Utz, S. 118.
[52] Vgl. Sherwood, S. 39.
[53] Sherwood, S. 45.
[54] Klaus Vondung: Ist die Apokalypse ein Mythos? In: Yves Bizeul / Stephanie Wodianka (Hg.): Mythos und Tabula rasa. Narrationen und Denkformen der totalen Auslöschung und des absoluten Neuanfangs. Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 159-172, hier S. 160f. Vondung sprach sich vormals klar gegen die Bezeichnung „Säkularisierung" der Apokalypse aus, da der Begriff erst auf bildhaft-symbolischer Ebene greifbar wäre, säkulare Vorstellungen sich im Gegensatz dazu aber auf konkreter Ebene abspielen würden. Die Säkularisierung der Apokalypse könne sich demnach nur auf die Begriffe im Umfeld apokalyptischer Texte beziehen: Beispiele hierfür wären Chiliasmus, Utopie oder auch Eschatologie. Um dem Rechnung zu tragen, wurde eine zeitlang im wissenschafltichen Diskurs der Begriff einer „kupierten" Apokalypse verwendet. Vgl. Vondung: Apokalypse, S. 50.
[55] Vgl. Horn: Katastrophe, S. 36.
[56] Vgl. Vondung: Mythos, S. 159f.
[57] Vondung: Mythos, S. 160.

Ordnung kann eine neue, bessere Daseinsform ihren Anfang finden. Diese Zerstörungsphantasie ist notwendig, um die problematische soziale Ordnung der Menschheit zu überwinden. Das Neuen Jerusalem braucht einen Nullpunkt, von dem aus eine ideale Ordnung errichtet werden kann. Durch ein Ende „höherer Art", das gleichzeitig auch den Beginn einer neuen Schöpfung, einer erfüllten, prozesslosen Zeit darstellt[58], kann die Aussichtslosigkeit weltlicher Existenz psychisch bewältigt werden. Anfangspunkt- und Endpunkt der Geschichte verleihen der Existenz der Menschheit einen strukturgebenden Rahmen und betten das Leben mit all seinen Entscheidungen in einen übergeordneten Bedeutungshorizont ein.

> In diesem „klassischen Modell" der Apokalypse wird Zukunft im Sinne des adventus verstanden: als etwas immer schon Entschiedenes, auf uns Zukommendes. Das Weltende ist ein Zu-Ende-Kommen der Geschichte, an dem der Kampf des Guten gegen das Böse endgültig entschieden wird und an dem Gericht gehalten wird über alle Lebenden und Toten – eine Figur der ultimativen Gerechtigkeit, die dann die neue, ewige Ordnung, das Neue Jerusalem einleitet. (Horn: Verdunkelung, S. 101.)

Horn bezeichnet die Apokalypse als eine der „ältesten Phantasien der Menschheit."[59] Eine Phantasie die Sinn stiftet und dem Kosmos eine klare zeitliche Struktur verleiht. Sie erzeugt mit der „Teilung der Zeit in die schlechte gegenwärtige und die ganz reine kommende Welt"[60] ein erfassbares Endzeitbewusstsein. Im Vordergrund stehen dabei die „Enthüllung göttlichen Wissens" oder auch die Gerichtsbarkeit Gottes. Nach der Auferstehung aller Toten folgt mit dem *Jüngsten Gericht* ein Motiv allumfassender Gerechtigkeit. Gleichzeitig dient das Weltgericht als ein Akt der rückwirkenden Sinnstiftung. Die biblische Apokalypse beinhaltet auch eine Art Versprechen: Das Versprechen an die Menschheit, das am Ende jedem Gerechtigkeit zu Teil wird und das alles rückwirkend Sinn erhält. Jede noch so kleine und unbedeutend scheinende gute Tat, welche im persönlichen Erleben vollkommen ungedankt bleibt, wird am Ende gezählt. Und jede unerträgliche Ungerechtigkeit, all jene Boshaftigkeiten, denen man oft hilflos gegenübersteht, werden am Ende bestraft. Die Gewissheit des Jüngsten Gerichts mahnt die Menschen in „vorkriminalistischer" Zeit zur Einhaltung sozialer Normen.

2.3 Vom Chiliasmus zur Postapokalypse

Ausgehend von der Vorstellung der Apokalypse als einen Durchgang zu einer neuen, besseren Daseinsform unter der Herrschaft Christi hat sich die Perspektive des

[58] Vgl. Irrlitz, S. 350f.
[59] Horn: Verdunkelung, S. 101.
[60] Irrlitz, S. 349.

„Millenarismus“ oder „Chiliasmus“, abgeleitet von der griechischen Bezeichnung für tausend Jahre *chília éte,* gebildet. Über die Jahrhunderte hinweg haben sich daraus die unterschiedlichsten Denkströmungen, Sekten und ähnliche Bewegungen gebildet.[61] In Deutschland wurde der Begriff gerade im 18. Jahrhundert recht populär, vor allem durch kritische Betrachtungen dieser Erwartungshaltung. Sogar Kant griff 1798 den Begriff in einer Systematik auf.[62]

Einen klaren Bruch mit dem Chiliasmus stellt Lord Byrons Gedicht „Darkness“ dar. „Für die klassische Apokalypse erfolgt die eigentliche Befreiung erst durch das Gericht, aber das Gericht wird als gewiß vorhergesehen.“[63] Diese Gewissheit geht im Zuge der Säkularisierung verloren. 1816 beschreibt Lord Byron in „Darkness“ eine *kalte* Apokalypse ohne jeden Bezug zu einer übersinnlichen Welt oder einer christlichen Heilserwartung:

> [...] The world was void,
> The populous and the powerful was a lump,
> Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless –
> A lump of death – a chaos of hard clay.
> (V. 69-72.)
> [...] Darkness had no need
> Of aid from them [clouds] – She was the Universe!
> (V. 81-82.)
>
> [...] Die Welt war leer, ein Ballen Arm und reich,
> Der Jahreszeit beraubt und ohne Leben,
> Ein Klumpen Toter und des Staubes Chaos.
> [...] ihrer Hilfe [Wolken] hatte
> Die Finsternis nicht not – sie war das All.

Als Reaktion auf dieses „säkularisierte Weltende“ bezeichnet Friedrich Schlegel Byron als „Sänger der Finsternis“ und verortet ihn – Schlegel legt den apokalyptischen Zerstörungs- und Erneuerungsprozess auf die Poesie um – als „verderblichen, antichristlichen“ Gegenpol zum französischen Dichter Lamartine und dessen milden „Untergangsgesängen“.[64] Neben „Darkness“ stellt der Roman „Verney, der letzte Mensch“ (1826) von Mary Shelley eine fortlaufende Zäsur eschatologischer Erzähltraditionen dar. Während die Menschheit in der erzählten Welt an einer Seuche zugrunde geht, wird „jeder Bezug auf Gott ausgespart“, weder

[61] Vgl. Walter, S. 76 und Vondung: Apokalypse, S. 33.
[62] Vgl. Vondung: Apokalypse, S. 33.
[63] Vondung: Apokalypse, S. 423.
[64] Vgl. Ingrid Oesterle: Romantische Poesie der Poesie der Apokalypse. Neue Kunst, neue Mythologie und Apokalyptik in der Heidelberger Romantik und im Spätwerk Friedrich Schlegels. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 103-128, hier S. 115f.

Hoffnung auf ein Weltengericht, noch ein Leben im Jenseits begleiten das Ende der Menschheit.[65]

In der englischen Romantik führen Byrons und Mary Shelleys Texte zur Entwicklung eines „short-lived poetic subgenre that flourished during the first decades of the Victorian century. Apocalyptic poems addressing the idea of the Last Man enjoyed a surge of critical interest between 1820 and 1840 but fell into oblivion soon after.“[66] Gedichte mit dem Titel „The Last man“ wurden u.a. von Dichtern wie Thomas Campbell (1823) oder Thomas Hood (1826) verfasst. [67] Die Perspektive auf den Weltuntergang verschiebt sich radikal: „We take up the place of God, outside the world which implodes.“[68] In modernen Vorstellungen vom Weltuntergang haben weder das *Neue Jerusalem*, noch ein Weltgericht Platz gefunden. Inhaltlich verliert der Weltuntergang vorübergehend sein farbenfrohes, bildgewaltiges Spektakel. „In a strong and strident narrative of modern apocalypse as weak apocalypse, the split time of the apocalypse separates out so that what is emphasised is the long and weary aftermath, not the exciting (and in some ways far preferable) higher case End. [...] It has lost its energy.“[69]

Erst in Form moderner Fantasyliteratur oder in SF-Romanen kehren Drachen, Untiere und der Teufel in variierender Gestalt zurück ins nunmehr postapokalyptische Geschehen. [70] Doch hier kommen sie nicht mehr aus einem religiösen Bereich, sondern entstammen mythischen oder durch technischen Fortschritt inspirierten Bereichen: Sie erscheinen als Aliens, Zombies oder mutierte Viren, begleitet vom atomaren Supergau, Meteoriteneinschlägen, interstellaren Kriegen oder – ganz im Stil Byrons – dem ewigen Winter. Aus der einstigen Droh- und Hoffnungsvision der Apokalypse entwickelt sich ein moderner „Dystopie-Diskurs“ [71] . In Verschmelzung mit dem Genre der Katastrophenerzählung entstehen postapokalyptische Narrative. „Der Reiz [dieser] besteht in der ‚Reichhaltigkeit der Palette’, mit der wir den Untergang der Menschheit malen, und in welchen Variationen wir das Handeln der letzten Überlebenden zeichnen.“[72]

---

[65] Walter, S. 148.
[66] R. Pordzik (2011). The Poetry of Lastness: Reconsidering a Neglected Motif in Early Nineteenth-Century Literature. In: Anglia - Zeitschrift für englische Philologie 128 (3), Nr. 3, S. 406-430, hier S. 406.
[67] Vgl. Pordzik, S. 406.
[68] Sherwood, S. 47.
[69] Vgl. Sherwood, S. 42.
[70] Vgl. Sherwood, S. 42ff.
[71] Judith Schossböck: Das bin doch (nicht) ich. Identität und personale Einzigartigkeit in postapokalyptischen Szenarien. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 299-311, hier S. 299.
[72] Schossböck, S. 300.

Der Fokus des Genres verschiebt sich auf die Phase während oder nach apokalyptischer Zerstörung. „Die Romantik wendet sich von einem Weltende des göttlichen Gerichts zu einer Untergangsvision der reinen Naturkatastrophe – einer Katastrophe, in der sich eine tiefere Wahrheit über den Menschen zeigt“.[73] Dadurch eröffnen postapokalyptische Szenarien eine inhaltliche Leerstelle, welche durch philosophische Positionen der Anthropologie oder der Ethik gefüllt werden kann.

2.4 Der apokalyptische Plot

Wenn die Leserschaft die Form einer Geschichte als einer bestimmten Gattung zugehörig erkennt, sie also unter ein bestimmtes Handlungsschema oder auch *plot* subsumiert, versteht sie auch den „vom Diskurs produzierten ‚Sinn'“.[74] Diese Art der Bedeutungsstiftung bezeichnet man als *emplotment* und sie erfüllt eine wichtige narrative Funktion, da Handlungsschemata „einer disparaten Menge von Ereignissen die Prägnanz einer ‚guten Form'“[75] geben.

Charakteristisch für apokalyptische Texte ist die Form einer Vision[76] über das bevorstehende Weltende. Der Plot der Apokalypse des Johannes lässt sich in einer klaren Struktur darstellen[77]:

- Hinweis auf eine Vision.
- Den Ausgangspunkt bildet die Übertretung von Gesetzen und Verboten.
- Die Menschheit zerfällt in zwei Teile: einen guten, der durch ein Zeichen von Engeln markiert und gerettet wird, und einen verdorbenen, der im Zuge fürchterlicher Katastrophen ausgelöscht wird.
- Diese Katastrophenszenarien reichen von der Sintflut über Erdbeben, Blitz und Donner bis hin zum Vergiften und Verbrennen der Erde. Sie werden durch übersinnliche Handlungen wie das Öffnen von Siegeln oder das Erschallen von Engelsposaunen begleitet.
- Die Zerstörungswellen werden begleitet von Mahnungen, sich vom Bösen abzuwenden und dem Guten zuzuwenden, und folgen als Strafe für den Ungehorsam der Menschen.

---

[73] Horn: Katastrophe, S. 76.
[74] Vgl. hierzu Matías Martínez: Erzählen. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 1-11, hier S. 6.
[75] Martínez: Erzählen, S. 6.
[76] In älteren Texten wird auch die „Belehrung durch einen Engel“ über die bisherige Weltgeschichte vorangestellt.
[77] Vgl. die Struktur der Apokalypse bei Müller-Funk: Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2. überarbeit. Auflage, Wien / New York: Springer Verlag 2008, S. 293ff.

- Im Anschluss daran wird das Ende der Zeiten verkündet, woraufhin die Zerstörung der Erde im Motiv der Schalen des Zorns wiederholt wird.

- Der finale Kampf von Gut und Böse wird in unterschiedlichen Variationen durchgespielt: Ein Drache verfolgt eine himmlische Frau und wird von einem Engel getötet, ein mehrköpfiges Tier ringt mithilfe falscher Propheten um die Alleinherrschaft über die Welt. Satan und seine Armee kämpfen gegen Jesus und die Seinen.

- Am Ende steht der Sieg des Lammes über alle – Drache, Untier mit falschen Propheten und Satan[78].

- Das Jüngste Gericht findet statt.

- Entstehung des Neuen Jerusalem: Jene, deren Namen im *Buch des Lebens* verzeichnet sind, erleben ein Reich voller Seligkeit.

Die Plagen und Katastrophen der Offenbarung, oder auch alttestamentarischer Texte, dienen als universaler Bezug für die Ikonographie katastrophaler Ereignisse: „Jede Überschwemmung wird am Modell der Sintflut der Genesis gemessen, das kleinste Feuer in der Stadt verweist auf das Schicksal von Sodom und jedes Erdbeben wird als Präfiguration des Jüngsten Gerichts angesehen.“ [79] Hier liefert die Apokalypse einen universalen Masterplot[80] für Katastrophenerzählungen und hier kann auch der Punkt verortet werden, an welchem postapokalyptische Szenarien einsetzen.

Der Inhalt der Apokalypse enthält sehr spezielle Motive, welche auch von Text zu Text stark variieren können[81], und unterliegt ebenso wie die künstlerische Darstellung des Weltunterganges gewissen Strömungen. Die Form hingegen bleibt als solche über Jahrhunderte hinweg erkennbar.

> [A]t the same time apocalypse has an alternative life as an infinitely flexible structure, applicable across all time and space. In this plastic and truly universal form, ‘apocalyptic’ can be applied to any epochal understanding of history: any moment in which the interpreter utters a terrified or hopeful or, better, terrified-hopeful ‘Come’ [...] and sees or speaks as one entering (or almost-entering or soon-to-be-entering) a New World and a New Age. (Sherwood, S. 42.)

Entfernt man den Inhalt und betrachtet die reine Struktur, so ergibt sich folgendes Schema:

- Hinweis auf eine Vision
- Grenzübertretung
- Zerstörung

[78] Vgl. Walter, S. 75.
[79] Walter, S. 23.
[80] Vgl. Utz, S. 118. Ausgehend von der Polyvalenz des Begriffes „Apokalypse“ wird hier nicht nicht mehr streng zwischen der Sintflut der Genesis und Überflutungen gleichen Ausmaßes unterschieden.
[81] In der Petrusapokalypse 120 n. Chr. werden die Martern der sündigen Menschen besonders drastisch dargestellt.

- Mahnung
- Überleben Auserwählter
- Kampf von Gut und Böse
- Weltgericht / Bestrafung des Bösen
- Neues Zeitalter

Im Zuge der Säkularisierung fällt der Hinweis auf eine Vision schrittweise aus dem Schema heraus. Lord Byrons Gedicht „Darkness" beginnt ebenso wie „The Last Man" von Thomas Campbell mit dem Hinweis auf einen Traum bzw. eine Vision, aber bereits Thomas Hood verzichtet in seiner Version von „The Last Man" bereits darauf. Dafür verlegt er die Szenerie in die Ferne Zukunft des Jahres 2001, ein Kunstgriff der auch in modernen Dystopien häufig Anwendung findet.

2.5 Das postapokalyptische Schema

Durch die Säkularisierung des apokalyptischen Plots kommt es zum Bruch im ursprünglichen Schema: Das Herausfallen des Weltengerichts mit der Bestrafung des Bösen verändert das Genre nachhaltig. Ohne die finale Gerechtigkeit ist der Anbruch eines idealen Zeitalters nicht mehr möglich oder zumindest höchst ungewiss. Ebenso wird die „Auswahl" der Überlebenden ohne den Bezugsrahmen christlicher Vorsehung höchst unklar und rückt in den Fokus der Narration. Der Kampf zwischen Gut und Böse dient folglich nicht mehr dazu, die Überlegenheit und den Sieg des Guten zu zeigen, sondern um den Überlebenden Raum zu geben, sich selbst zu beweisen, und Möglichkeiten zu bieten, sich als würdig zu erweisen. Es geht um die „Konturen menschlicher Existenz"[82] und um die Chance auf eine Neudefinition, was Mensch und Gesellschaft sein könnten.

> Tabula rasa [...] ermöglicht oder erzwingt einen Identitätsbruch. Absolute Auslöschung kann Strafe sein und Geschenk: im Spannungsfeld zwischen neu anfangen, sich neu definieren müssen und sich neu definieren dürfen, sie steht dann im Zeichen der , reinigenden, entschuldigenden Vorbereitung' eines aussichtsreichen Neubeginns." (Wodianka, S.32.)

Weltuntergangsszenarien, und in weiterem Sinne erschütternde Katastrophen, übernehmen den enthüllenden Charakter apokalyptischer Texte ohne religiöse, sinnstiftende Auflösung durch ein Weltengericht am Ende. Das einstige „Versprechen" an die Menschheit am Ende Gerechtigkeit zu erhalten, verliert durch die Säkularisierung seine eigentliche Bedeutung. Es entsteht eine Leerstelle, die den Raum eröffnet, Grundfragen vom Ursprung moralischen

[82] Schossböck, S. 299.

Handelns und dem radikalen Bösen im Wesen des Menschen selbst zu erkunden. Durch die Auflösung der Ordnung ergibt sich ein „apokalyptischer Blick“ auf die Vorstellung von Gerechtigkeit und Moral. Ohne die Maske von Bürgerlichkeit und gesellschaftlicher Anpassung zeigen sich jene Abgründe, die sonst sorgsam verborgen bleiben. Die Katastrophe „ist der ‚Ernstfall’, in dem sich plötzlich das ‚wahre Gesicht’ all dessen zeigt, was als Gefahr *immer schon* gelauert hat.“[83] Wenn nichts bleibt, was das Wesen des Menschen einschränkt, nichts sein Verhalten von außen mehr einzudämmen vermag, dann lässt sich der wahre Wesenskern darstellen.

Das postapokalyptische Schema stellt sich nun folgendermaßen dar:

- Grenzübertretung
- Zerstörung
- Überleben
- Frage nach dem Wesen des Menschen
  (Kampf von Gut und Böse)
- Frage nach einem neuen Zeitalter

Postapokalyptische Szenarien ermöglichen einen Blick auf den Menschen frei von gesellschaftlichen Einschränkungen. Sie dienen als Kulisse philosophischer Gedankenexperimente und machen die Bühne frei für zeitgenössische Menschenbilder. „In den meisten Narrationen vom Ende wird die Frage, was den Menschen, seine Identität und sein „Ich“ eigentlich ausmacht bzw. auszeichnet, früher oder später gestellt.“[84] Hier eröffnet die Säkularisierung des Genres eine Leerstelle, die durch philosophische Positionen zum Wesen des Menschen gefüllt werden kann. Gerade darin liegt das besondere Potential postapokalyptischer Szenarien.

3 Der formale Mythos im Katastrophenszenario

3.1 Vom Naturphänomen zur Katastrophe

Die Relation zwischen Natur und Gesellschaft ist vielfältig. Grundsätzlich lassen sich zwei entgegengesetzte Pole in der Mensch-Natur-Beziehung beschreiben: Partnerschaft, im Sinne

[83] Horn: Katastrophe, S. 25.
[84] Schossböck, S. 299.

von Kooperation, und Konkurrenz.[85] Während kleinere Gemeinschaften sich meist in einer symbiotischen Beziehung mit ihrer natürlichen Umgebung denken und erleben, gibt es im Zuge des Wachstums der Städte und des technischen Fortschritts immer wieder Phasen, in denen die Natur als Gegner, ja regelrecht als Feind des Menschen betrachtet wird. „Wenn Dämme brechen, Flüsse über die Ufer treten, Lawinen von den Bergen donnern oder wenn die Erde bebt, dann sieht sich die Kultur im Kampf mit dem, was sie als ‚Natur' ausgegrenzt hat, und nennt solche Einbrüche in diese selbst gezogene Grenze ‚Katastrophen'."[86] Im Moment der Grenzübertretung wird die Prekarität dieser Grenzziehung bewusst.[87]

Katastrophenerzählungen entstehen an der Grenze zwischen Kultur- und Naturraum.[88] Sie dienen der narrativen Bewältigung der Überschreitung einer gedachten Trennlinie, die es eigentlich gar nicht gibt. Bei der Bewältigung lebensweltlicher Zäsuren wie Tod und Katastrophen spielen Symbole und Metaphern eine wichtige Rolle.[89] Ängste, Hoffnungen und drastische Emotionen werden auf bildhafter Ebene verarbeitet: „The belief-systems of people experiencing or expecting calamity are rife with symbols dealing with their situation, and their cosmologies are vibrant with metaphor." [90] Das reichhaltigste Repertoire an entsprechenden Symbolen und Metaphern liegt in den Visionen der absoluten Auslöschung.

Der „Masterplot" für Katastrophenerzählungen entstammt biblischen Erzählungen wie jener von der Sintflut oder noch bildgewaltiger der Apokalypse.[91] Die Funktion dieser Textsorten ist ähnlich: „Tatsächlich haben Katastrophennarrative die Funktion, dem Menschen chaotisch erscheinende Ereignisfolgen zu strukturieren, ihnen einen klaren Deutungsrahmen zu geben und daraus folgende Handlungen zu legitimieren."[92] Sie können auch als eine Art „cultural response to disaster"[93] verstanden werden. Durch die Berichte,

[85] Vgl. Anthony Oliver-Smith: Theorizing Disasters: Nature, Power, and Culture. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 23-48, hier S. 30.
[86] Utz, S.117.
[87] Utz, S. 117.
[88] Utz, S. 132.
[89] Vgl. Susanna Hoffmann: The Monster and the Mother: Symbolism of Disaster. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 113-142, hier S. 113.
[90] Hoffmann, S. 113.
[91] Vgl. Utz, S. 118.
[92] Utz, S. 122.
[93] Hoffmann, S. 114.

durch das Erzählen wird das Erlebte mental verarbeitet, es wird zur Geschichte. Diesen Prozess kann man auch als „[c]ultural mummification“[94] bezeichnen.

Der Begriff der „Katastrophe“ stammt ursprünglich aus der Theatersprache und wurde vor allem für den tragischen Ausgang der Dramahandlung verwendet.[95] Im 18. Jahrhundert fand er langsam Eingang in den philosophischen Sprachgebrauch: Erstmals verwendet wurde er von Montesquieu in den *Lettres persans* und fand in weiterer Folge Eingang in zeitgenössische Wörterbücher.[96] Ein sprachliches Zeugnis des Veränderungsprozesses in der Wahrnehmung der Mensch-Natur-Beziehung. Denn „eine ‚Naturkatastrophe’ ist vorab nur potentiell katastrophal, da ihr vor allem menschliche Eigenschaften diesen Status verleihen. Sie wird nur in ihrer Auswirkung auf die menschlichen Gesellschaften als solche wahrgenommen.“[97]

In Bezug auf die Wahrnehmung und Einordnung von Naturphänomenen kommt der Kultur eine maßgebliche Rolle zu. Demnach sind Katastrophen immer multi-dimensionale Ereignisse, die aus dem physikalischen Geschehen auf der einen Seite und einem sozialen Prozess auf der anderen Seite bestehen.[98] Innerhalb der Gesellschaft wird die Deutung von Naturphänomenen von unterschiedlichen Instanzen ausgeübt und beansprucht.[99] Ganz im Sinne: „Katastrophen sind das, was man als solches wahrnimmt, darstellt und deutet.“[100]

Vor der Aufklärung war die Wahrnehmung von Naturereignissen und Seuchen durch Erklärungsmuster geprägt, die stark von einem einheitlich gedachten, göttlich durchdrungenen Kosmos geprägt waren. Traditionell fällt die Interpretation des Weltgeschehens in den spirituell-religiösen Bereich. Hat im antiken Mythos die Göttin des Zufalls *Fortuna* ihr Füllhorn ohne bewusste Intention über der Menschheit vergossen, so folgt im christlichen Glaubenshorizont der Lauf der Welt der „göttlichen Vorsehung“, also einem höheren Plan.[101] Die Vorstellung, dass Gott laufend in das Weltgeschehen eingreifen würde

[94] Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith: Introduction. Why Anthropologists Should Study Disasters. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 3-22, hier S. 11.
[95] Vgl. Walter, S. 16.
[96] Vgl. Walter, S. 17.
[97] Walter, S. 19.
[98] Vgl. Oliver-Smith, S. 25.
[99] Vgl. Walter, S. 16.
[100] Utz, S. 117.
[101] Den Übergang von „Fortuna zu Providentia“ hat Martínez in der Analyse der Faustinianerzählung der Kaiserchronik dargestellt. Vgl. Matías Martínez: Fortuna und Providentia. Typen der Handlungsmotivation in der Faustiniangeschichte der Kaiserchronik. In: Matías Martínez (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1996, S. 83-100.

und dementsprechend jede Katastrophe durch die Vorsehung erklärbar wäre, wird zu einem „Grundzug der Neuzeit“.[102]

Noch bis ins 17. Jahrhundert hinein wurden Naturereignisse, bei denen Menschen zu schaden kamen, konsequent als Strafe Gottes für menschliches Fehlverhalten interpretiert.[103] Diese Art der Sinnstiftung dient anthropologisch vor allem dazu, „den Aspekt eines unvorhersehbaren Zufallsereignisses [zu] verdrängen, um die Katastrophe in ein Ereignis umzuwandeln, das auf menschlichem Versagen beruht“[104]. Denn was aus Versagen folgt, kann durch Gehorsam vermieden werden.

Auch nach dem Aufkommen naturwissenschaftlicher Erklärungsmuster werden physikalische Erklärungen lange Zeit parallel zu übersinnlichen Erklärungsmustern verwendet: Ein plakatives Beispiel hierfür liefern katastrophale Sturmfluten, die im 17. Jahrhundert an der Nordsee zahlreiche Todesopfer forderten. Sie werden in Predigten als Folge von starken Winden betrachtet, doch die Winde werden als eine Strafe Gottes für die sündhafte Gesellschaft gedeutet.[105] Kulturgeschichtlich kann das Erdbeben von Lissabon 1755 als „Schlüsselereignis“ im Katastrophendiskurs verstanden werden.[106] Die Rezeption des Erdbebens hat Philosophen und Gelehrte europaweit zu philosophischen Texten über den Sinn von Leid, der Frage nach der Existenz eines guten Gottes und des Menschseins an sich angeregt und die Unterschiedlichkeit der vorherrschenden Menschenbilder zu Tage gebracht. Philosophen wie Voltaire oder Kant sprachen sich gegen die Deutung des Naturphänomens als Strafe aus. So schreibt Kant in der *vorkritischen* Schrift „Naturbeschreibung der merkwürdigen Vorfälle des Erdbebens, welches an dem Ende des 1755sten Jahres einen grossen Teil der Erde erschüttert hat“ (1756):

> Man verstößt aber gar sehr dawider, wenn man dergleichen Schicksale jederzeit als verhängte Strafgerichte ansieht, die die verheerten Städte um ihrer Übelthaten willen betreffen, und wenn wir diese Unglückseligen als Ziel der Rache Gottes betrachten, über die seine Gerechtigkeit alle ihre Zornschalen ausgießt. Diese Art des Urtheils ist ein sträflicher Vorwitz, der sich anmaßt die Absichten der göttlichen Rathschlüsse einzusehen und nach seinen Einsichten auszulegen. (Kant: Akademieausgabe, Bd. 1, S. 459.)

Sozialgeschichtlich verändert sich die „Risikowahrnehmung“ durch das Erdbeben von Lissabon tiefgreifend: Es kommt zu einer Verlagerung der „Suche nach Erklärungen für jede

[102] Vgl. Walter, S. 29.
[103] Vgl. Walter, S. 10.
[104] Walter, S. 19.
[105] Vgl. Walter, S. 56.
[106] Vgl. Utz, S. 117.

Form von Übel“[107]. Nicht mehr Gott als strafende Instanz wird als alleinige Ursache für das Unglück ausgemacht, sondern die menschliche *Hybris*, welche das Gleichgewicht der Natur stören würde.[108] Damit verbunden wird jene Mahnung zur Einhaltung sozialer Normen, welche als „tugendhafter Schutzschild“ das Überleben der „guten Menschen“ sichern würden.

Im Allgemeinen haben europäische Gesellschaften des 18. Jahrhunderts Naturkatastrophen auf symbolischer Ebene verarbeitet, in der Ikonographie werden die Bezüge zur Bibel recht deutlich: bei Überschwemmungen wird auf die Sintflut und Noah verwiesen, bei Bränden auf die Vernichtung von Sodom und Gomorrha und Erdbeben gelten als „Präfiguration des Jüngsten Gerichts“.[109] Generell zeigt die Darstellung von Katastrophen in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts eine klare Geschmacksrichtung. „Häufig mündet das Erzählen [...] von Naturkatastrophen in eine Betrachtung, die der Vorherrschaft des Menschen über die Natur den Vorrang einräumt. In jedem Fall hat die [...] von der Lektüre angeregte starke Gemütsbewegung die Funktion der Kompensation von Ängsten durch Empathie mit den Opfern.“[110] Ganz dem Stil der affektiven Bewegung folgend erschien unter dem Eindruck der Erdbebenkatastrophe von Lissabon die Erzählung „Empfindungen eines Portugiesen“ in zwei Moralischen Wochenschriften.

Dieser Gattung kam vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts große Bedeutung zu, ab 1760 ging die Nachfrage allerdings stark zurück, der literarische Betrieb verlagerte sich auf andere Medien. „Ihre Wirksamkeit ist mit dem, was wir, auf alle Bereiche des geistigen und gesellschaftlichen Lebens bezogen, ‚Aufklärung’ nennen, engstens verknüpft.“[111] In den „Empfindungen eines Portugiesen“ folgt die Deutung des Unglücks klar der Tradition: „Der Himmel redet mit euch; er redet durch Wunderzeichen. Wenn euch der Untergang Lissbons nicht rühret, so kann euch nichts mehr rühren, als der Untergang einer Welt.“[112] Im Text wird es noch konkreter: „Geschmolzenes Gold? hinweg verderbliches Metall! Quelle der Laster und Sorgen! Du, ja, du, ziehst uns die Strafen des Himmels zu.“ [113] Das Ende der Erzählung, in welcher das Liebespaar die Ruinen Lissabons hinter sich lässt, um vergnügt ein neues Leben anzufangen, betrachtet Martens als „gattungstypisch“ für die moralischen Wochenschriften: „Vor einem Ereignis totaler Sinnlosigkeit [wie dem Erdbeben von

[107] Walter, S. 23.
[108] Vgl. Walter, S. 23.
[109] Vgl. Walter, S. 23.
[110] Walter, S. 132.
[111] Wolfgang Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart: Springer Verlag 1968, S. 3.
[112] EeP, S. 81.
[113] EeP, S. 80.

Lissabon], das vom Christen nur in Demut hingenommen, nur im Glauben bewältigt werden könnte, flüchtet sich der Wochenschriftenautor, unfähig dem Absurden standzuhalten, in Schönfärberei.“[114] Der Vorwurf der „Schönfärberei“ scheint angesichts der Anlehnung an den Plot der Apokalypse, an dessen Ende ein neues Zeitalter steht, nicht ganz gerechtfertigt. Der glückliche Ausgang für die Überlebenden scheint mehr ein wesentlicher Bestandteil des genre-typischen Plots zu sein, zumal dieser auch noch Jahrzehnte nach dem Bedeutungsverlust dieser Literaturgattung in Texten immer wieder aufgegriffen wird. Ein plakatives Beispiel stellt das Drama „Alonzo und Elvira“ von Nevermann dar. Zudem vermittelt der Text, wie die Analyse der Erzählung zeigen wird, jene düstere, existenziell erschütternde Atmosphäre, wie sie das Genre der „Last Man“-Texte später aufgreifen wird.
Im Laufe des 19. Jahrhunderts rücken „philantropische Themen und die nachdrückliche Würdigung des selbstlosen Einsatzes der Retter“[115] immer weiter in den Vordergrund, während Schilderungen von Leid und Elend weniger Anklang finden.

3.2 Funktion und Formen mythischen Denkens

Im Augenblick einer Katastrophe bricht die gedachte Trennlinie zwischen Mensch und Natur in sich zusammen und die Gesellschaft erfährt sich als Teil eines chaotischen, ungeordneten Kosmos[116], dem der einzelne relativ hilflos ausgeliefert erscheint. Zur Verarbeitung einer solchen ontologischen Erschütterung greift die Menschheit auf Formen des Mythos zurück. „Die Menschen der Frühgeschichte nutzten das Medium des Erzählens, nutzten Geschichten, um dem Leben und dem Tod Sinn zu verleihen.“[117]

Die enge Vernetzung von gesellschaftlicher Entwicklung und mythischer Narration zeigt sich auch anhand kultureller Jenseitsvorstellungen. Diese scheinen genuin menschlich zu sein,[118] denn bis auf wenige Ausnahmen[119] sind Gesellschaften ohne Glauben an ein Leben nach dem Tod schwer zu finden. Zwischen der Komplexität der jeweiligen Jenseits-Vorstellung und der technischen Entwicklung der Gemeinschaft scheint ein enger Zusammenhang zu bestehen: Je härter der Überlebenskampf der Menschen, desto ähnlicher

[114] Martens, S. 276.
[115] Walter, S. 133.
[116] Vgl. Hoffmann, S. 121.
[117] Dedié, S. 52.
[118] Vgl. auch im Folgenden Alois Hahn: Unendliches Ende: Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 155-182, hier S. 161ff.
[119] Hahn verweist hier auf anthropologische Forschungen. Vereinzelte Stämme wie die *Roba* und die *Junger* in Nord-Nigeria oder ein paar Stämme an der Südseite des Mount Kenya bilden die wenigen Ausnahmen von Gesellschaften, welche keinen Jenseitsglauben entwickelt haben. Vgl. Hahn, S. 162.

imaginieren sie ihr Leben nach dem Tod. Lebende Menschen werden zu Erinnerungsträgern Verstorbener. Das „Weiterleben" der Toten im Jenseits liegt somit auch in ihrer fortdauernden Präsenz im Diesseits, im kulturellen Totengedenken, im Gedächtnis der Hinterbliebenen, in Träumen und im mythischen Geisterglauben begründet. Mythische Erzählungen geben universal menschlichen Vorstellungen Raum und bieten strukturellen Halt im Umgang mit Grenzerfahrungen wie dem Tod. „Die ersten Geschichten sind Mythen, die das Verhältnis von Mensch und Welt erklären und das Heilige sag- und begreifbar machen."[120] Mythen erfüllen für menschliche Gesellschaften eine ganz spezielle Funktion:

> Indem Mythen zeitlich-menschliche Geschichte in überzeitlich-gegebene ‚Natur' überführen, reduzieren sie Komplexität: Sie setzen sinnlich-konkrete Wahrnehmungen an die Stelle von Abstraktionen, sie bedeuten scheinbar unmittelbar, Gegensätze werden in ‚glücklicher Klarheit' unterdrückt. (Wodianka, S. 26.)

Mythen handeln von Ereignissen, „die narrativ mit Bedeutsamkeit aufgeladen werden."[121] Bedeutsamtkeit an sich beruht auf gesellschaftlichen Überzeugungen. Diese individuellen und kollektiven Ansichten, sogenannte *beliefs*, sind wie ein „strukturiertes Netz" miteinander verbunden und stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander.[122] „*Belief systems* sind in diesem Sinne ein Wahrnehmungs-Raum. [...] Jede ‚einsame Überzeugung' gewinnt ihren Status erst in Relation und Konkurrenz zu kollektiven *beliefs*, und jede ‚von allen' geteilte Überzeugung bedarf der Rückversicherung im Einzelnen, dessen sie sich ermächtigt." [123] Als Narrative haben Mythen nicht nur einen Inhalt, sondern auch eine Form, die sie als solche erkennbar macht. Diese Formen sind durch die Weitergabe der Narrative im „kulturellen Gedächtnis" verankert und können mit aktuellen Inhalten gefüllt oder neu funktionalisiert werden.[124]

Die Form mythischen Denkens und Erzählens hat Ernst Cassirer 1925 in der „Philosophie der symbolischen Formen" untersucht.[125] Drei wesentliche Merkmale des Mythos als „Denk-, Anschauungs- und Lebensform"[126] sollen hier hervorgehoben werden:

---

[120] Dedié, S. 52.
[121] Dedié, S. 55.
[122] Vgl. Stephanie Wodianka: Mythos und Tabula rasa: Poetik des Erzählens, Erinnerung und Gedächtnis, Fläche und Raum. In: Yves Bizeul / Stephanie Wodianka (Hg.): Mythos und Tabula rasa. Narrationen und Denkformen der totalen Auslöschung und des absoluten Neuanfangs. Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 25-40, hier S. 33.
[123] Wodianka, S. 34.
[124] Vgl. Dedié, S. 53.
[125] Vgl. Dedié, S. 63.
[126] Herwig Gottwald: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 116.

◆ Mythisches Denken verbindet aufeinanderfolgende Ereignisse durch einen „magischen Grund“[127] zu Kausalketten. Demzufolge gibt es im mythischen Denken auch keinen Begriff der Entwicklung, wie er in einem wissenschaftlich geprägten Weltbild selbstverständlich geworden zu sein scheint. Ein möglicher Zusammenhang zwischen einem „Regentanz“ und dem darauffolgenden Wetter oder aber auch zwischen dem Tragen eines Glücksbringers und einem darauffolgenden Glücksfall ist mit jenem Verständnis von Ursache und Wirkung, auf welchem die empirischen Wissenschaften gründen, nicht vereinbar.[128] Dennoch ist zumindest eines dieser Beispiele auch noch häufig in modernen Gesellschaften zu finden. Dieser „magische Grund“ ist leicht durch das „mythische Weltverständnis“ erklärbar:

> Der Mythos der kosmologischen Gesellschaften ist eine kompakte Symbolform, d.h., er drückt ein integrales Verständnis der Seinsordnung aus, ein Verständnis, demzufolge das Göttliche im Sinne der Konsubstantialität [Wesensgleichheit] den ganzen Kosmos durchwirkt, also Naturphänomene, die Gesellschaft und den Menschen. (Vondung: Mythos, S. 162.)

Hier hängt alles mit allem zusammen, das einzelne ist immer ein Teil des Ganzen und kann nicht für sich alleine betrachtet werden.

◆ Mythisches Denkens löst Zufälle in Fügungen auf. Laut Cassirer ist dies ein zentrales Merkmal „mythischer Kausalität“ [129]. „Das mythische Bewusstsein [...] ‚erklärt’ das individuelle Geschehen durch Setzung und Annahme individueller Willensakte.“[130] Im christlichen Kontext wird die göttliche Vorsehung zum Inhalt dieser ursprünglich mythischen Denkform. Basierend auf den religiösen Lehren des Christentums enthält dieses „Netz von Überzeugungen“ andere Inhalte als vorchristliche *belief systems.* Auch wenn sich der Inhalt kollektiver Ansichten ändert, so bleiben doch die Formen mythischen Denkens als universal menschliche, zeitresistente Erklärungsmuster erhalten. Gerade im Katastrophendiskurs wird dies deutlich: In christlichen Gesellschaften ist es die göttliche Vorsehung, welche zur Deutung von Katastrophen noch bis ins 18. Jahrhundert herangezogen wurde.[131]

Selbst nachdem sich naturwissenschaftliche Erklärungsmuster im öffentlichen Diskurs durchsetzen konnten, bleiben mythische, oder verächtlich als *abergläubisch* bezeichnete Erklärungsmuster parallel dazu bestehen. Auf der einen Seite hat heute „subjekt-produziertes

[127] Vgl. Martínez: Formaler Mythos, S. 18.
[128] Vgl. Dedié, S. 63.
[129] Martínez: Doppelte Welten, S. 31.
[130] Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das magische Denken, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2010 (Philosophische Bibliothek Bd. 608), S. 60.
[131] Vgl. Walter, S.22

Wissen“ die Stelle von „offenbartem Wissen“ eingenommen, die Sinnzuschreibung steht im Vordergrund und die körperliche Eingebundenheit in die Umwelt ist aus dem kulturellen Bewusstsein weitestgehend verschwunden.[132] Auf der anderen Seite haben sich mit der zunehmenden Komplexität wissenschaftlicher Theorien auch „komplexitätsreduzierende“, verkürzende Erklärungen im Alltagsdenken der Öffentlichkeit etabliert. Man kann von einem neuen Mythos der Wissenschaftlichkeit sprechen.[133]

- Mythischem Denken fehlt die Kategorie des „Ideelen“. Wie Cassierer festhält: „Das ‚Bild’ stellt die ‚Sache’ nicht dar – es ist die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr, so daß es sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart ersetzt.“[134]

Eine essenzielle Beobachtung um den Umgang mit Schuld und Verantwortung in seiner kulturellen Entwicklung zu verstehen. Denn auch abstrakte Ideen wie Gottesfurcht oder Schuld werden auf körperlicher Ebene verortet, um sie kulturell bewältigen zu können. „Kulturelle Opferungen“ von Sündenböcken erfüllen seit jeher eine wichtige Kompensationsfunktion.[135]

> In einer Welt mit massiven räumlichen Konturen, wo Protagonisten als Körper vorhanden sind und nicht über die autonomen Reaktionen ihres Bewusstseins, kann Gewalt nicht unter einem Tabu stehen. Dass ein Vater das Messer zur rituellen Opfer-Abschlachtung des Sohnes erhebt, ist – soviel wissen wir aus Frühgeschichte und Anthropologie – nicht unter allen kulturellen Bedingungen ein Skandal. (Gumbrecht, S.12.)

Der Rückgriff auf Stellvertreterfunktionen ist ein mythisches Denkmuster, das der Bewältigung lebensweltlicher Verunsicherung dient. Schuld wird in einem Lebewesen „verkörpert“ und mit diesem ausgelöscht. In dezentral organisierten Gesellschaften nehmen solche Stellvertreteropfer den Platz der wahren Schuldigen ein und verhindern dadurch private Vergeltungsmaßnahmen, welche leicht in archaische „Rachezyklen“ ausarten könnten. Diese Praxis dient dem Verzicht von öffentlichen Schuldbekenntnissen der wahren Täter und sichert so den sozialen Frieden.[136] Erst mit der fortschreitenden Entwicklung menschlicher Gesellschaften hin zu einer ordnenden Zentralgewalt, welche sippen- und generationsübergreifende Vergeltungsaktionen unterdrücken kann, entsteht das Interesse an

[132] Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz-Spuren. Über Gebärden in Mythographie und die Zeitresistenz des Mythos. In: Udo Friedrich / Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfiguration einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin / Boston: De Gruyter 2004, S. 1-18, hier S. 7ff.
[133] Vgl. Walter, S. 132.
[134] Cassirer, S. 47.
[135] Vgl. Hahn, S. 169f.
[136] Vgl. Hahn, S. 168f.

dem offenen Aussprechen von Schuld einzelner Individuen und die Vorstellung eines Totengerichtes im Jenseits.[137]

Eine ähnliche Rolle spielen Sündenbock-Opfer im Umgang mit Naturphänomenen. Um nicht einem unberechenbaren und unbeherrschbaren Naturkosmos hilflos ausgeliefert zu sein, wird die Verantwortung für das Naturgeschehen auf Menschen übertragen. Anstelle der nichtgreifbaren Natur wird die Schuld auf Menschen bezogen. Ganz im Sinne von: „The wrongdoer is a ‚monster'"[138]. Menschen können zur „Verkörperung" der Schuld werden und dann ähnlich einer „witch-hunt" kollektiv verfolgt werden.[139] Entscheidend für die kompensatorische Entlastung der Gemeinschaft durch ein „Sündenbock"-Opfer ist dessen Angemessenheit. Es darf nicht als zu gering empfunden werden, darf aber andererseits den eigentlichen Schuldigen nicht zu ähnlich sein, da das Opfer sonst als Rache für die ursprüngliche Tat empfunden werden könnte.[140]

Noch 1830 während der Choleraepidemie werden Alltagsängste mit mythischem Denken in Form von „abergläubische[n] Praktiken" neutralisiert.[141] Zeugnissen nach wurden neben christlicher „Frömmigkeitspraktiken" auch rituelle Schlachtungen von Katzen durchgeführt. „Doppelinterpretationen"[142] dieser Art sind wohl bis in die Gegenwart im kollektiven Denken verankert, wenngleich die Stelle des übersinnlichen oder göttlichen Eingreifens in das Weltgeschehen in modernen Gesellschaften durch pseudowissenschaftliche Thesen oder stark vereinfachte Erklärungsmodelle der Wissenschaften ersetzt werden. Die Verkörperung von Schuld, die Verbindung von Menschen und Naturphänomenen ermöglicht das Setzen ritueller Präventivmaßnahmen, um sich vor neuem Unglück zu schützen. Im kulturellen Bereich werden hierzu meist Normen herangezogen und deren Einhaltung als „übersinnlicher" Schutzschild angepriesen. Blumenberg sieht die hauptsächliche Funktion des Mythos gerade darin, „dass das von ihm vergegenwärtigte Geschehen seine Rezipienten ‚in Schranken weist', [also] auf bestimmte Formen und Grenzen des Verhaltens festlegt."[143]

[137] Vgl. auch im Folgenden Hahn, S. 169f.
[138] Hoffmann, S.138.
[139] Vgl. Hoffmann, S.138.
[140] Vgl. Hahn, S. 173.
[141] Vgl. Walter, S. 23.
[142] Vgl. Walter, S. 23.
[143] Gumbrecht, S. 5.

3.3 Funktion und Formen mythischer Narrative

3.3.1 Ästhetische Analogien zu mythischen Denkformen

In seinem Werk „Die Form der Individualität im Roman“ (1931) hat Lugowski dargestellt, dass „Textelemente, die keiner logischen und psychologischen, sondern einer andersartigen Kausalität folgen, nicht nur in antiken und mittelalterlichen Erzähltexten aufzufinden sind, sondern auch in der Literatur der Neuzeit.“[144] Der Fokus dieser Analyse liegt auf Elementen im Text, die „gemessen am Erklärungsrahmen unserer Alltagswelt und entsprechenden poetologischen Normen, befremdlich, unglaubwürdig oder unmotiviert erscheinen.“[145] Die Kausalität, der diese Texte folgen, lässt sich mit dem mythischen Kausalitätsbegriff von Cassirer erfassen: Aus Sequentialitiät folgt Kausalität.

Den Ausgangspunkt von Lugowskis Arbeit bildet das Verstehen „bestimmte[r] Erzählformen als ästhetische Analogien zu mythischen Denkstrukturen.“[146] Er geht davon aus, dass das mythische Bewusstsein der Menschen durch den Fortschritt des „Gegenstandsbewußtseins“, durch die Entwicklung des aufgeklärten Geistes zurückgedrängt wurde. In der künstlichen Form von Dichtung wären jedoch noch Reste davon erhalten geblieben, die er systematisch erfassbar machen will. „Mensch und künstliches Sein der Dichtung erweisen sich als ein ebenso realer, wesentlicher, in der Natur des Menschen gegründeter Zusammenhang wie der zwischen Mensch und mythischer Welt.“[147]

An die Überlegungen zu den Formen mythischen Denkens bei Cassirer anschließend beschreibt Lugowski Formen in der erzählenden Literatur, welche jenen der griechischen Mythen ähneln. Vom antiken Mythos abgeleitet bestimmt er den Begriff des „mythischen Analogons“[148]: „Wie der heroische Mythos in der attischen Tragödie, so ist auch die Künstlichkeit eine gemeinsamkeitsbegründende Kraft. Trotz allem ist sie aber doch kein Mythos; wir werden künftig von ihr als einem *mythischen Analogon* sprechen.“[149] Der Begriff des mythischen Analogons stellt sich allerdings als problematisch dar, da Lugowski ihn einerseits nicht einheitlich verwendet und andererseits damit kein gleichförmiges, im Text auffinbares Element gemeint ist.[150] Das mythische Analogon ist ein von Text zu Text „völlig

[144] Dedié, S. 15.
[145] Martínez: Formaler Mythos, S. 14.
[146] Dedié, S. 68.
[147] Lugowski, S. 11.
[148] Der Begriff des „Analogon“ stammt ursprünglich von Jolles, der damit die Nachahmung einer „einfachen Form“ bezeichnet hat. Als Beispiel führt er die Gattung Kunstmärchen an. Vgl. Dedié, S. 66.
[149] Lugowski, S. 12.
[150] Vgl. Dedié, S. 71.

unterschiedliches Bündel von narrativen Eigenschaften.“[151] Martínez, dem die Aufarbeitung und Überführung von Lugowskis Arbeit in die moderne Literaturwissenschaft gelungen ist, hat mythische Analogien als *Formeigenschaften* eines Textes aufgefasst[152] und anhand mehrerer Beispielanalysen die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes demonstriert.

Neben den Kategorien *lineare Anschauung*, *unverbundene Aufzählung*, *Gehabtsein* von Figuren, Figuren als *Funktionsträger* und *Wiederholung* erweist sich der Blick auf die *Motivierung* der Handlung als besonders aufschlussreich. Neben der „Motivation von vorne“, welche sich durch einen offenen Handlungshorizont auszeichnet, definiert Lugowski die „Motivation von hinten“[153]. Letztere kommt bei Erzählungen zum Tragen, deren Ende von vornherein feststeht. „Die Motivation von hinten wählt aus der Menge möglicher Handlungsverläufe nur solche Verläufe aus, die ohne Bruch mit dem Stil der jeweiligen erzählten Welt realisiert werden können.“ [154] Durch den vorbestimmten Ausgang der Handlung entfällt der Zwang einer durchgehenden Motivation von vorne, das Geschehen kann im Text stellenweise widersprüchlich, doppelt oder gar nicht motiviert erscheinen.[155]

> Widersprüchlich-redundante Motivierung zeigt das Eckenlied (13. Jh.), wenn zu Beginn Eckes Aufbruch in die Fremde auf zwei verschiedene Weisen begründet wird. Einerseits zieht er aus, um Dietrich von Bern im Zweikampf zu töten und damit sein Heldentum zu beweisen (14,9-14), andererseits wird er von einer Königin ausgeschickt, um ihr den berühmten Dietrich lebend vor die Augen zu führen (17,9-13). Beide Begründungen für den Aufbruch werden sogar unvermittelt hintereinander ausgesprochen [...] (Martínez: Formaler Mythos, S. 16.)

Beispiele für eine gänzlich fehlende psychologische Motivation der Handlung finden sich in den Artusromanen Chretiens und Hartmanns zu großer Zahl. Es gibt keine Begründung, warum Erec seine Frau Enite mit auf Aventiurefahrt nimmt, warum er ohne jede Ausrüstung der Jagdgesellschaft nachsprengt, oder warum Ritter Iwein von Laundine beurlaubt wird, obwohl man ihn gerade dringend als Unterstützung bräuchte.[156] Im Rahmen einer eingehenden Analyse der Faustianerzählung der *Kaiserchronik* zeigt Martínez ein Beispiel einer inkohärenten Motivierung: In der Erzählung wird die Königin von ihrem Schwager bedrängt. Um seinen unerwünschten Annäherungsversuchen zu entgehen, entsendet sie ihre Kinder nach Athen. Dass diese Handlung keinen positiven Einfluss auf ihre Situation hat, liegt auf der Hand. Das dargestellte „Gefüge von Ursache und Wirkung greift nicht

[151] Dedié, S. 71.
[152] Vgl. Dedié, S. 71.
[153] Lugowski, S. 83.
[154] Martínez: Fortuna und Providentia, S. 94.
[155] Vgl. Martínez: Formaler Mythos, S. 14.
[156] Vgl. Martínez: Formaler Mythos, S. 15.

ineinander.“[157] Ein anderes Moment der Alterität stellt die thematische Überfremdung oder auch *Isolierung* im Text dar. Sie wird zum Kunstgriff, um die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf Details zu lenken, die für die folgende Handlung von Bedeutung sind.

In der epischen Dichtung „Der Ritter Galmy“ von Jörg Wickram (1539) führt Lugowski ein Beispiel für eine solche Isolierung im Text an[158]. Am Ende des 50. Kapitels wird eine List beschrieben: Der Herzog hat seine Frau wegen vermuteten Ehebruchs zum Tode verurteilt, der Hofstaat ist auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte. Galmy, Protagonist der Erzählung, will für sie in einem Gottesurteil-Zweikampf antreten. Um sich vor diesem Zweikampf ihrer Unschuld zu vergewissern, schlägt der ihm wohlgesonnene Abt vor, er möge sich als Beichtvater verkleiden und so heimlich ihr Gewissen erforschen. Um dies zu ermöglichen kommt es zu einem ungewöhnlichen Moment der Handlung: Der Abt trägt dem Herzog die Bitte vor, er möge seiner Frau vor ihrer Hinrichtung noch die Gelegenheit zum Beichten geben.

Diese Begebenheit muss der zeitgenössischen Leserschaft aufgefallen sein, denn im christlichen Mittelalter ist es eigentlich unvorstellbar einen Menschen ohne geistlichen Zuspruch und vor allem ohne Beichte sterben bzw. hinrichten zu lassen.[159] Das Fehlen eines Beichtvaters und die Bitte, dies überhaupt zu gewähren, stechen als derart ungewöhnlich aus der Lebenswelt der zeitgenössischen Leserschaft heraus, dass man von einer „Isolierung“ im Sinne einer „thematischen Überfremdung“ [160] sprechen kann. Die Aufmerksamkeit der Leserschaft wird auf die List des Abtes gelenkt und auf die Details ihrer Ausführung, deren Offenbarung an späterer Stelle der Handlung zentral wird. Zudem betont Lugowski, dass Galmy in seiner Verkleidung nicht nur den Hofstaat täuscht, sondern unnötigerweise auch die verzweifelte Herzogin. Würde sie Galmy erkennen, wäre sie getröstet und könnte Hoffnung schöpfen, was die emotionale „Erlösung“ am Ende allerdings unmöglich machen würde.[161]

Von hinten motivierte Texte zeichnen sich durch eine *„Wie*-Spannung“ aus, die eine andere Wirkung auf die Leserschaft hat als die *„Ob-überhaupt“*-Spannung kausal motivierter Erzählungen. Ein Beispiel hierfür ist die Heimkehr des Odysseus nach seiner langen Irrfahrt.[162] Er kommt in sein Haus, wird aber anfangs von niemandem erkannt, auch nicht von seiner Frau Penelope. Die Spannung der Handlung liegt hier in der Frage, wie und wann sie

[157] Martínez: Formaler Mythos, S. 16.
[158] Vgl. Lugowski, S. 75f.
[159] Vgl. Lugowski, S. 76f.
[160] Vgl. Lugowski, S. 20-24.
[161] Vgl. Lugowski, S. 78.
[162] Vgl. Dedié, S. 36.

ihn erkennen wird, und die Handlung bietet mit der auf die Heimkehr folgenden List eine unterhaltsame Auflösung dafür. Die Frage, warum Penelope Odysseus nicht erkennt, ihm aber vertraut, obwohl sie ihn für einen Fremden hält, ist nicht beantwortbar. [163]

3.3.2 Motivierung im Text

Martínez definiert drei unterschiedliche Motivationsarten für das Geschehen im Text: Er definiert die kausale, die finale und die kompositorische Motivation.

- Die *kausale Motivation* entspricht der Motivation von vorne bei Lugowski und „macht eine ontologische Aussage über die Ursache von Ereignissen innerhalb der erzählten Welt". [164] Sie entspricht dem psychologischen Alltagsverständnis der modernen Leserschaft und ist daher auch intuitiv erfassbar. Kennzeichen kausal motivierter Texte sind der offene Handlungshorizont und eine spürbare *„Ob-überhaupt"*-Spannung.

Aus der Motivation von hinten leitet Martínez die Begriffe finale Motivation und kompositorische Motivation ab.

- Die *finale Motivation* meint hier, dass das Ergebnis der Handlung von vornherein feststeht. Zufälle und unerklärliche Begebenheiten im Handlungsverlauf erhalten rückblickend einen alles zusammenfügenden Sinn.[165] Da im mythischen Denken *Veränderung* etwas ist, das als etwas Vorbestimmtes erwartet wird, wird auch dies auf ästhetischer Ebene abgebildet. Das Ende der Handlung wird meistens aber nicht zwingendermaßen durch das im Hintergrund erkennbare Wirken einer überirdischen Macht sichtbar gemacht. [166] Dies geschieht „in Form des unbeabsichtigten, aber bedeutsamen Zusammentreffens separater Kausalketten"[167]. Auch diese Art der Motivation steht innerhalb der erzählten Welt im Text.[168]

Setzt man diese Unterteilung der Motivation mit den Begriffen „Fabula" und „Sujet" des russischen Formalismus in Zusammenhang, verortet Martínez die finale Motivation neben der kausalen Motivation auf Ebene der „Fabula", wodurch eine spannungsvolle Konkurrenz entsteht.[169] Daraus schließt Martínez: Treten kausale und finale Motivation gleichzeitig auf,

[163] Vgl. Dedié, S. 36.
[164] Martínez: Doppelte Welten, S. 28.
[165] Vgl. Dedié, S. 36.
[166] Vgl. Dedié, S. 36.
[167] Martínez: Doppelte Welten, S. 182.
[168] Vgl. Dedié, S. 46.
[169] Vgl. Martínez: Doppelte Welten, S. 29.

so entsteht ein doppelter Sinn, eine doppelte Welt.[170] Die Komplexität der Erzählung entsteht dadurch, dass beide Strukturen nicht gleichzeitig akzeptiert werden können, sondern das Bewusstsein der Leserschaft zwischen ihnen wie bei einem Kippbild der Wahrnehmungspsychologie hin und her wechseln muss.[171] Ein wichtiges Merkmal einer solchen Doppelstruktur der erzählten Welt ist die Vermittlung des Geschehens durch „das Medium eines Erzählers".[172]

Während in mittelalterlicher Literatur finale Motivation in zahlreichen Dichtungen klar erkennbar ist, so wird in „nachmittelalterlicher Literatur und vor allem seit dem 18. Jahrhundert [...] Handlung mehr und mehr [...] nach dem Prinzip der [wissenschaftlichen] Kausalität motiviert."[173] Die finale Motivation hingegen tritt im modernen Text an besonderen „Bruchstellen" zutage, an denen das Wirken einer höheren Macht angedeutet wird. „Der Text gibt immer wieder Hinweise auf einen Erklärungsrahmen des Geschehens, in dem die Ereignisse nicht empirisch-kausal, sondern übernatürlich und final motiviert erscheinen."[174] Mit dem fortschreitenden psychologischen Alltagswissen werden final motivierte Texte, ähnlich wie Erklärungsmuster von Katastrophen, durch die wissenschaftliche Kausalität von Ursache und Wirkung ergänzt: In der neuzeitlichen Literatur „erscheinen sie oftmals von modern-kausalen Strukturen gedoppelt, was Zweideutigkeit [...] erzeugt."[175]

- Die *kompositorische Motivation* steht außerhalb der erzählten Welt im Text[176] und „beschreibt inwiefern das dargestellte Geschehen vom Autor [oder der Autorin] komponiert ist."[177] Laut Martínez lässt sich dasselbe Ereignis im Textzusammenhang gleichzeitig kausal als auch kompensatorisch erklären.[178] Verknüpft man auch diesen Motivationstyp mit dem russischen Formalismus, so wird klar, warum die kompositorische Motivation sowohl mit finaler als auch kausaler Motivation vereinbar ist. Sie ist nämlich auf Ebene des „Sujet" zu verorten und nicht auf Ebene der „Fabula".[179]

[170] Vgl. Martínez: Doppelte Welten. S. 9.
[171] Vgl. Martínez: Doppelte Welten, S. 33.
[172] Vgl. Martínez: Doppelte Welten, S. 10.
[173] Dedié, S. 36.
[174] Martínez: Doppelte Welten, S. 183.
[175] Dedié, S. 15.
[176] Vgl. Dedié, S. 46.
[177] Martínez: Doppelte Welten, S. 28.
[178] Vgl. Martínez: Doppelte Welten, S. 27.
[179] Vgl. Martínez: Doppelte Welten, S. 29.

> In der erzählenden Literatur spielt das Genre eine wichtige kompositorische Rolle, weil es die Handlung unter bestimmte Voraussetzungen stellt: Eine Heiligenlegende beispielsweise endet in der Regel mit der Seligsprechung des Helden und ein Kriminalroman mit der Entlarvung des Täters durch den Detektiv. Geschieht dies entgegen allen Erwartungen nicht, ist die Zuordnung zum Genre beeinflusst. (Dedié, S. 42.)

Die kompositorische Motivation richtet sich einerseits nach der Erwartungshaltung, welche die Leserschaft dem Text entgegenbringt. Sie folgt der genre-typischen „Plotvorgabe“[180]. Andererseits trägt sie auch zur Entwicklung neuer Genres und Textformen maßgeblich bei. Denn die „durch kompositorischen Texteigenschaften gebildeten Schemata werden, wenn sie der Leserschaft vertraut sind, leicht erkannt, akzeptiert und Vorerwartungen entsprechend ausgefüllt.“[181]

4 „Mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte“ Postapokalyptische Erdbebentexte nach Lissabon

4.1 „Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon “

4.1.1 Inhalt und Erzählsituation

Im Jahr nach der Erdbebenkatastrophe von Lissabon erschien 1756 ein kurzer, literarisch bisher weitgehend unbekannter Prosatext „Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira“ in zwei Wochenschriften.[182] Die erste Fassung des Textes erschien in „Der Bienenstock. Eine Sittenschrift der Religion, Vernunft und Tugend gewidmet“ in Leipzig und Hamburg. Eine leicht veränderte Fassung wurde in „Der Freund, eine moralische Wochenschrift“ in Ansbach veröffentlicht. Beide Texte sind mit L. Damis unterzeichnet, vermutet wird aber Johann Friedrich von Cronegk als möglicher Verfasser.[183]

Der Text ist in Form eines fortlaufenden Bewusstseinsstromes verfasst und folgt den Gedanken des Jünglings Alonzo, der im zerstörten Lissabon nach dem Erdbeben zu Bewusstsein gelangt. Die Erzählung beginnt unmittelbar mit dem Hinweis auf einen möglichen Traum: „Wo bin ich? – Ist es ein schröcklicher Traum? [...] Ist dieser traurige Augenblick nicht eine dunkle Empfindung zwischen dem Seyn und dem Nichtseyn?“[184] Das Bewusstsein wägt sich zwischen Realität und Nicht-Realität, ebenso wie das Ich sich seiner

[180] Dedié, S. 42.
[181] Dedié, S. 43.
[182] Vgl. hierzu Košenina, S. 64f.
[183] Vgl. Košenina, S. 65.
[184] EeP, S. 78.

Identität nicht mehr sicher sein kann: „Bin ich noch? [...] Meine Seele sucht sich selbst, und findet sich nicht.“[185]

Am Anfang der Erzählung wird die Leserschaft mit dem totalen Verlust von Realität und Identität konfrontiert, nichts scheint mehr gewiss. Ganz im Sinne des descartschen „Cogito ergo sum“ ist das Denken der einzige Fixpunkt, der in dieser totalen Ungewissheit bleibt. Die Leserschaft wird mit den Fragen der Erzählinstanz direkt in ein Kontinuum totaler Verunsicherung gezogen und entdeckt die Umgebung unmittelbar durch die Augen Alonzos. Im nachfolgenden Absatz wird eine Kulisse des Grauens enthüllt: „tödtender Rauch“[186], „[o]ede Ruinen“ [187], „entseelte Leichen“ [188] und darüber „Tod und Einsamkeit“ [189], „Stille“ [190]. Erst durch die Empfindung von körperlichen Schmerzen findet das Bewusstsein wieder ganz in die Realität der erzählten Welt zurück.

Interessanterweise verweist der Text nicht gleich auf christliche Ikonographie, sondern zuerst auf altgriechische Mythen: „Ist es der Tagus, oder der Acheron?“ [191]. Der Acheron ist der Fluss der Unterwelt, doch das Bewusstsein befindet sich „noch nicht im Reich der Schatten“ [192]. Erst in jenem Moment, in welchem Alonzo sich der Realität wieder bewusst wird, folgt die Deutung der Zerstörung der Stadt als „Spuhren des Zorns eines rächenden Gottes“ [193]. Ab diesem Punkt wechselt der Text zu Bezügen christlicher Ikonographie.

Besonders eindringlich wirkt die Suche Alonzos nach Elvire, welche durch den wiederholten Ruf ihres Namens äußerst lebensnah wirkt und der Leserschaft das Gefühl vermittelt, gemeinsam mit Alonzo durch die Ruinen der Stadt zu stolpern. Die Suche endet mit der Vorstellung von Elvires Tod:

> bey der allgemeinen Zerrüttung aller Elementen, bey dem Untergang der Natur hat sich der Himmel eröffnet, und jauchzende Chöre verklärter Seelen haben den neuen Engel im Triumphe empfangen, und Elviren von dem Getümmel der unter-gehenden Welt entrissen. (EeP, S. 80.)

Der Kontrast zwischen der öden Landschaft voller Leichen und dieser verklärten Vision des Todes als Eingang in das Himmelsreich könnte kaum größer sein. Die Perspektive auf das Jenseits folgt in den Moralischen Wochenschriften generell einer klaren Linie: „Der Tod wird den Menschen in einen anderen, vollkommeneren Zustand versetzen, wo die

[185] EeP, S. 78.
[186] EeP, S. 79.
[187] EeP, S. 79.
[188] EeP, S. 79.
[189] EeP, S. 79.
[190] EeP, S. 79.
[191] EeP, S. 79.
[192] EeP, S. 79.
[193] EeP, S. 79.

Beschwerlichkeiten dieses Lebens verschwunden sind und gerechte Belohnungen seiner harren.“[194] Der Bezug auf das dualistische Weltbild geht in der Erzählung mit einer Betrachtung im „heiligen Schauer“[195] über zum Verweis auf das Jüngste Gericht:

> Ist dieses der Tag, auf den die Heiligen hofften, der Tag, nach den die Märtyrer seufzten, der Tag des Gerichts? – Nein! [...] Nur für dich [...] prächtiges Lissabon! für dich war es der Tag des Gerichts. Wie schnell, wie unverhofft hat er dich überfallen. [...] Der Ewige winkt, und Lissabon ist nicht mehr. Er wird winken, und die Welten werden vergehen. (EeP, S. 80.)

Das Merkmal, an welchem Alonzo festmacht, dass es noch nicht der Tag des Jüngsten Gerichts wäre, ist das Motiv des „letzten Menschen“: „[W]ie wäre ich allein übrig, wenn er es wäre? Ich leide noch, ich sehe überall Betrübniß und Furcht.“[196] In der erzählten Welt ist der Weltuntergang fest mit dem apokalyptischen Plot verknüpft, eine Apokalypse ohne Weltengericht oder das Schicksal eines „letzten Menschen“ wird klar dem Bereich des Undenkbaren zugewiesen. Die Gewissheit des Jüngsten Gerichts und des Übergangs in ein himmlisches Reich, das hier indirekt als Zustand ohne Schmerzen, Trauer und Furcht charakterisiert wird, ist so selbstverständlich, dass sie als Orientierungspunkt im ansonsten zerstörten Kosmos dient. Dennoch wird das Motiv des *letzten Menschen* mehrfach aufgerufen, wenn es auch an späterer Stelle heißt: „Leichen, wo ich um mich herum sehe! Warum mußte ich allein übrig bleiben?“[197]

Als roter Faden zieht sich die Mahnung an Menschen, Institutionen und Fürsten durch die Erzählung. Sie wird stufenweise gesteigert: Am Anfang steht die Aufforderung, keine Stadt als wirklich sicher zu betrachten und vor der übersinnlichen Macht des Himmels Furcht zu empfinden: „Lernt, sichere Städte, lernt, verwegene Sterbliche, wie schleunig der Himmel irdische Größe verstöhrt! [...] Seht diese Ruinen, und zittert.“[198] Die „Trümmer von der Pracht stolzer Palläste“[199] stehen als Pars-pro-toto für die vernichteten menschlichen Institutionen Lissabons. Das Motiv des Zitterns wird an späterer Stelle wieder aufgegriffen, wenn die „zitternde Seele [...] vor dem Thron des ewigen Richters“[200] steht.

Auf der nächsten Stufe werden Symbole menschlicher Schwächen einzeln aufgerufen und auf die Dimension ihrer Vergänglichkeit verwiesen. „Geschmolzenes Gold? hinweg verderbliches Metall! Quelle der Laster und Sorgen! Du, ja, du, ziehst uns die Strafen des

[194] Martens, S. 280.
[195] EeP, S. 80.
[196] EeP, S. 80.
[197] EeP, S. 82.
[198] EeP, S. 80.
[199] EeP, S. 79.
[200] EeP, S. 81.

Himmels zu. Lima geht unter, Lisbon fällt: sagt, Sterbliche, ob Reichthum glücklich macht?“[201] Als Sinnbilder für die Vergänglichkeit irdischer Werte[202] werden neben jenem geschmolzenen Gold ein zerfallendes Gemälde, ein verbranntes Buch und ein Edelstein betrachtet. Mit Reichtum, Kunst, Wissenschaft und Juwelen wird das gesamte Spektrum menschlicher Errungenschaften zusammengefasst.

In der Mitte des Texts folgt die zentrale Deutung der Katastrophe: „Der Himmel redet mit euch; er redet durch Wunderzeichen. Wenn euch der Untergang Lissbons nicht rühret, so kann euch nichts mehr rühren, als der Untergang einer Welt.“[203] Im Anschluss an das Bild des Weltunterganges hält das Bewusstsein ein gedankliches Gericht über einen Leichnam in Form einer Wehklage: „Hier liegt ein unerkenntlicher versenkter Körper!“ In der dreifachen Anapher des Wortes „Niemand“ werden Handlungen des rituellen Totengedenkens beschrieben, die durch das Fehlen weiterer Überlebender nicht ausgeführt werden können. Daraus folgt das Schreckensbild: „Deine versengten Gebeine werden ein Spiel heißrer Krähen werden [...].“[204]

Von diesem allgemeinen abschreckenden Beispiel geht der Text in das individuelle Schicksal des „hochmüthigen, des fröhlichen [...] flüchtige[n], leichtsinnige[n], und doch liebenswürdige[n] Hernando“[205] über. Diese Charakterisierung wirkt nur auf den ersten Blick positiv, denn das Urteil über den schönen und stolzen Jüngling, der seine Zeit mit Musik und körperlicher Ertüchtigung zugebracht hat, fällt hart aus: „Hättest du nur einige von den Augenblicken, die du anwandest deinen Körper geschickt zu machen, daran gewendet, deine Seele vollkommen zu machen. [...] dein Körper, deine liebste Sorge, dein Stolz ist Staub und Asche, und die zitternde Seele stehet vor dem Thron des ewigen Richters.“[206]

In dieser mahnenden Abkehr von weltlichen Vergnügungen spiegelt sich die grundsätzliche Einstellung der von protestantischer Tugendideologie durchdrungenen Gattung der Moralischen Wochenschriften wider:

> Der Vernünftige macht sich vielmehr von Jugend auf mit dem Tode vertraut, richtet sich auf ihn ein und zieht aus dem Wissen um seine Sterblichkeit gewisse Folgerungen. Die Hinfälligkeit alles Irdischen lehrt ihn, die Güter dieser Welt nicht zu überschätzen und Scheinwerten nicht anzuhängen. (Martens, S. 278.)

[201] EeP, S. 80.
[202] EeP, S. 81.
[203] EeP, S. 81.
[204] EeP, S. 81.
[205] EeP, S. 81.
[206] EeP, S. 81.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts verstärkt sich zunehmend die Tendenz zu neuen „Vanitas-Predigten“: „Schönheit und Jugend währen nicht ewig; man darf sich ihrer nur mit Maßen erfreuen.“[207] So verwundert es nicht, dass Hernando zwar kein wirklich schlechtes Leben gelebt hat oder gar ein Verbrechen begangen hätte, das moralische Urteil über ihn aber dennoch hart ausfällt. Der Jüngling verpasste viele Chancen seine Seele für das Jenseits bereit zu machen.

Dennoch hält Alonzo die Wehklage für den verstorbenen Freund und beantwortet die zuvor unter dem leeren Personalwort „niemand“ aufgezählten Totenriten mit einem dreifachen „ich will“[208]. Nach dem Begräbnis von Hernando wendet sich das Bewusstsein wieder sich selbst zu und der Handlungsbogen um Alonzo und seiner Suche nach Elvire wird wieder aufgenommen. In einer fünffachen Wiederholung von „hier“ wird eine Erinnerungssequenz an das verlorene Leben vor dem Erdbeben eingeleitet, welches direkt in das Erinnern an die Liebesbeziehung übergeht. Das Erinnern führt in Verzweiflung, welche im Todeswunsch des Bewusstseins gipfelt. Am Ende des inneren Monologes sinkt der „halb entseelte Alonzo auf die Ruinen zurück.“ [209]

Es kommt zum Perspektivenwechsel in der Erzählsituation. Die Handlung wird nach der Ohnmacht von Alonzo aus größerer Distanz geschildert. Eine „junge Schöne“ findet Alonzo und sinkt ebenfalls ohnmächtig auf ihn nieder. Erst als der Jüngling erwacht und sie ansieht, wird die Schöne identifiziert: „von der heftigsten Empfindung der Freude beseelt sahe er Elviren neben sich.“ [210]

Die Handlung von Alonzo und Elvire endet mit ihrem Aufbruch in ein glückliches Leben: „Vergnügt betraten sie das Schif [...] und verliessen die Ruinen des unglücklichen Lissabons.“ Die Stimmung der Erzählung wechselt von Verzweiflung und Selbstmordgedanken in das Gegenteil, nämlich heftigste Freude und das „vergnügte“ Verlassen der Katastrophenkulisse. Ein Schiff bringt das Liebespaar in ein idyllisches Eheleben nach der Zerstörung. Die Erzählung hat ein glückliches Ende:

> [U]nd [Alonzo und Elvire] verliessen die Ruinen des unglücklichen Lissabons. Ewiges Denkmal der Rache des Himmels! [...] Auch bey der allgemeinen Zerrüttung aller Elemente verschonet der Himmel tugendhafte Herzen, allein wie wenig Herzen kennen die erhabne Zärtlichkeit? Wie wenig Städte prangen mit der Tugend einer Elvire und eines Alonzo? (EeP, S.83.)

[207] Martens, S. 278.
[208] EeP, S. 82.
[209] EeP, S. 82.
[210] EeP, S. 83.

Der Text endet mit der Deutung der Katastrophe als „Rache des Himmels“ und dem Hinweis, dass „tugendhafte Herzen“ verschont würden. Den Abschluss bildet die Frage nach tugendhaften Menschen in anderen Städten.

Erzählsituation

Die Erzählsituation als fortlaufender Bewusstseinsstrom kann als Form einer internen Fokalisierung[211] betrachtet werden. Allerdings wirken die Gedanken eher wie jene eines Predigers, der sich an die ganze Welt richtet, was im Widerspruch zur Figur des eigentlich jungen Alonzo steht.

Im ersten Absatz des Textes ist die Erzählsituation eng mit der Vorstellung eines dualistischen Weltbildes verknüpft, da der Geist seinen Körper verlassen zu haben scheint und erst durch den körperlichen Schmerz zurück „in sich selbst“ findet. Im Augenblick der Ohnmacht Alonzos kommt es zum Perspektivenwechsel hin zu einer Nullfokalisierung. Eine Art allwissender Erzähler betrachtet das Geschehen von außen und interpretiert sowohl die Katastrophe als auch das Überleben der Figuren auf eindeutige Weise. Im Abschluss der Erzählung wirkt die Erzählsituation als würde sie sich an die Leserschaft außerhalb des Textes wenden. Die Frage nach den „tugendhaften Herzen“ anderer Städte könnte als Aufforderung verstanden werden, sich Alonzo und Elvire als Vorbild zu nehmen und für das eigene Seelenheil vorzusorgen.

4.1.2 Figurenanalyse

Über Alonzos Hintergrund enthält der Text keine näheren Informationen. Er wird indirekt charakterisiert über die Freundschaft und wohl auch gesellschaftliche Nähe zu Hernando, der einen unbeschwerten Lebenswandel frei von finanziellen Sorgen geführt hat. Alonzo erweist ihm die letzten Ehren und begräbt den versengten Leichnam, obwohl er zuvor die Lebensführung seines Freundes scharf kritisiert hat.

Die Betrachtungen Alonzos zeugen von einer stark endzeitlich geprägten Sicht auf die Welt. Das irdische Leben wird in erster Linie als Vorbereitung auf das Jenseits betrachtet. Alonzos süßeste Hoffnung war die Gründung einer bürgerlichen Familie: „Ich sahe dich

[211] Der Begriff *Fokalisierung* bezieht sich hier auf das Modell zur Erzählsituation von Genette und löst die Erzählerfiguren aus dem Modell von Stanzl ab. Die Nullfokalisation entspricht darin dem „auktorialen“ Erzähler, die interne Fokalisierung dem „personalen“ Erzähler. Vgl. Sven Strasen: Zur Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6), S. 111-140, hier S. 120f.

[Elvire], nach überstandener Mühe des Tages lächelnd auf mich zukommen; ich sah dich von einer liebenswürdigen Jugend umgeben, die mich und dich im Bilde vorstellten.“[212]

Elvire wird eingeführt als „eine junge Schöne von wenigen Sklaven begleitet“[213], wodurch sie einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zugeordnet werden kann. Sie sucht nach Alonzo, obwohl der Tagus noch „zornige[n] Wellen“[214] schlägt. Dass sie der Naturgewalt trotzt, um Alonzo zu finden, zeugt von Liebe und Tapferkeit. Alonzo ist sich auch sicher, dass sie die Qualen des Erdbebens nicht hätte erleben müssen, da „jauchzende Chöre verklärter Seelen [haben] den neuen Engel im Triumphe empfangen, und Elviren von dem Getümmel der untergehenden Welt entrissen“[215] hätten.

Die Figuren von Alonzo und Elvira werden hauptsächlich am Schluss charakterisiert, wenn auf die „Tugend einer Elvire und eines Alonzo“[216] exponiert hingewiesen wird. Auch in der Aufforderung an das Paar: „geniesse die unschuldigen Freuden der zärtlichsten Liebe“[217] liegt ein indirekter Hinweis auf die sittliche Tugend des Liebenspaares.

4.1.3 Bruchstellen finaler Motivierung

◆ *Von hinten motivierte Texte zeichnen sich durch eine „Wie-Spannung“ aus.*

Die Erzählung beginnt mit einem aussagekräftigen Titel: „Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira.“ Die Spannung des Textes besteht sehr deutlich nicht in der Frage „ob“ Alonzo Elvira findet, sondern „wie“ dies passieren wird. Da sie bis zu seiner Ohnmacht noch nicht aufgetaucht ist, liegt es im Erwartungshorizont der Leserschaft, dass der Jüngling durch sie gerettet wird, oder dass er sie zumindest nach der Rettung wiedersehen wird. Ein einsamer Tod in den Ruinen und fortwährende Unsicherheit über Elviras Schicksal wären zwar realitätsnahe Ereignisse, würden aber den Titel ad absurdum führen.

◆ *Das Geschehen kann im Text stellenweise widersprüchlich, doppelt oder gar nicht motiviert erscheinen.*

Alonzo sucht Elvire in den Ruinen, unterbricht die Suche aber um seinen toten Jugendfreund zu begraben. In der Erzählung stellt dies eine wichtige Handlung dar, deren Motivation aber

[212] EeP, S. 82.
[213] EeP, S. 82.
[214] EeP, S. 82.
[215] EeP, S. 80.
[216] EeP, S. 83.
[217] EeP, S. 83.

im Kontrast zu den üblichen Handlungen in einem Katastrophengebiet steht. Während Alonzo den Leichnam begräbt, könnten Elvire oder andere Hilfsbedürftige die Hilfe des Jünglings viel dringender benötigen.

Alonzo wird in eben jenem Augenblick von Elvire gefunden, in dem dieser die Suche nach ihr und den Versuch zu überleben aufgegeben hat. Die finale Motivation zeigt sich vor allem in dem Zufall, dass Elvire an eben jener Stelle am Strand ankommt, von der aus sie den „halb entseelte[n] Alonzo“[218] auf Anhieb finden kann, ohne ihn suchen zu müssen. Rückblickend ist klar, dass der Jüngling Elvire nicht in der Zerstörung finden konnte, weil sie von der Vorsehung wegen ihrer Tugend geschützt wurde. Alonzo war in den Ruinen, um das Ausmaß der Katastrophe zu schildern, die Ursache für die Strafe des Himmels zu benennen, die Welt zu mahnen und den toten Hernando zu begraben. Nach Erfüllung dieser Aufgaben konnte er gefunden werden.

- *Ein anderes Moment der Alterität stellt die thematische Überfremdung oder auch Isolierung im Text dar.*

Im Text gibt es zwei Umstände, die eine thematische Überfremdung darstellen: Dies ist einerseits das Motiv des völligen Alleinseins und andererseits die Verzögerung beim Erkennen des Jugendfreundes Hernando.

Der Text spart jede Begegnung Alonzos mit anderen Überlebenden vollkommen aus. Außer ihm scheint es kein anderes atmendes Wesen mehr in Lissabon zu geben. „Hier herrscht der Tod und die Einsamkeit. Eine schröckenvolle Stille erfüllet die Natur.“[219] Diese Stille steht in deutlichem Kontrast zur Geräuschkulisse typischer Katastrophendarstellungen. Schreien, Wimmern, Ächzen, Weinen, Rettungsaktionen, Plünderungen – dies alles sind Motive, die der Text vollkommen ausblendet. Bis zum Auftritt Elvires vermittelt der Text den Eindruck, Alonzo wäre der letzte Mensch überhaupt. Die Gedanken des sprechenden Bewusstseins kreisen auch nicht um Fragen des weiteren Überlebens, sondern um das eigene Ende: „Wer wird dich begraben? Wer wird deinen Ueberrest sammeln? [...] Warum mußte ich allein übrigbleiben?“[220]

Diese Einsamkeit wird zu einem zentralen Motiv des modernen Genres der Postapokalypse. Sie gipfelt in der Aufgabe des eigenen Überlebens: „Der itzige Zustand kann dir nichts als einen einzigen feyerlichen Gedanken erlauben... den Tod!“[221]

[218] EeP, S. 82.
[219] EeP, S. 79.
[220] EeP, S. 82.
[221] EeP, S. 82.

Die zweite Isolierung im Text stellt die Handlung rund um den Leichnam Hernandos dar, welche fast die gesamte zweite Hälfte der Erzählung einnimmt. Direkt nach der zentralen Mahnung des Textes gibt es einen abrupten Übergang zur Leiche: „Hier liegt ein unerkenntlicher versenkter Körper!“[222] Diese Aussage sticht hervor, da die toten Körper im Text bisher keine Beachtung erfahren haben. Nur in der Anfangssequenz hieß es knapp: „O Schröcken! hier liegen entseelte Leichen.“[223] Es erweckt also das Interesse der Leserschaft, dass nun dieser eine Leichnam, noch dazu ein nicht erkennbarer, in den Fokus der Erzählung rückt. Die Anonymität des Toten dient im Text der Fortführung der Ansprache der Allgemeinheit. Die fehlende Identität eröffnet eine Lücke, in der sich die Individuen der Leserschaft einfügen können. Am Tag des Jüngsten Gerichts wird es wohl jedem einzelnen Menschen so ergehen, wie es nun diesem verbrannten Leichnam geht:

> Niemand wird die zerstreueten Gebeine sammeln, und in ein Grab legen: Niemand wird deinen Namen in prächtiges Marmor hauen [...] niemand wird mitleidende Zähren über dein vergessenes Grabmahl vergiessen. Deine versengte Gebeine werden ein Spiel heisrer Krähen werden [...] (EeP, S. 81)

Dass die Erzählerstimme hier weit über den Rahmen des Textes hinausgeht, wird im Widerspruch zwischen den „zerstreuten Gebeinen“ und dem angesprochenen Leichnam klar. Der angesprochene Tote erfüllt hier wohl eine Stellvertreterfunktion für die gesamte Menschheit.

Im nächsten Absatz erfolgt dann die widersprüchlich motivierte Identifikation der Leiche als Hernando: „Betrüge ich mich? Nein, er ist es selbsten. Die durch den Tod verstellten Züge entdecken mir noch den Ueberrest des hochmüthigen, des fröhlichen Hernando.“[224] Die bis zur Unkenntlichkeit verbrannte Leiche erhält nun „verstellte Züge“, deren Details gut erkennbar sind: „Sind diese eingefallene Wangen, sind diese erstarrte gebrochene Augen noch die nämlichen [...]“[225]. Der Widerspruch zwischen den beiden Erscheinungsformen des toten Körpers liegt begründet in den unterschiedlichen Funktionen, die er im Text erfüllt. Er wird erkannt, damit Alonzo die Fehler im Leben des Toten benennen und auf die Bedeutung der Vorbereitung auf das jenseitige Leben hinweisen kann. Dafür braucht der Tote ein Gesicht und einen Lebenslauf.

Erzähltechnisch wird das zuvor dreimal wiederholte „Niemand“ bei der Aufzählung der Totenriten aufgegriffen und gepsiegelt: „Ich will deinen Körper noch aus den Ruinen ziehen,

[222] EeP, S. 81.
[223] EeP, S. 79.
[224] EeP, S. 81.
[225] EeP, S. 81.

ich will ihn begraben [...] Ich will dein Grab mit Laub bestreuen und weinen [...]“[226]. Mit dem Füllen der Lücke des „niemand“ durch Alonzo wechselt der Fokus der Erzählung wieder auf Alonzos Schicksal und die Frage, wer ihn begraben sollte. Die Möglichkeit, dass andere Menschen kommen könnten, um die Toten zu begraben, wird im Horizont des Textes ausgespart.

4.1.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot

Die Struktur des Textes folgt einem klaren Rhythmus: Auf abstrakte, ontologische Überlegungen und Mahnungen an die Vergänglichkeit irdischer Existenz folgen Episoden starker affektiver Rührung wie der Suche nach der Geliebten, der Erinnerung an die verlorenen Hoffnungen oder die Wehklage für den toten Jugendfreund Hernando.
Inhaltlich lässt sich der Bewusstseinsstrom Alonzos in zwei Teile gliedern:

Die erste Hälfte dient der Schilderung der apokalyptischen Einöde. Ausgehend von der Frage nach einem „schröckliche[n] Traum“.[227] wird die Szenerie als albtraumhafte Kulisse der Zerstörung beschrieben. Es werden Bezüge zur Apokalypse und zum Jüngsten Gericht hergestellt und das Geschehen der Katastrophe geschildert. Affektiv wird die Leserschaft durch Wehklagen über den irdischen Verlust und die Angst vor dem Verlust der Geliebten angesprochen. Alonzo geht auf die Suche nach Elvire und findet Hinweise auf Grenzübertretungen, welche die Strafe des Himmels nach sich gezogen haben und wohl auch in Zukunft nach sich ziehen werden: Begehren von Gold und anderen weltlichen Gütern, das Streben nach Ästhetik und Gelehrsamkeit. Dies bereitet die zentrale Aussage des Textes vor: „Die ganze Welt muß werden, was itzo Lisbon ist. [...] Der Himmel redet mit euch; er redet durch Wunderzeichen. Wenn euch der Untergang Lissbons nicht rühret, so kann euch nichts mehr rühren, als der Untergang einer Welt.“[228]

Die zweite Hälfte des Monologes beginnt mit dem Auffinden der zuerst unkenntlichen Leiche Hernandos. Hier werden Tod und Vergänglichkeit thematisiert und weitere, viel konkretere Beispiele einer nicht tugendhaften Lebensführung aufgeführt. Die Vanitas-Gedanken münden in der generellen Überdrüssigkeit des augenblicklichen Zustandes. Als einziger Überlebender verfällt Alonzo in Todessehnsucht. Nur die Ohnmacht und das Eintreffen der geliebten Elvire können sein Leben noch retten. Am Ende wird eine mahnende Hoffnungsbotschaft an die Leserschaft gerichtet: „Auch bey der allgemeinen Zerrüttung aller

[226] EeP, S. 82.
[227] EeP, S. 78.
[228] EeP, S. 81.

Elemente verschonet der Himmel tugendhafte Herzen, allein wie wenig Herzen kennen die erhabne Zärtlichkeit? Wie wenig Städte prangen mit der Tugend einer Elvire und eines Alonzo?“[229]

Den einzelnen Punkten des apokalyptischen Plots lassen sich folgende Textstellen zuordnen:

- **Hinweis auf einen Traum**

  „Wo bin ich? – Ist es ein schröcklicher Traum? [...] Ist dieser traurige Augenblick nicht eine dunkle Empfindung zwischen dem Seyn und dem Nichtseyn?“[230]

- **Grenzübertretung als Ausgangspunkt**

  „Geschmolzenes Gold? hinweg verderbliches Metall! Quelle der Laster und Sorgen! Du, ja, du, ziehst uns die Strafen des Himmels zu.“[231]

- **Zerstörung**

  „tödtender Rauch“ [232], „[o]ede Ruinen“ [233], „entseelte Leichen“ [234], „Tod und Einsamkeit“ [235], „Trümmer von der Pracht stolzer Palläste“ [236]

- **Mahnung**

  „Lernt, sichere Städte, lernt, verwegene Sterbliche, wie schleunig der Himmel irdische Größe verstöhrt! [...] Seht diese Ruinen, und zittert.“ [237]

  „Die ganze Welt muß werden, was itzo Lisbon ist. [...] Der Himmel redet mit euch; er redet durch Wunderzeichen. Wenn euch der Untergang Lissbons nicht rühret, so kann euch nichts mehr rühren, als der Untergang einer Welt.“[238]

- **Überleben Auserwählter**

  „Auch bey der allgemeinen Zerrüttung aller Elemente verschonet der Himmel tugendhafte Herzen, allein wie wenig Herzen kennen die erhabne Zärtlichkeit?“[239]

- **Kampf von Gut und Böse** (entfällt)

[229] EeP, S. 83.
[230] EeP, S. 78.
[231] EeP, S. 80.
[232] EeP, S. 79.
[233] EeP, S. 79.
[234] EeP, S. 79.
[235] EeP, S. 79.
[236] EeP, S. 79.
[237] EeP, S. 80.
[238] EeP, S. 81.
[239] EeP, S. 83.

- **Weltgericht / Bestrafung des Bösen**

  „Ist dieses [...] der Tag des Gerichts? [...] Nur für dich [...] prächtiges Lissabon! für dich war es der Tag des Gerichts. Wie schnell, wie unverhofft hat er dich überfallen. [...] Der Ewige winkt, und Lissabon ist nicht mehr. Er wird winken, und die Welten werden vergehen.“[240]

  „Spuhren des Zorns eines rächenden Gottes“[241], „Ewiges Denkmal der Rache des Himmels!“[242]

- **neues Zeitalter**

  „Vergnügt betraten sie das Schif, eilten nach einem sicheren Strand und verliessen die Ruinen des unglücklichen Lissabons.“[243]

  „Ziehe hin, glückliches Paar: und vergiß den empfundenen Schmerz! Ziehe hin und geniesse die unschuldigen Freuden der zärtlichsten Liebe.“[244]

Die einzelnen Punkte des apokalyptischen Plots sind bis auf den „Kampf von Gut und Böse“ alle im Text klar erkennbar vorhanden. Zudem enthält die Erzählung einen Handlungsbogen um Suche und Wiedervereinigung, der im apokalyptischen Plot nicht vorkommt.

4.2 „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“

4.2.1 Inhalt und Erzählsituation

Eine dramatische Aufarbeitung der Erzählung „Empfindungen eines Portugiesen“ stellt das Stück „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“ von Friedrich Theodor Nevermann dar, welches 1795 in Hamburg abgedruckt wurde. Über den Verfasser Nevermann ist wenig bekannt, außer dass er um 1793 in Hamburg lebte und ihm ein „Almanach aller um Hamburg liegenden Gärten in zwei Abschnitten“ (1792) zugeschrieben wird.[245]

Nevermann greift die Geschichte Alonzos auf und erweitert die Handlung auf drei Akte. Zudem fügt er seinem Drama einen ausführlichen Vorbericht hinzu. Zu Beginn dieses Vorberichts verweist er ausdrücklich auf die Erzählung „Empfindungen eines Portugiesen“, ohne jedoch den Titel derselben zu nennen: „Diejenigen welche den zweyten Band des Bienenstocks (eine Sittenschrift), gelesen haben, werden mit Alonzo und Elvira schon

[240] EeP, S. 80.
[241] EeP, S. 79.
[242] EeP, S. 83.
[243] EeP, S. 83.
[244] EeP, S. 83.
[245] Vgl. Košenina, S. 64.

ziemlich bekannt seyn“[246]. Dass diese Bemerkung einen Kunstgriff darstellt, um die wörtliche Übernahme der Erzählung ins Drama zu rechtfertigen, liegt nahe. Denn obwohl moralische Wochenschriften im 18. Jahrhundert ein großes Publikum ansprachen, sind einzelne Texte daraus nach fast 40 Jahren sehr wahrscheinlich nicht mehr allgemein bekannt gewesen.[247]

Einen interessanten Hinweis zu den Charakteren des Dramas stellt folgende Zeile dar: „Uebrigens habe ich fast lauter gute Menschen auftreten lassen“[248]. Das Publikum kann sich dementsprechend auf moralisch beispielhafte Handlungsweisen der auftretenden Figuren einstellen und im Erwartungshorizont apokalyptischer Texte auf ein idyllisches Ende hoffen. Der Vorbericht dient aber nicht nur der Einstimmung des Publikums auf das Drama, er liefert auch eine ungewöhnliche Zusammenstellung von Informationen über das historische Erdbeben von Lissabon. Nach dem Verweis auf die schwierige Quellenlage zu den Ereignissen des Erdbebens folgt eine detaillierte Schilderung des Katastrophenherganges: „Anno 1775 den 1sten Nov., am Feste Aller-Heiligen, Morgens zwischen 9 und 10 Uhr [...] geschahe der erste Stoß [...] Noch erfolgten darauf 3 Stösse, jeder von 2 Minuten.“[249]

Nach der Schilderung des Erdbebens wird der Zustand Lissabons vor der Katastrophe dokumentiert: „Man zählte damals vor dem Erdbeben in Lissabon über 30,000 Häuser. [...] Man schätze sie [die Einwohner] auf 150,000, auch auf 270,000 ja gar auf 300,000 Seelen.“[250] Diese Aufbereitung wissenschaftlicher Daten endet mit einer Tabelle zum wirtschaftlichen Schaden der Katastrophe, auf welche die Bilanz folgt: „Totaler Verlust soll seyn: 2 Milliarden und 224 Millionen.“[251] Vom wirtschaftlichen „Verlust“ geht der Text nahtlos über zur Funktion von Katastrophennarrativen: „Wahrlich! Verlust genug, wenn man noch die Zahl der umgekommenen Menschen dazu rechnete! Wer kann es so ganz gleichgültig und unempfindlich lesen, wenn fremdes Elend uns unter Augen geführet wird?“[252] Der Hinweis auf die Wirkung des Textes auf die Leserschaft geht in eine allgemeine Aufforderung über:

> [E]ine Thräne quoll aus unserm Auge, als wir die Noth der Bedrängten lasen, und uns die Angst jener Unglücklichen vorstelleten [...] Aber unser Herz stieg vor Rührung hoch empor, als wir die königliche Menschenliebe und das erbarmende Mitleid hörten, womit die Grossen des Reichs das Elend jener Trostlosen zu mindern [...] sich ernstlich bemühen! Schnell fuhr in manche Seele der Gedanke: O du sollst auch wohlthun, wo du nur kannst; entfernt oder in der Nähe. (AuE: Vorbericht, S. XV.)

[246] AuE: Vorbericht, S. V.
[247] Vgl. Košenina, S. 64f.
[248] AuE: Vorbericht, S. V.
[249] AuE: Vorbericht, S. VIf.
[250] AuE: Vorbericht, S. VIII.
[251] AuE: Vorbericht, S. XIV.
[252] AuE: Vorbericht, S. XIV.

Durch die Behandlung des Themas kann der Gedanke, Gutes zu tun, Verbreitung finden. Hier zeigt Nevermann auch die Intention, die hinter seinem Werk zu stehen scheint.

Der Vorbericht endet mit einer an die Leserschaft gerichteten Ermutigung, mit der sich Verfasser und Werk in den Denkhorizont von Tugendideologie und göttlicher Vorsehung einordnen. „Wünschen will ich einem jeden ohne Unterschied: daß kein hartes Schicksal, die Ruhe der Familie, oder auch einzeln, niederdrücke: Und wenn's denn ja wäre! – so ist Standhaftigkeit und Geduld noch mächtig genug, alles zu überwinden. Der Lohn ist immer am Ziele."[253] Das höchste Gut im irdischen Leben stellt in diesem Wertesystem die „Ruhe der Familie" dar, was im Verlauf des Dramas auch seinen Ausdruck findet. „Standhaftigkeit und Geduld" sind jene Eigenschaften, die vom tugendhaften Menschen gefordert werden.

Der Vorbericht endet mit dem Namen „Friedrich Theodor Nevermann". Durch Formulierungen wie „eine Thräne quoll aus unserm Auge"[254] oder „[w]ünschen will ich einem jeden" [255] stellt der Verfasser sich in eine Reihe mit seinem Publikum und versucht Nähe zu diesem aufzubauen.

Das Drama besteht aus drei Akten, wobei der erste und der dritte Akt nicht in Lissabon, sondern in der idyllischen Landgegend von Santeren spielen. Der erste Akt handelt von der Heimkehr Alonzos nach einer langen Reise „zur Erweiterung [des väterlichen] Handels und eigener persönlicher Empfehlung"[256] und seinem Aufbruch nach Lissabon, um seine Braut Elvira zu heiraten und auf sein Landgut zu holen. Am Ende des Aktes kündigt Alonzos Vater Vespano die Übernahme des Gutes durch das frischvermählte Paar seiner Dienerschaft an.

Die erste Szene beginnt mit einem längeren Monolog des Jünglings, in welchem er von einem schlimmen Traum – oder für das wissende Publikum – einer unheilvollen Vorahnung berichtet. „Alonzo: [...] Warum mischten sich so ängstliche Schreckbilder in meinem Schlummer? Es bleibt mir unerklärbar, und schwermüthige Gedanken bemächtigen sich meiner Sinne. Ich bin unruhig in mir selbst"[257]. Die Vorahnung verdichtet sich: „Alonzo: Sollte etwa gar ein Zufall meine grosse Freude verdunkeln oder rückgängig machen? – Nein! Weg mit dieser finstern Ahndung."[258] Hier wird bereits indirekt auf das zu erwartende gute Ende für die Figuren verwiesen. Das bevorstehende Erdbeben wird zudem mit dem Begriff des Zufalls in Verbindung gebracht.

[253] AuE: Vorbericht, S. XVI.
[254] AuE: Vorbericht, S. XV.
[255] AuE: Vorbericht, S. XVI.
[256] AuE, Rede von Vespano, S. 10.
[257] AuE, S. 1.
[258] AuE, S. 1.

Es folgt ein Gespräch Alonzos mit seinen Eltern Vespano und Emilia, in welchem die Vorbildlichkeit der Eltern-Kind-Beziehung in wechselnden Liebesbekundungen ihren Ausdruck findet. Die im Vorbericht angesprochene „Ruhe der Familie“ wird in idealisierter Form auf der Bühne inszeniert. „Alonzo: Aber mein Herz ist so voll warmer Empfindung und erregtem Gefühl für alles Gute und Edle so ihr euch um mich verdient gemacht, daß jeder Ausdruck meines Dankes zurück gedrängt wird.“[259] Die Szene zwischen Alonzo und seinen Eltern ist voll Emotion und auch die bevorstehende Aufnahme der Braut in die väterliche Familie wird mit äußerster Freude erwartet. Diese gipfelt in der Zeile: „Alonzo: [...] Ja, er ist gekommen der glücklichste Tag meines Lebens. Ich Eile nach Lissabon um Elvira abzuholen.“[260] Dass es sich bei diesem „glücklichsten Tag“ um den Tag der Katastrophe handeln wird, ist dem Publikum durch die genaue Datierung bereits bekannt. Alonzo hat das Fest Allerheiligen bereits als seinen Hochzeitstag angekündigt.[261]

Als Alonzo sich verabschiedet, erhält er von seinem Vater Vespano einen Ring: „Vespano: Warte. Da nimm hier diesen Ring, den deine ohnlängst verstorbene Großmutter an mich gab, und zwar mit dem Bedeuten: daß ich ihn dereinst meiner Tochter geben mögte“[262]. Der Ring wird zum Symbol der väterlichen Akzeptanz in Bezug auf die Braut Alonzos, er verbindet das junge Paar mit den Ahnen der Familie und ihren gesellschaftlichen Wurzeln. Alonzo wird in der Szene als verdienter und geliebter Erbe charakterisiert, der den Platz des Vaters einnehmen wird. Nach seiner Abreise verkündet Vespano die Übergabe des Besitzes an seinen Sohn vor der Dienerschaft. Durch die Nebenhandlung der Diener wird die Tugendhaftigkeit der ganzen Familie noch einmal bestätigt: „Auch die liebe Herrschaft! Sie sind doch gar zu gut.“[263] Die Ankündigung im Vorbericht, „fast lauter gute Menschen auftreten [zu] lassen“ [264] scheint damit erfüllt. Der Akt endet mit dem allgemeinen Ausruf der Dienerschaft: „Alonzo ist gut, Vivat! Er lebe lange!“[265]

Der zweite Akt spielt in den Ruinen der zerstörten Stadt. Er beginnt mit einer „pantomimische[n] Zwischenzeit“. [266] Diese ähnelt zeitgenössischen Kunstwerken mit

[259] AuE, S. 5.
[260] AuE, S. 5.
[261] AuE, S. 2.
[262] AuE, S. 7.
[263] AuE, S. 15.
[264] AuE: Vorbericht, S. V.
[265] AuE, S. 7.
[266] AuE, S. 20.

Katastrophenmotiven, auf denen häufig Gruppen von Flüchtenden, darunter auch immer wieder Frauen mit Säuglingen an oder bei der Brust, dargestellt wurden.[267]

> Der Schauplatz stellet vor, einen Ruin von starker Verwüstung. Man erblickt todte Leichen und eingefallene Mauren, unter andern auch eine umgeworfene Wiege. Viele Menschen fliehen schüchtern und schreckenvoll vorüber; worunter ein Mann mit einiger Habseligkeit untern Arm und einem Kinde an der Hand, nebst einer Frau die ein Kind an der Brust trägt. (AuE, S. 20.)

In diesem Vorspiel zum zweiten Akt plant Nevermann auch den Einsatz von Spezialeffekten: Zwischen den Ruinen „fähret mit Getöse ein Feuer heraus“[268], ein „Gebäude fällt mit Krachen zusammen“[269], die Fliehenden wechseln daraufhin ihre Richtung. Dann wird die Kulisse für das Erwachen Alonzos aus der Ohnmacht vorbereitet. „[I]m Hintergrunde fließt der Tagus mit Ungestüm vorbey, worüber es blizet. Es ist dunkele Finsternis, die sich zuletzt in etwas aufhellet.“[270] Nach Beschreibung dieser wirkmächtigen Kulisse beginnt die Szene mit dem Erwachen Alonzos. Die Handlung folgt zuerst dem Geschehen der „Empfindungen eines Portugiesen“, vor allem durch die großteils wörtliche Übernahme der Erzählung in die Figurenrede.[271] Auffällig ist die Kürzung um das Begräbnis Hernandos. Die Identifizierung der versengten Leiche wurde nicht übernommen, der Leichnam bleibt anonym und die dreifache Klage über die nicht vollzogenen Totenriten mit „niemand“ bleibt vorerst ungespiegelt. Erst deutlich später verspricht Elvira mit einem dreifachen „ich will“ die Totenriten für Alonzo durchzuführen, sollte sie ihn finden.

Die Ohnmacht Alonzos erfolgt im Drama früher als in der Erzählung, worauf Teile des inneren Monologes in die Figurenrede der ankommenden Elvira fallen.[272] Elivras erster Auftritt beginnt mit der Suche nach dem Baum, „wo ich [Elvira] ihn [Alonzo] zum ersten Mal erblickte! [...] unter welchem er zum erstenmal mich küßte?“.[273] Durch Elvira erfährt das Publikum, wie Alonzos Ankunft in Lissabon abgelaufen war: „Alonzo kam; nach weniger Unterredung und flüchtiger Bewillkommung trenneten wir uns um am Feste Aller Heiligen im Tempel zu gehn und anzubeten.“[274] Nach der Erklärung, warum das Liebespaar nun getrennt durch die Ruinen geht, fügt Nevermann der Szene ein markant-schauriges Detail hinzu. Elvira findet die in der *pantomimischen Zwischenzeit* bereits erwähnte, umgestoßene Wiege.

---

[267] Vgl. Košenina, S. 63. Košenina verweist hier u.a. auf ein Gemälde des Wiener Künstlers Johann Caspar Weinrauch (1793), das starke Ähnlichkeit mit dem Katastrophenszenario bei Neverman und auch Kleist aufweist.
[268] AuE, S. 20.
[269] AuE, S. 20.
[270] AuE, S. 20.
[271] Vgl. Košenina, S. 65f.
[272] Vgl. Košenina, S. 65f.
[273] AuE, S. 24.
[274] AuE, S. 25.

„Elvira: [...] O seht dort eine Wiege! Rettet doch den Säugling! (*sie richtet die Wiege auf.*) ha! – er ist vielleicht gerettet, oder – auch schon gesunken!“[275] Diese Wiege-Szene findet im dritten Akt ihre Steigerung in der Katastrophenerzählung von Elviras Vater Almenso. Dieser schildert das pure Grauen: „Dort lagen die Säuglinge todt an den Brüsten ihrer Mütter hangend und gegenseitig wider lebende am Halse ihrer todten Mütter.“[276]

Nachdem das Publikum mit dem schauderhaften Motiv eines wahrscheinlich toten Säuglings konfrontiert wurde, folgt mit dem Wiedersehen des Liebespaares ein starker Gefühlswechsel. Beide fallen in Ohnmacht und kommen gemeinsam wieder zu Bewußtsein. Hier wiederholt Nevermann das „Traum“-Motiv insgesamt zum dritten Mal:

> Alonzo: Wo sind wir Elvira? – Ists in der Ewigkeit, oder auf den Ruinen Lissabons? – Bin ich im tiefsten - ganz tiefen Traum? –
> Elvira: Ich weiß nicht wie mir ist! – Eben war ich ja noch hier. (AuE, S. 28.)

Das Gespräch der beiden wird von ihren Dienern und Sklaven unterbrochen, die sehr realitätsnah vor weiteren Erschütterungen der Erde warnen und das Katastrophengebiet so schnell wie möglich verlassen wollen. Bevor es dazu kommt, treffen sie auf Alonzos Freund Seemann. „Elvira: Siehe da, ein Liebling unserer Eltern und auch noch vom Himmel beschützet“.[277] Mit den Figuren Seemann und seinem Diener Johann wird das Motiv der Suche wiederholt. Im Zuge der Nebenhandlung dieser beiden Figuren erfolgt die Inszenierung einer systematischen Such- und Rettungsaktion.

> Elvira: Sind Sie schon jenseits auf dem Felde gewesen? Dort treffen Sie ihn gewiß.
>
> Seeman: Noch nicht, aber ich werde es nicht versäumen, sobald ich hier alle Mühe zu seiner Aufsuchung angewandt habe. O die Boßheit ist hier sehr groß! Eben sahe ich eine Handlung wofür die Menschheit schaudert, ja ein Kanibale bebt menschlich zurück, wenn ein Bruder den andern, der ihn um Hülfe bittet, in den Abgrund stürzt.
>
> Alonzo: O Freund! Du wirst ihn gewiß finden. Uns hat die Gottheit beschüzet, ich lag schon in den Armen des Todes, wer weiß wie lange! Aber ich bin erwacht; [...] (AuE, S. 31.)

In der Figurenrede Seemanns wird eine neue Motivkette eröffnet: das Überleben wahrhaft böser Menschen und die Möglichkeit von Mord und Totschlag nach der Katastrophe. Im dritten Akt schildert Seemann, was er erlebt hat:

> Ein Unglücklicher, der bereits Fleisch und Nägel von seinen Fingern gearbeitet, um aus einer Höhle sein armes Leben zu erbeuten, jammerte mir; [...] als ein anderer, vielleicht sein naher Erbe, [...] herzu eilte [...] eine marmorne Tafel [nahm und] warf ihn damit aufs Haupt, damit er völlig lebendig begraben wurde! (AuE, S. 66.)

[275] AuE, S. 26.
[276] AuE, S. 65.
[277] AuE, S. 30.

Nevermann thematisiert die Boshaftigkeit, die auch nach der „Strafe des Himmels“ noch ihr Unwesen treibt. Ein Überlebender nützt das allgemeine Chaos um ungestraft zu töten. Die Schilderung dieses grausamen Mordes steht im starken Kontrast zur Vorstellung der göttlichen Vorsehung als überirdischer Schutzschild für gute Menschen.

> Elvira: Die Vorsehung hat ja so wunderbar über uns gewacht: hat uns aus diesen Trümmern der Verwüstung den Gefahren entrissen, deren Abgrund wir verzweiflungsvoll und mit Grausen vor uns sahen, ja noch mit Wehmuth sehen! O sie! Diese göttliche Vorsehung! Wird auch über die deinigen sich erbarmet haben. Theurster Alonzo! Überlasse dich nicht neuen Kummer; sie [Alonzos Eltern] sind beschüzt, sie sind gerettet, wie wir es sind. (AuE, S. 32.)

Hier lässt sich die Verschiebung in der Katastrophendeutung am deutlichsten erkennen. Die Katastrophe wird auch nicht mehr als Neuanfang interpretiert, sondern stellt im besten Fall eine schmerzliche Unterbrechung der Idylle dar. Das Motiv der „tabula rasa“ und die Hoffnung auf einen Neuanfang wird zum bescheidenen *Samen zum Glück* im Unglück.

> Alonzo: [...] Sieh’ Lisbons Mauren und Pallaste – sieh’ den Schutt und die Masse der Verwüstung und denke dir die Menge der Menschen, die darinnen elend, arm ja zerschmettert und dem Tode zur Beute in wenigen Stunden geworden sind. [...] Denke an alle auswärtigen Handlungshäuser [...] Deine Augen sehen es, daß nicht eigene Bosheit, wie oft der Fall, hier betriegen kann. [...]
>
> Seemann: Ich überdenke es zwar, aber doch nicht in der Vergrößerung wie du, sondern hoffe, daß in jedem Unglück auch Samen zum Glücke liegt. (AuE, S. 33.)

Doch der Mord ist nicht das einzige Verbrechen, welches im Drama dargestellt wird. Der Akt endet mit dem Auftritt von Plünderern und ihren Strafverfolgern.

Der dritte Akt spielt in Santeren bei Alonzos Familie. Zu Beginn des Aktes wird festgehalten, dass es in Santeren keine Todesopfer zu beklagen gibt: „Gut daß unsere Leute keinen Schaden bekommen haben, weil sie nicht arbeiteten, sondern dem Feste Aller Heiligen ihre Andacht widmeten.“[278] Im Vergleich zur zerstörten Stadt wirkt die ländliche Gegend wie eine idyllische Gegenwelt. Hier wurden durch die Sturmfluten des Tagus nur die Plantagen verwüstet.

Die Handlung wird durch das Eintreffen schlechter Nachrichten vorangetrieben. Im ersten Teil des Aktes steht die Sorge von Alonzos Eltern um ihren Sohn im Vordergrund. Seine Mutter Emilia formuliert ihre Gefühle drastisch: „Meine Seele wird durch tiefen Gram von dieser Hülle sich loswinden“[279]. Zuerst ist es die Botschaft vom Untergang Lissabons, welche Emilia und Vespano in tiefste Verzweiflung stürzen, dann ist es die Ankunft Seemanns und ein sprachlich konstruiertes Missverständnis über den vermeintlichen Tod Alonzos.

[278] AuE, S. 47.
[279] AuE, S. 50.

„Seemann: [...] Auf Leichen und Trümmern sah' und sprach ich Alonzo und Elviren.“[280] Hierauf folgt eine weitere Verzweiflungsrede, da Vespano seinen Sohn unter den erwähnten Leichen vermutet. Den stärksten Gegensatz dazu bildet die Ankunft des Liebespaares auf dem väterlichen Gut, begleitet von der Dienerschaft, welche Blumenkörbe für die neue Herrschaft ausstreut[281]. Die Auflösung aller negativen Ereignisse in das vollkommene Glück einer idealen Zukunft wird noch einmal durch die Ankunft von Elviras Vater Almenso verzögert. Durch die Figur dieses reichen und „wichtige[n] Mann[es]“[282] erweitert Nevermann den Deutungshorizont des Unglücks um eine essenzielle Frage: „Aber woher solche rächende Gottheit? – warum eben zur Stunde der Andacht, am Feste Aller Heiligen? – Ach darum, daß so viele Heuchler auf ihren Knieen vor Gott liegen!“[283]

Durch die mehrfache Wiederholung von Schilderungen der Katastrophe, persönlichen Erlebnissen im Katastrophengebiet und teilweise widersprüchlichen Interpretationen des Unglücks stellt das Drama den Umgang mit einer lebensweltlichen Erschütterung wie jener eines Erdbebens erstaunlich wirklichkeitsnah dar. Es sind vor allem die kleinen Widersprüche und die nicht ganz gelingenden Versuche Brüche im Wahrnehmungshorizont christlicher Vorsehung zu erklären, welche die Figuren trotz ihrer starken Idealisierung menschlich erscheinen lassen. Das Ende des Dramas entspricht allerdings wieder der Forderung nach „poetischer Gerechtigkeit[284], wie auch bereits im Vorbericht angekündigt.

> Seemann: So ist denn alles eingetroffen, was dem Wunsche eines jeden unter uns gemäß war. Sie ist gekommen, die frohe Zeit, wovon ich so oft mit dir Alonzo [...] sprach. Du standst auf dem Punkt des erhabensten Glückes, aber bald wäre alles in wenigen Minuten verschwunden; - jetzt bist du im näher als jemals. (AuE, S. 80.)

Am Ende befinden sich alle Figuren an jenem Ort, zu welchem sie vor dem Unglück aufgebrochen sind. Trotz des Erdbebens hat das Leben der Figuren seinen vorgesehenen Verlauf genommen.

Im Schlusssatz des Dramas werden Alonzo und Elvira zur Verkörperung von Tugend und deren himmlischer Belohnung stilisiert. Wieder ist es die Figur Seemann, in deren Figurenrede die entscheidende Aussage fällt:

> Nun sage mir keiner: daß Tugend und Rechtschaffenheit nur ein Wortspiel ist und unbelohnet bleiben! Nein, der Himmel lohnet sie in A l o n z o und E l v i r a ! –
> (*Sie umarmen sich und treten, mit unsern stillen guten Wünschen begleitet, zusammen ab.*) (AuE, S. 80.)

[280] AuE, S. 52.
[281] AuE, S. 56f.
[282] AuE, S. 45.
[283] AuE, S. 61.
[284] Vgl. Richter. S.103.

4.2.2 Figurenanalyse

Durch die Ankündigung im Vorbericht mehrheitlich gute Menschen im Drama auftreten zu lassen sind die Figuren bereits mit diesem Merkmal positiv konnotiert. Die Familie von Alonzo wird durch gefühlsbetonte Szenen voller Rührung und die Darstellung von Sorge um einander als ideale Familie inszeniert. Sozial zählen sie zu den vermögenden Bürgern, die abseits des städtischen Trubels die Ruhe der Familie genießen und mit der tugendhaften Tochter des reichen Almenso eine vorbildliche Schwiegertochter aufnehmen möchten. Elvira erhebt die Familienbeziehung zum höchsten menschlichen Gut überhaupt: „Wenn Eltern und Kinder solches Band wie das unsrige knüpfen, so ist es gewiß das seligste was diese Erde den Sterblichen nur geben kann.“[285]

Markante Merkmale, die sie voneinander unterscheidbar machen, erhalten die Figuren erst in ihren unterschiedlichen Positionen zur Katastrophe. Elvira vertritt konsequent die Deutung der Welt durch die christliche Vorsehung.[286] Selbst in der schlimmsten Naturkatastrophe erwartet sie den Schutz der göttlichen Vorsehung für ihr tugendhaftes Leben und tröstet auch Alonzo mit der Gewissheit um die Rettung seiner Eltern. In ihre Figurenrede fällt auch die Mahnung vor Gold als Ursache des Unglücks aus dem Text der „Empfindungen eines Portugiesen“: „Was liegt hier unter meinen Füßen? [...] zerschmolzenes Gold? – hinweg verderbliches Metall! Quelle der Laster und der Sorgen! Du, ja du ziehst uns die Strafen des Himmels zu.“[287] Elvira verkörpert die Vorstellung einer „sittlichen Weltordnung“[288], wie sie auch Nevermann in seinem Vorbericht herausgestellt hat: „so ist Standhaftigkeit und Geduld noch mächtig genug, alles zu überwinden. Der Lohn ist immer am Ziele.“[289]

Das „negative“ Gegenstück zu Elviras Sichtweise bildet die Figur Johann, welcher als Seemanns treuer Diener den Einsturz eines Hauses nur knapp überlebt. Er wird als einziger verletzt und glaubt, dass in Lissabon „nichts als Strafe Gottes“[290] wäre. Das Leid käme also verdientermaßen über die schlechten Menschen. Er drückt seine Freude darüber aus, dass das „große Haus der sogenannten heiligen Inquisition [...] zusammen gestürzt [ist] wie ein irdener Topf, und der Pallast des Großinquisitors brennt noch mit seinen eingefallenen Mauern bis in

[285] AuE, S. 78.
[286] Dies sind die erste Begegnung mit Seemann, siehe AuE, S. 30, und die Antwort auf Alonzos Sorge, siehe AuE, S. 32.
[287] AuE, S. 26.
[288] Vgl. Richter, S. 103.
[289] AuE: Vorbericht, S. XVI.
[290] AuE, S. 38.

die Erde hinab.“[291] Obwohl Johanns Perspektive nur die dunkle Kehrseite von Elviras Glauben an die Vorsehung darstellt und die Kritik an der Institution der Inquisition wohl auch der zeitgenössischen Einstellung des Publikums nicht widerspricht, wird er von Seemann für seine Aussagen gerügt: „Schweig Johann: wozu dieses Geschwaze?“[292]

Alonzo weicht von dieser Deutungslinie ab, vor allem mit dem Hinweis, dass auch viele Menschen schuldlos ums Leben gekommen sind: „Denke an alle auswärtigen Handlungshäuser [...] Deine Augen sehen es, daß nicht eigene Bosheit, wie oft der Fall, hier betriegen kann.“[293] Diese Perspektive wird indirekt auch von den Eltern Alonzos zum Ausdruck gebracht. Vespano und Emilia könnten die Gefühlspalette von bangem Hoffen bis hin zur totalen Verzweiflung nicht glaubhaft darstellen, würden sie wie Elvira sicher sein, dass ihr vorbildlicher Sohn durch die Vorsehung beschützt wird.

Den stärksten Widerspruch zu diesem Weltbild bringt allerdings die Figur Seemans auf die Bühne. Mit dem Spannungsbogen um die „ungeheuerliche That“, welche er in den Ruinen Lissabons beobachtet hat, und die ausführlichere Schilderung derselben im idyllischen Santeren, wird die Auswahl der Überlebenden nach ihrem moralischen Status gänzlich widerlegt. Interessanterweise hat Nevermann gleichzeitig den Schlusssatz aus den „Empfindungen eines Portugiesen“ in die Figurenrede Seemanns verlegt und auch die gesteigerte Wiederholung der Aussage über den Lohn von Tugend lässt er Seemann auf der Bühne verkünden.[294] Diese tugendideologischen Aussagen und die Beobachtung eines Mordes durch einen Überlebenden der Katastrophe stehen in einem starken Spannungsverhältnis, welches auch von anderen Figuren im Stück thematisiert wird.

Die Widersprüche zwischen tatsächlichem Geschehen und der Deutung des Unglücks als Strafe Gottes bzw. der Errettung als Lohn des Himmels werden durch die Figur Almensos thematisiert. Elviras Vater stellt die zentrale Frage, welche Nevermann bereits im Vorbericht durch übermäßig detaillierte Aufzählung von Fakten indirekt betont hat:

> Almenso: [...] Aber woher solche rächende Gottheit? – warum eben zur Stunde der Andacht, am Feste Aller Heiligen? – Ach darum, daß so viele Heuchler auf ihren Knieen vor Gott liegen! Saracenische Nachkommen und die aus Abrahams Saamen sind, Beschnittne und Unbeschnittne aus mancherley Secten, liegen vor dem Altar [...]. (AuE, S. 61.)

[291] AuE, S. 38f.
[292] AuE, S. 39.
[293] AuE, S. 33.
[294] Die Textstellen finden sich in der Szene, in der Alonzo und Elvira die Ruinen Lissabons verlassen, siehe AuE, S. 35, und am Ende des Dramas, AuE, S. 80.

Neben dem unverhohlenen Rassismus, den Almenso hier offen zum Ausdruck bringt, und der doch sehr unvermittelt in dem Drama sein hässliches Gesicht zeigt, streift der Begriff der „Heuchler“ die philosophische Frage nach dem inneren Wesen des Menschen an. Wie Seemann, so war wohl auch das Opfer des Mordes, dessen Zeuge er wurde, von der Boshaftigkeit des Mörders vollkommen überrascht.

Dies macht die Figur des namen- und gesichtslosen Mörders eigentlich zur interessantesten des gesamten Stückes. Wie war es jenem Menschen, der zu einer Tat fähig war, vor der selbst „ein Kanibale [...] menschlich zurück“[295] bebt, möglich, als harmloser, vielleicht sogar anerkannter Mitbürger im Herzen der Gesellschaft zu leben? Ein Rätsel, das Schiller in seiner Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ [296] 1786 um einiges deutlicher angesprochen hat :

> Es ist etwas so Einförmiges und doch wieder so Zusammengesetztes, das menschliche Herz. [...] Stünde einmal, wie für die übrigen Reiche der Natur, auch für das Menschengeschlecht ein Linnäus auf, welcher nach Trieben und Neigungen klassifizierte, wie sehr würde man erstaunen, wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen fände. (Schiller, Der Verbrecher aus verlorener Ehre, S. 3.)

Allein die Enge der bürgerlichen Sphäre und die Macht des Gesetzes vermutet Schiller als Gründe, dass Menschen, die in der namenlosen Figur des Mörders verkörpert werden, ihre Neigungen unterdrücken. Im Fall der Katastrophe, wenn diese bürgerliche Ordnung zusammenbricht und das Gesetz keine Macht mehr über den einzelnen hat, kommt das wahre Wesen des Menschen zum Vorschein. Ob der Mörder auch ohne Erdbeben seinen Verwandten getötet hätte oder ob erst das Unglück diese Tat ermöglichte, muss unbeantwortet bleiben. Die Bestürzung der Figuren über diese „Bosheit“, setzt sich vermutlich in der Betroffenheit des Publikums fort. Gerade die Frage nach dem Ursprung derselben wird für postapokalyptische Texte immer zentraler.

Dass allein die Gesinnung hinter menschlichem Handeln Auskunft über das Wesen einer Tat als gut oder böse geben kann, hat Kant in seinen Studien über das radikal, also in den Wurzeln des menschlichen Seins verankerte Böse bereits 1973 festgehalten. Kant definiert die Bösartigkeit in der Natur des Menschen in der Schrift „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“ im ersten Stück in der Abhandlung„ Der Mensch ist von Natur böse“:

---

[295] AuE, S. 31.

[296] Friedrich Schiller: Der Verbrecher aus verlorener Ehre / Merkwürdiges Beispiel weiblicher Rache, hrsg. von Michael Holzinger, vollständiger, durchgesehener Neusatz, 2. Auflage, Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch 2014.

> Die Bösartigkeit der menschlichen Natur ist also nicht sowohl Bosheit, wenn man dieses Wort in strenger Bedeutung nimmt, nämlich als eine Gesinnung [...], das Böse als Böses zur Triebfeder in seine Maxime aufzunehmen (denn die ist teuflisch); sondern vielmehr Verkehrtheit des Herzens, welches nun, der Folge wegen, auch ein böses Herz heißt, zu nennen. Dieses kann mit einem, im allgemeinen guten Willen zusammen bestehen; und entspringt aus der Gebrechlichkeit der menschlichen Natur, [...]. (Kant: Akademieausgabe, Bd. 4, S. 38.)

Kant differenziert innerhalb des Bösen und lenkt den Blick auf die verdeckte Bosheit, die gut verborgen in der Mitte der Gesellschaft lebt. Handlungen, die eben nur darauf abzielen mit dem Gesetz in Einklang zu sein, nicht aber aus innerer Übereinstimmung mit dem Guten erfolgen, beruhen im Grunde nur auf dem Zwang der Ordnungsmacht des Staates. „Bei dieser Umkehrung der Triebfedern [eigennützige, nur auf den eigenen Vorteil bedachte Handlungsgrundsätze] wider die sittliche Ordnung können die Handlungen dennoch wohl so gesetzmäßig ausfallen, als ob sie aus ächten Grundsätzen entsprungen wären“[297]. Erst durch den Ausfall der Ordnungsmacht des Staates können die tatsächlichen Grundsätze hinter menschlichen Handlungen erkannt werden. Die Freiheit, die die Zerstörung der Katastrophe eröffnet, bietet hierfür den nötigen Handlungsraum.

4.2.3 Bruchstellen finaler Motivierung

◆ *Von hinten motivierte Texte zeichnen sich durch eine „Wie-Spannung“ aus.*

Durch die klare Ankündigung im Vorbericht über die Intention des Verfassers und die Tugendideologie, welche im Verlauf der Handlung inszeniert werden soll, bleibt dem Publikum nur die Frage, wie die Handlung verlaufen soll. Auch im Anfangsmonolog von Alonzo wird klar, dass die kommende Katastrophe nicht mehr als eine Unterbrechung des glücklichen Lebens sein wird. „Sollte etwa gar ein Zufall meine grosse Freude verdunkeln oder rückgängig machen? – Nein! Weg mit dieser finstern Ahndung.“[298]

◆ *Das Geschehen kann im Text stellenweise widersprüchlich, doppelt oder gar nicht motiviert erscheinen.*

Für die Trennung von Elvira und Alonzo am Tag des Erdbebens nach kurzem Wiedersehen, „um am Feste Aller Heiligen im Tempel zu gehn und anzubeten“[299], fehlt im Drama jede kausale Motivation. Die Trennung ist notwendig, damit Alonzo alleine Erwachen und den ersten Teil des Textes der „Empfindungen eines Portugiesen“ auf der Bühne sagen kann. Dass das Motiv völliger Einsamkeit durch die Menschenmenge, welche in der „pantomimischen

[297] Immanuel Kant: Gesammelte Schriften, Bd. 4, Berlin: Preussische Akademie der Wissenschaften 1900, S. 36.
[298] AuE, S. 1.
[299] AuE, S. 25.

Zwischenzeit“ über die Bühne gelaufen ist, stark abgeschwächt wird, ist wohl ein Nebeneffekt der Inszenierung.

Im Laufe des Bühnengeschehens wird das Wirken höherer Mächte sehr deutlich und sehr bewusst thematisiert. Beispielsweise verweist Elvira auf den himmlischen Einfluss, um zu erklären, warum sie Alonzo so schnell finden konnte: „Die Liebe führet mich hierher [...] und ein unsichtbarer Engel hat mich zu dieser Stelle gebracht“[300]. Mit der Liebe und einem unsichtbaren Engel wird die Stelle gleich doppelt motiviert. Elvira ist es auch, die das Überleben der Familie mehrfach mit der göttlichen Vorsehung erklärt. Die entsprechenden Textstellen wurden in der Inhaltsanalyse hervorgehoben.

◆ *Ein anderes Moment der Alterität stellt die thematische Überfremdung oder auch Isolierung im Text dar.*

In der Mitte des dritten Aktes kommt es zu einem Dialog zwischen Alonzo und seinem Freund Seemann, in welchem letzterer den Mord erwähnt, welchen er beobachtet hat. Da Alonzo auf die erschütternde Enthüllung in keinster Weise reagiert, und sich nur auf den Redeteil davor bezieht, steht diese Ankündigung isoliert in der Figurenrede.

> Seemann: [...] O die Boßheit ist hier sehr groß! Eben sahe ich eine Handlung wofür die Menschheit schaudert, ja ein Kanibale bebt menschlich zurück, wenn ein Bruder den andern, der ihn um Hülfe bittet, in den Abgrund stürzt.
>
> Alonzo: O Freund! Du wirst ihn [Johann] gewiß finden. Uns hat die Gottheit beschüzet, ich lag schon in den Armen des Todes, wer weiß wie lange! Aber ich bin erwacht; [...] (AuE, S. 31.)

Da Alonzo nicht nachfragt, bleibt die Spannung um diese Enthüllung bis in den dritten Akt bestehen und das Publikum hat lange Zeit, um sich die Tat in den düstersten Farben auszumalen.

Einen merkwürdigen Kontrast stellen die gefüllten Blumenkörbe[301] dar, mit welchen Alonzo und Elvira in Santeren begrüßt werden. Das Paar kommt aus einer zerstörten Stadt, überquert die überschwemmten Felder, um dann in der „idyllischen Gegenwelt“ des väterlichen Gutes mit Blumen begrüßt zu werden.

4.2.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot

Das Drama besteht aus drei Akten, wobei der erste und der letzte Akt im idyllischen Santeren spielen. Die Szenen der Rührung zwischen Alonzo und seinen Eltern im ersten Akt dienen der Vorbereitung auf die heftigen Emotionen von Angst, Verzweiflung und Trauer, die im dritten

[300] AuE, S. 29.
[301] AuE, S. 56.

Akt von den Eltern auf der Bühne dargestellt werden. Der zweite Akt steht im Kontrast zu Anfang und Ende der Handlung und dient der Inszenierung von Zerstörung, Grauen und Leid. Die Spannung wird durch Verzögerungen und Missverständnisse aufrechterhalten, welche die Handlung zwischen den Erzählungen einzelner Figuren und Empfindungen in Bezug auf das Katastrophengeschehen voran treiben. Im Laufe des Dramas wird das Publikum mit unterschiedlichen Deutungen des Unglücks und wechselnden Empfindungen unterhalten.

Den Punkten des apokalyptischen Plots lassen sich auszugsweise folgende Textstellen zuordnen:

- **Hinweis auf eine Vision**

  Alonzo: [...] Warum mischten sich so ängstliche Schreckbilder in meinem Schlummer? Es bleibt mir unerklärbar, und schwermüthige Gedanken bemächtigen sich meiner Sinne. Ich bin unruhig in mir selbst; (AuE, S. 1.)

  Alonzo: Wo sind wir Elvira? – Ists in der Ewigkeit, oder auf den Ruinen Lissabons? – Bin ich im tiefsten – ganz tiefen Traum? –

  Elvira: Ich weiß nicht wie mir ist! – Eben war ich ja noch hier. (AuE, S. 28.)

- **Grenzübertretung als Ausgangspunkt**

  Elvira: Was liegt hier unter meinen Füßen? [...] zerschmolzenes Gold? :– hinweg verderbliches Metall! Quelle der Laster und der Sorgen! Du, ja du ziehst uns die Strafen des Himmels zu. (AuE, S. 26.)

  Almenso: [...] Aber woher solche rächende Gottheit? – warum eben zur Stunde der Andacht, am Feste Aller Heiligen? – Ach darum, daß so viele Heuchler auf ihren Knieen vor Gott liegen! (AuE, S. 61.)

- **Zerstörung**

  Alonzo: [...] Diese rauchende und verwüstende Stadt zeigt mir im fürchterlichsten Anblick die Zerstörung des ganzen Weltengebäudes! (AuE, S. 32.)

- **Mahnung**

  Alonzo: [...] Lernt, sichere Städte, lernt, verwegene Sterbliche, wie schleunig der Himmel irdische Größe verstöhrt! [...] Seht diese Ruinen, und zittert.“ (AuE, S. 22f.)

- **Überleben Auserwählter**

> Elvira: Die Vorsehung hat ja so wunderbar über uns gewacht: hat uns aus diesen Trümmern der Verwüstung den Gefahren entrissen, deren Abgrund wir verzweiflungsvoll und mit Grausen vor uns sahen, ja noch mit Wehmuth sehen! O sie! Diese göttliche Vorsehung! Wird auch über die deinigen sich erbarmet haben. Theurster Alonzo! Überlasse dich nicht neuen Kummer; sie sind beschüzt, sie sind gerettet, wie wir es sind. (AuE, S. 32.)

- **Kampf von Gut und Böse** (entfällt)

- **Weltgericht / Bestrafung des Bösen**

> Alonzo: [...] Ist dieses [...] der Tag des Gerichts? [...] Nur für dich [...] prächtiges Lissabon! für dich war es der Tag des Gerichts. Wie schnell, wie unverhofft hat er dich überfallen. [...] Der Ewige winkt, und Lissabon ist nicht mehr. Er wird winken, und die Welten werden vergehen. (AuE, S. 22f.)

- **neues Zeitalter**

> Seemann: So ist denn alles eingetroffen, was dem Wunsche eines jeden unter uns gemäß war. Sie ist gekommen die frohe Zeit wovon ich so oft mit dir Alonzo [...] sprach. Du standst auf dem Punkt des erhabensten Glückes, aber bald wäre alles in wenigen Minuten verschwunden; - jetzt bist du im näher als jemals. (AuE, S. 80.)

Zwei Stellen des Dramas stehen zum klassischen Plot der Apokalypse in einem starken Spannungsverhältnis. Einerseits ist dies die Ankündigung im Anfangsmonolog, dass das kommende Unglück nur eine vorübergehende Trübung des Glückes der Beteiligten sein werde: „Alonzo: Sollte etwa gar ein Zufall meine grosse Freude verdunkeln oder rückgängig machen? – Nein! Weg mit dieser finstern Ahndung.“[302] Dadurch wird das Unglück von einer Transformationsphase hinunterdimensioniert auf eine bloße Unterbrechung: Die Idylle ist im ersten Akt schon derart paradiesisch, dass es keine Verbesserungsmöglichkeiten mehr gibt. Jede Änderung des Planes würde eine Betrübnis bedeuten.

Die Apokalypse ist aber, wie im ersten Teil der Arbeit dargelegt, ein Sinnbild totaler Zerstörung, welche die Erschaffung einer neuen Ordnung ermöglicht. Dass das „ideale Zeitalter“ nach der Vernichtung in der Rückkehr zum Zustand vor der Zerstörung bestehen könnte, ist in diesem Erwartungshorizont nicht vorgesehen. Andererseits rücken mit der Schilderung des Mordes und der Nebenhandlung um die Plünderungen die Widersprüche der Deutung der Katastrophe und die Brüchigkeit des menschlichen Wesens in den Motivbereich des postapokalyptischen Schemas. Damit verbunden ist die spürbare Abschwächung der Mahnungen, während das Drama spürbar zu guten Taten auffordert.

[302] AuE, S. 1.

Das Motiv des Suchens und Findens wird in mehrfacher Variation wiederholt und zum maßgeblichen Spannungsmoment der Handlung.

4.3 „Das Erdbeben in Chili“

4.3.1 Inhalt und Erzählsituation

Die Erzählung wurde erstmals 1807 im Tübinger *Morgenblatt für gebildete Stände* als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt und erschien 1810 in redigierter Form unter dem heute bekannten Titel „Das Erdbeben in Chili“ in der ersten Ausgabe der *Erzählungen*.[303] Hierfür wurden die ursprünglichen 31 Abschnitte in drei große Teile zusammengefasst.[304] Als Gattung kann der Text zwischen den im 18. Jahrhundert populären *moralischen Erzählungen* und den *contes philosophiques* der französischen Literatur eingeordnet werden. Während bei den *moralischen Erzählungen* die „sittliche Erziehung“[305] der Leserschaft im Geiste der Aufklärung im Vordergrund steht, erörtern die *contes philosophique* tiefgehendere philosophische Fragestellungen mithilfe erzählerischer Mittel. Das Moment der Originalität rückt dabei in den Hintergrund, der Fokus liegt auf der Konstruktion der Erzählung und in weiterer Folge auf der Wirkung derselben. Durch die Erschütterung der Leserschaft soll der erwünschte Reflexionsprozess angestoßen und soziale Zusammenhänge erkannt werden.[306]

Dieser Konstruktionsansatz lässt sich im Text der Erzählung inhaltlich, stilistisch und, wie in den meisten Interpretationen erörtert, auch im Aufbau klar erkennen. Es fällt auf, dass der sprachliche Stil der Erzählung nicht dazu geeignet ist Mitleid beim Lesen hervorzurufen. Schilderungen von Leid und Schmerz sind äußerst knapp bemessen, Verletzungen werden nicht näher beschrieben und die Situation der Stadt nach dem Erdbeben wird nur fragmentarisch geschildert. Zwischen dem Inhalt der Katastrophenerzählung und deren Form liegt ein Widerspruch, da der äußerst komplexe Sprachstil jede Nähe zu einem mündlichen Augenzeugenbericht vermeidet.[307] Die Handlung folgt dem Liebespaar, das die Katastrophe unverletzt übersteht.

---

[303] Kircher, S. 25.
[304] Vgl. Utz, S. 119.
[305] Kricher, S. 22. Vgl. im Folgenden Kricher, S. 22-23.
[306] Vgl. Christa Bürger: Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili“. München: Beck 1985, S. 88-109, hier S. 91. Bürger bezieht sich bei ihren Thesen zu den *contes* vor allem auf die Diderotforschung.
[307] Vgl. Utz, S. 121.

Die Erzählung beginnt mit einem unmittelbaren Einstieg in das Geschehen und einem eklatanten Tabubruch:

> In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke, der großen Erschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, Namens J e r o n i m o R u g e r a, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken. (EiC, S. 7.)

Die Leserschaft wird bereits in diesem ersten Satz mit schockierenden Details konfrontiert. Einerseits handelt es sich bei Jeronimo um einen Verbrecher, der sich selbst das Leben nehmen will, andererseits wird gleich die ganze Stadt von einem Erdbeben vernichtet werden und tausende Menschen werden sterben. Hierauf folgt ein Einschub, der die Vorgeschichte Jeronimos vermittelt und offenbart, wessen er sich schuldig gemacht hat. Hierbei werden er selbst und Donna Josephe, mit der er sich in einem „zärtlichen Einverständniß befunden hatte“[308], im starken Kontrast zur Gesellschaft und ihrer Familie charakterisiert. Josephes Vater hat seine Tochter gegen ihren Willen in einem Kloster untergebracht. „Durch einen glücklichen Zufall“[309] hat Jeronimo den Klostergarten zum „Schauplatze seines vollen Glücks gemacht“[310], wodurch die arme Josephe am Frohnleichnamsfeste in Mutterwehen niedersank.

Das Verbrechen Jeronimos besteht also in einer verbotenen Liebe und in der aufsehenerregenden Geburt seines unehelichen Kindes. Die Vorgeschichte des Spaniers scheint eine Aneinanderreihung von Ungeheuerlichkeiten zu sein, die nur in der Reaktion der Gesellschaft, welche Josephe nach dem „geschärfteste[n] Prozeß“[311] zum Feuertod verurteilt, relativiert wird. Dieses Urteil wird als Folge der „großen Erbitterung von diesem Skandal“[312] dargestellt, und wird „zur großen Entrüstung der Matronen und Jungfrauen von St. Jago“[313] in eine Enthauptung umgewandelt. Die erzählte Welt, durch welche sich die Leserschaft in atemberaubendem Tempo bewegt, ist eine in sich verkehrte. Jeronimo und Josephe haben mit ihrer verbotenen und noch dazu „erfüllten“ Liebe ein Tabu gebrochen und könnten als Beispiel verruchter Menschen dienen, doch im Vergleich zu der Gesellschaft, in welcher sie leben, wirken sie wie die Tugend selbst. Die Abgründe der erzählten Welt werden in der Vorbereitung von Josephes Hinrichtung offenbart: „Man vermiethete in den Straßen [...] die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer

[308] EiC, S. 7.
[309] EiC, S. 8.
[310] EiC, S. 8.
[311] EiC, S. 8.
[312] EiC, S. 8.
[313] EiC, S. 8.

schwesterlichen Seite beizuwohnen.“[314] Hier wird deutlich, dass tugendhafte Begriffe wie „Matronen“, „Jungfrauen“, „fromm“ oder am Ende „heiliger Ruchlosigkeit voll“[315] mit einer dem logischen Gegenteil entsprechenden Bedeutung konnotiert werden. Die Stadt wird in eine Art römisches Kolosseum umgebaut, in welchem die Hinrichtung einer jungen Mutter der Unterhaltung der *Frommen* dienen soll.

Diese Bedeutungsumkehrung wird am Ende der Erzählung noch gesteigert. Hier dient eine feierliche Messe als Kulisse für die Predigt eines Chorherren, der „die Seelen der Thäter, wörtlich genannt, allen Fürsten der Hölle übergab!“ [316] Im darauffolgenden Tumult um das Liebespaar ruft eine Stimme: „steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit!“[317] Stilistisch ein Oxymoron, wenn man an die Bibelstelle denkt, in der Jesus die Steinigung für Christen abgeschafft hat. Solch drastische Formulierungen erwirken die Verkehrung von Tugend und Untugend, von Gut und Böse. Frömmigkeit und Schaulust, christliche Nächstenliebe und der Aufruf zur Steinigung: Im Text werden unvereinbare Gegensätze aneinandergereiht. Die einzige Konstante scheint die innige Liebe zwischen Jeronimo und Josephe zu sein, wodurch ihre illegitime Beziehung positiv konnotiert wird.

Verzweifelt über das Schicksal seiner Geliebten versucht Jeronimo bis zum Tag des Erdbebens aus dem Gefängnis zu entkommen, scheitert aber und wirft sich vor dem „Bildnisse der heiligen Mutter Gottes nieder“ [318] und bittet um Rettung. Mit Jeronimos Gebet endet der Einschub und die Erzählung fährt am Tag des Erdbebens fort. Während Josephe zur Hinrichtung schreitet, überkommen Jeronimo Selbstmordgedanken.

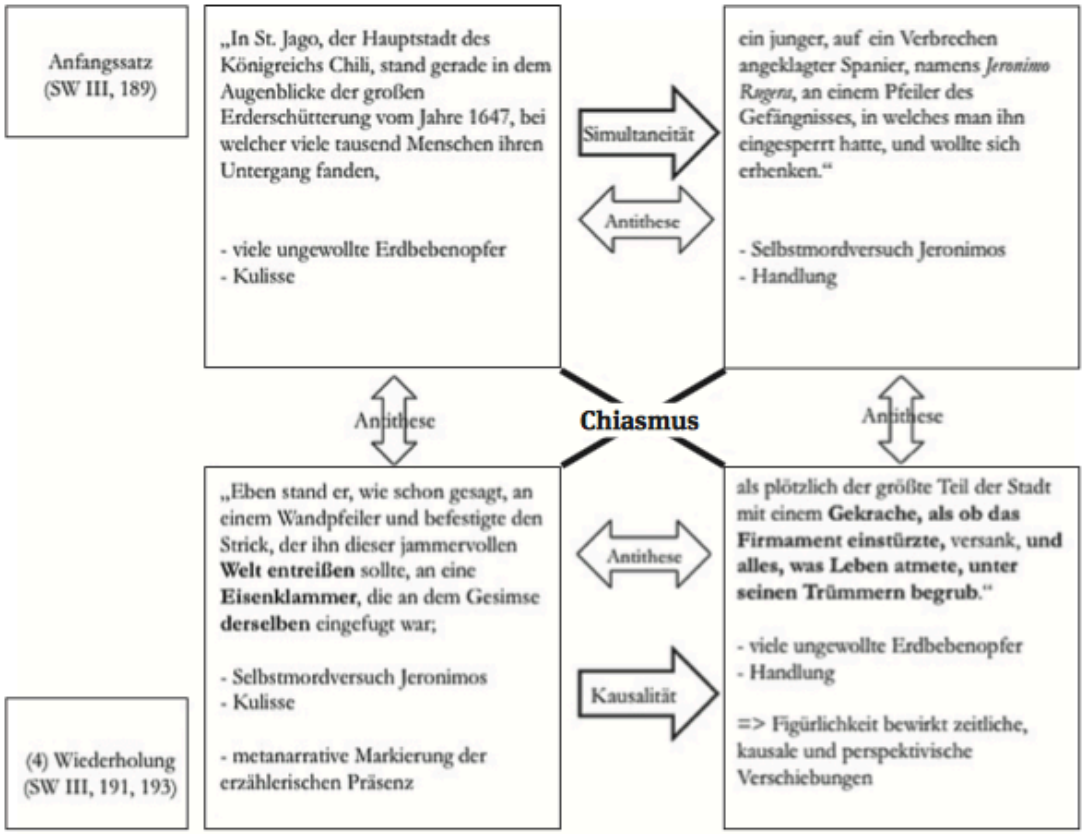
> Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefugt war; als plötzlich der größte Theil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben athmete, unter seinen Trümmern begrub.“ (EiC, S. 10f.)

Grammatikalisch sticht das Wort „derselben“ hervor, welches im Satz eindeutig auf das Hauptwort „Welt“ verweist und nicht auf den Wandpfeiler.[319] „Jeronimo scheint mit Hilfe des Strickes, ‚der ihn dieser jammervollen Welt ent*reißen* sollte’, zugleich die Klammer

[314] EiC, S. 9.
[315] EiC, S. 36.
[316] EiC, S. 35.
[317] EiC, S. 37.
[318] EiC, S. 10.
[319] Vgl. Helena Elshout: Materialität und Figürlichkeit in Kleists *Das Erdbeben in Chili*. Eine rhetorisch-narratologische Analyse. In: Dieter Sevin / Christoph Zeller (Hg.): Heinrich von Kleist: Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance. Berlin / Boston: De Gruyter 2013, S. 61-80, hier S. 77.

herunterzureißen, die das All zusammenhält.“[320] Der Zeitpunkt des Erdbebens wird im Text bis auf die Sekunde genau beschrieben, um sein zufälliges Zusammentreffen mit dem Handlungsverlauf der Hauptfiguren zu zeigen. Hier wird das Wirken höherer Mächte sichtbar gemacht.

In der Situation des Erdbebens stehen sich das Motiv des individuellen Selbstmordes und das Motiv des kollektiven Todes der Katastrophenopfer gegenüber:[321] Die Anordnung von Schauplatz der Handlung und bloßem Hintergrund wird von der ersten Beschreibung der Ausgangssituation bis zur zweiten Beschreibung in Form eines Chiasmus verschoben. Elshout hat dieses Verhältnis „zwischen Kulisse und Handlung “ in einer grafischen Darstellung verdeutlicht.



Grafische Darstellung: Elshout, S. 75.

Durch diese klare Darstellung der Situation wird auch der Kontrast in der Figurenkonzeption verdeutlicht: Jeronimo und Josephe sind im Augenblick des Erdbebens totgeweiht. Sie sind

[320] Elshout, S. 77.
[321] Vgl. auch im Folgenden Elshout, S. 75.

die einzigen Personen in ganz St. Jago, die „wissen“, dass dies ihr Todestag sein würde. Die anderen Menschen rechnen damit, dem öffentlichen Sterben von Josephe zusehen zu können. Sie sitzen auf eigens dafür errichteten Zuschauerrängen und erwarten das grausame „Schauspiel“ ihrer Enthauptung. Durch die Katastrophe verkehrt sich das Verhältnis von *Sterben* und *beim Sterben Zusehen* ins Gegenteil. Es ist das totgeweihte Liebespaar, das den Tag nicht nur wider Erwarten überlebt, sondern das auch zu Zeugen des allgegenwärtigen Massensterbens wird: „Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieen Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Thiere mit den Wellen [...].“[322] Josephe entkam nicht nur vollkommen unverletzt ihrer eigenen Hinrichtung, sie „stürzte sich, unerschrocken [...] in das von allen Seiten schon zusammenfallende Gebäude, und gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten, trat sie mit ihm [ihrem Sohn] unbeschädigt wieder aus dem Portal hervor.“[323]

Hier wird das Motiv der göttlichen Vorsehung aufgegriffen, welche als eine Art „himmlischer Schutzschild“ genretypisch eigentlich tugendhaften Menschen vorbehalten wäre. Da Josephe wirkt, als würde sie sogar *von allen Engeln des Himmels* beschützt werden, wird sie dadurch als tugendhafte Person „markiert“. Daneben sterben Vertreter der Geistlichkeit ohne himmlischen Schutz, wie die Äbtissin, die „mit fast allen ihren Klosterfrauen, von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schmähliche Art erschlagen ward.“ [324] An dieser Stelle treten die Widersprüche im Erklärungsmuster der Vorsehung so deutlich in den Vordergrund, dass die Leserschaft sie einerseits nicht ausblenden kann, andererseits werden die Brüche im einheitlich gedachten Kosmos der erzählten Welt auch nicht direkt thematisiert. Inhaltlich deutet der Text zudem eine Nähe zwischen dem Gebet Jeronimos und dem Eintreffen des Erdbebens an.

Ironischerweise ist es gerade der Selbstmordversuch von Jeronimo, der ihm das Leben rettet: „Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewußtseyn zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen.“ Die unvorstellbare Gewalt des Erdbebens bündelt Kleist in einem einzigen Halbsatz: „als plötzlich der größte Theil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben athmete, unter seinen Trümmern begrub.“[325] Das weitere Geschehen wird aus der Perspektive von Jeronimo geschildert, der

[322] EiC, S. 12.
[323] EiC, S. 17f.
[324] EiC, S. 18.
[325] EiC, S. 10f.

mit der Naturgewalt um sein Leben ringt. Im Angesicht der unfassbaren Zerstörung vergisst er für einen Augenblick seinen eigenen Todeswunsch und entkommt dem Tod um Haaresbreite. Eben jener Pfeiler, an dem er sich erhängen wollte, wird zum steinernen Schutzschild[326].

> Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde, eilte er, über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Thore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieen Leute von brennenden Dächern herab, [...]. (EiC, S.12.)

Sprachlich sticht die Personifizierung des Todes hervor, welcher, gerade noch von Jeronimo herbeigesehnt, nun zum Angreifer mutiert. Die Naturgewalt „jagte ihn", „trieb ihn", „wälzte sich", „riß ihn brüllend" hinfort. Jeronimo ringt mit ihr wie mit einer Bestie um sein Leben. Durch die Verwendung aktiver Verben wirkt das Geschehen unmittelbarer und verringert die Distanz der Leserschaft zur Handlung. Jeronimos Verhalten wird als reines Reagieren dargestellt und gerade deshalb liegt die Personifizierung der Zerstörungskräfte (zusammenstürzendes Haus, Feuer, Fluß) nahe. Die Verwendung von Passivkonstruktionen wie „Jeronimo wurde gejagt" könnte nicht denselben Effekt erzeugen, wie der kleistsche Stil. Die Wiederholung von „hier" erzeugt den Eindruck von Gleichzeitigkeit, ähnlich wie bei einem Bild.[327] Jeronimo erreicht das rettende Tor und entkommt, doch um ihn herum herrscht der blanke Horror, beschrieben in aufsteigender Klimax: verstummte Leichen, ein ächzender Sterbender und über allem das Schreien der Totgeweihten auf den Dächern der Stadt. Die abgetragenen und vermieteten Schauflächen werden zur Todesfalle. Die Stadt „frisst" ihre scheinheiligen Kinder.

Josephes Weg durch die zusammenstürzende Stadt ist ungemein langsamer und bietet dafür mehr Raum für die Schilderung der Zerstöreng. Inhaltlich stellt ihr Weg eine Steigerung zu jenem ersten Weg durch die Katastrophe dar.

> Sie hatte noch wenige Schritte gethan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Pallast des Vicekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urtheil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. (EiC, S.18.)

---

[326] Vgl. Helmut Schneider: Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili". München: Beck 1985, S. 110-129, hier S. 124.
[327] Vgl. Utz, S. 126.

Ähnlich wie in Lord Byrons Gedicht „Darkness“ sind es die zivilisatorischen Einrichtungen, deren Zerstörung stufenweise geschildert wird. Die Kathedrale, der Palast, der Gerichtshof, sowie das väterliche Haus von Josephes Familie wurden durch das Erdbeben zerstört. Die Aufzählung der zertrümmerten Institutionen scheint mit der Schuld der zerstörten Stätten verknüpft zu werden. Die Katastrophe erhält den Anschein eines endzeitlichen Gerichts, vor dem die schuldbeladenen Institutionen nicht bestehen können. Wie ein Racheengel hat das Beben vermeintlich jene niedergestreckt, die sich an dem jungen Liebespaar schuldig gemacht haben. Das väterliche Haus ist gar einer rötlich kochenden „Höllensee“ gewichen.

Nach ihrer Rettung werden Jeronimo und Josephe „sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“[328] Eine Deutung des Unglücks, welche vor allem Josephe im Laufe der Handlung an mehrfacher Stelle zum Ausdruck bringt. Dies gipfelt in ihrem Bedürfnis „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, [...] jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabne Macht so entwickle.“[329] Das gerade dieses Bedürfnis zur Motivation der unheilvollen Wendung ins Tragische dient, sorgt für eine weitere Irritation bei der Deutung des Geschehens.

Der rasante Umschwung von Unglück und Glück wird in einzelnen Motiven besonders deutlich: Zuerst ist es der Gefängnispfeiler, an welchem sich Jeronimo erhängen möchte, welcher ihm im Erdbeben das Leben rettet. In der Kirche sind es die Pfeiler, welche „geheimnisvolle Schatten“ werfen und am Ende wird der kleine Juan an einem Kirchenpfeiler zerschmettert. Als Motiv steht der Pfeiler für Leben und Tod[330], Anfang und Ende der Erzählung.

Nach seiner dramatisch geschilderten Flucht aus der zusammenstürzenden Stadt bricht Jeronimo zusammen und erwacht orientierungslos aus tiefster Ohnmacht „und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüth eingeprägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue.“ [331] Das Erdbeben und die damit einhergehende Zerschmetterung seines Bewusstseins haben Jeronimos Lebensfreude wieder erweckt und zu einer Art „tabula rasa“ in seinem Gemüt geführt. Dieses Motiv wird im idyllischen Tal erneut aufgegriffen und gesteigert: „In Jeronimo und Josephens Brust regten sich Gedanken von

[328] EiC, S. 21.
[329] EiC, S. 30.
[330] Vgl. Eva Fricke: Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung. Poetologische Strategien im erzählerischen Werk. Marburg: Tectum-Verlag 2010, S. 77f.
[331] EiC, S. 14.

seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten [...]; und ob sie bloß davon geträumt hätten?“[332] Durch das Erdbeben scheint die Grenze zwischen Realität und Traum verwischt worden zu sein, die Orientierungslosigkeit gipfelt in der Unfähigkeit „in der Erinnerung [...] weiter, als bis auf“[333] das Unglück zurückzugehen.

Tatsächlich wird die Idylle in dem Tal ihres Wiedersehens wie eine Art Traum beschrieben: „Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag.“[334] Der Verweis auf die Unwirklichkeit eines Traumes könnte deutlicher nicht sein. [335] Den Höhepunkt paradiesischer Landschaft bildet der prachtvolle Granatapfelbaum, „der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete ihr wollüstiges Lied.“[336] Als Sinnbild einer idealen Familie drapieren sich Jeronimo und Josephe mit ihrem Sohn an einem exotischen *locus amoenus*. Die Handlung kommt zum Stillstand, wie „das Aufatmen nach dem Schrecken.“[337]

Die Szenerie erinnert an das ideale Zeitalter, dass durch die absolute Zerstörung der Katastrophe entstehen könnte. „Und in der That schien, mitten in diesen grässlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn.“ [338] Hamacher sieht in dieser gesellschaftsutopischen Idylle eine Anspielung auf Rousseaus Schriften, im Speziellen auf die Szene des Erntefestes in der *Nouvelle Heloise*, und eine darüber hinausgehende Reminiszenz an die Empfindung des Erhabenen bei Kant. [339] Die Vorstellung, dass die Katastrophe die grauenhafte Welt ausgelöscht hätte und nun eine ideale Welt entstehen könnte, wird in der erzählten Welt zum bestimmenden Gedanken. Die anfänglichen Fluchtpläne werden nach Erwähnung der „seltsamen Gedanken“ von Jeronimo und Josephe verworfen und sie beginnen sich eine Zukunft in ihrer Heimatstadt auszumalen. „Jeronimo nahm Josephe [...] am Arm, und führte sie mit unaussprechlicher Heiterkeit unter den schattigen Lauben des Granatwaldes auf und

[332] EiC, S. 24.
[333] EiC, S. 24.
[334] EiC, S. 20.
[335] Vgl. Kircher, S. 32.
[336] EiC, S. 21.
[337] Schneider, S. 126.
[338] EiC, S. 26.
[339] Vgl. Werner Hamacher: Das Beben der Darstellung. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili“. München: Beck 1985, S. 149-173, hier S. 160.

nieder.“[340] Der Wiedereintritt in die Gesellschaft erscheint vor allem dadurch greifbar, dass Josephe durch die Pflege eines fremden Kindes von dessen Familie sehr freundlich behandelt wird. Kein geringerer als Don Fernando, der Sohn des Stadtkommandanten, hat die junge Mutter um Hilfe für seinen kleinen Sohn Juan gebeten.

An diesem Punkt überschreitet die Erzählung die Erwartungshaltung der zeitgenössischen Leserschaft, es kommt zur tragischen Wendung: „Don Fernandos Gesellschaft“ hört von einer feierlichen Messe in St. Jago und man beschließt diese gemeinsam zu besuchen. Vor allem „Josephe äußerte, [...] daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe“[341] und löst damit allgemeine Begeisterung aus. Don Fernandos Schwägerin Donna Elisabeth ist es, die erinnert, „was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sey; daß solche Dankfeste ja wiederholt würden“ [342]. Dennoch sind die anderen Mitglieder der kleinen Runde nicht von ihrem unheilvollen und im Grunde völlig absurden Vorhaben abzubringen. Das drohende Unheil wird der Leserschaft durch klare Vorzeichen angekündigt: Beim Aufbruch zur Kirche hat Donna Elisabeth eine „unglückliche Ahndung“[343] und wirkt derart „zaudernd“, dass man sie lieber im Tal zurücklässt. Später läuft sie, nachdem sie „heftig und heimlich mit Donna Elvire gesprochen hatte“ [344], den Aufbrechenden hinterher, um Don Fernando „mit verstörtem Gesicht ins Ohr zu zischeln.“ [345] Die Reaktion des Offiziers ist „eine Röthe des Unwillens“, die ihm ins Gesicht steigt, und eine schroffe Zurückweisung jedweder Sorge. An dieser Stelle ist das Handeln der Figuren nicht mehr psychologisch nachvollziehbar, sie wirken wie „ferngesteuert“. Die Handlung läuft ihrem vorgegebenen Ziel entgegen.

Die Gemeinde empfängt die Gruppe stimmungsvoll:

> Als sie in der Kirche der Dominikaner ankamen, ließ sich die Orgel schon mit musikalischer Pracht hören [...]. Von allen Kronleuchtern strahlte es herab, die Pfeiler warfen geheimnißvolle Schatten, die große von gefärbtem Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete [...]. Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel [...]. (EiC, S. 32.)

Von der paradiesischen Atmosphäre des Tales erfolgt der Umschwung ins größte Unglück über die sakrale Sphäre der betenden Gemeinde. Die vor Inbrunst glühenden Herzen von Jeronimo und Josephe werden durch die folgende Hasspredigt gänzlich zerissen werden:

---

[340] EiC, S. 28.
[341] EiC, S. 30.
[342] EiC, S. 30.
[343] EiC, S. 31.
[344] EiC, S. 32.
[345] EiC, S. 32.

> Er [der älteste Chorherr] schilderte, was auf den Wink des Allmächtigen geschehen war; das Weltgericht kann nicht entsetzlicher seyn; und als er das gestrige Erdbeben gleichwohl, auf einen Riß, den der Dom erhalten hatte, hinzeigend, einen bloßen Vorboten davon nannte, lief ein Schauder über die ganze Versammlung. (EiC, S. 34.)

Das Bild des Mauerrisses, den das Erdbeben verursacht hat, korrespondiert mit den „zerissenen Herzen unserer beiden Unglücklichen“[346]. Der Prediger verweist auf die „Sittenverderbniß der Stadt“[347] und klagt über „Gräuel, wie Sodom und Gomorrha sie nicht sahen“[348]. In der Figur des Chorherren greift der Text den historisch nachvollziehbaren Umgang kirchlicher Institutionen mit Katastrophenfällen auf. Auch nach dem Aufkommen empirisch-kausaler Erklärungsmuster, beruhend auf dem wissenschaftlichen Verständnis von Ursache und Wirkung, bleiben Denkformen, welche den mythischen Kausalitätsbegriff beinhalten, erhalten. Inhaltlich werden die Bilder der Apokalypse verwendet, um den Mahn- und Drohbotschaften rhetorische Wirkmacht zu verleihen. Aber auch hier wird das bekannte Motiv mit einem dazu im Gegensatz stehenden, vorchristlichen Motiv kombiniert. Denn statt dem zu erwartenden Aufruf zur Buße, zur Mahnung an die gesamte Menschheit sich den jeweiligen Tugenden zuzuwenden und für die Sünder und Sünderinnen zu beten, folgt das Gegenteil: „[A]ls der Chorherr bei dieser Gelegenheit umständlich des Frevels erwähnte, der in dem Klostergarten [...] verübt worden war; die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos nannte“[349], ist das Schicksal des Liebespaares besiegelt. Ihre Seelen werden den „Fürsten der Hölle“[350] übergeben und als sie in der Kirche erkannt werden, verlangt die Menge nach ihrem Tod.

Die Verkörperung von Schuld durch einen Sündenbock und das Auslöschen dieser durch den Tod desselben sind rituelle Bewältigungsmechanismen, die mit den Glaubensvorstellungen des Christentums unvereinbar sind. Im Wahrnehmungshorizont der zeitgenössischen Leserschaft stellt dieser Bezug zu vorchristlichen oder auch alttestamentarischen Motiven aus dem Munde eines Chorherren eine Erschütterung der erzählten Welt dar. Das folgende Chaos und der brutale Kampf um Leben und Tod stehen im stärksten Widerspruch zur kontemplativen Stille des Gebetes.

Angeführt von Meister Pedrillo werden die Kirchgänger zu einer „unkontrollierbare[n], amorphe[n] Masse, deren Eigendynamik an die Stelle der entfesselten Naturgewalten in der

[346] EiC, S. 35.
[347] EiC, S. 35.
[348] EiC, S. 34.
[349] EiC, S. 35.
[350] EiC, S. 35.

ersten Katastrophe tritt.“[351] Don Fernando wird als Vertreter der Ordnung verleugnet, er wird als vermeintlicher Vater von Josephes Kind attackiert. Ein anderer Offizier, Don Alonzo, tritt für ihn ein, nur um sich dann aus dem Tumult wieder zurückzuziehen. In einem letzten verzögernden Moment schafft es die Gruppe aus dem Gedränge der Kirche zu entkommen. Doch wenn Jeronimo von einem Mann mit den Worten „denn ich bin sein eigener Vater!“ [352] durch einen „ungeheuren Keulenschlage zu Boden“ [353] gestreckt wird, ist die Ordnung der erzählten Welt endgültig aus den Angeln gehoben. Der Schluss entspricht einem „perversen Tableau vivant“ mit gewaltiger Szene.[354] Durch den dialogischen Stil und den „dramatischen“ Charakter der Ereignisse beim Dom gleicht der Text hier tatsächlich einer Theaterszene.[355] Die Frage, „was dem Kirchgänger [Jeronimos Vater] die steinzeitliche Keule in die Hand gibt“ [356], bleibt ebenso unbeantwortbar, wie die Suche nach einem Sinn hinter dem Gewaltausbruch.

Josephe opfert sich mit dem Ausruf: „hier mordet mich ihr blutdürstenden Tieger!“[357] Dem heldenhaften Opfer „läßt Kleist, so schnell sich alles abspielt, immer eine kleine Pause vorangehen, so daß hier [...] nie unüberlegt, [...] gehandelt wird, sondern in Übereinstimmung mit sittlichen Maximen.“[358] Die Entwicklung ihres Schicksals lässt die Hauptfiguren im Tod zu Helden werden. Nach dem grausigen Mord am Liebespaar erreicht die Erzählung den Höhepunkt des Grauens: „Meister Pedrillo [...] ganz mit ihrem [Josephes] Blute besprützt: schickt ihr den Bastard zur Hölle nach! rief er, und drang, mit noch ungesättigter Mordlust, von neuem vor.“[359] Don Fernando kämpft wie ein „göttlicher Held“[360], wehrt sich wie ein „Löwe“[361], streckt sieben „Bluthunde“[362] nieder. Doch der Kampf endet erst, als der „Fürst der satanischen Rotte“[363] den kleinen Juan an der Ecke eines Kirchenpfeilers zerschmettert.

Am Ende werden die Leichen des Liebespaares weggeschafft und Don Fernando nimmt den kleinen Philip als Pflegesohn an; „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich,

[351] Utz, S. 124.
[352] EiC, S. 40.
[353] EiC, S. 40.
[354] Vgl. Utz, S. 127.
[355] Vgl. Kircher, S. 55.
[356] Schneider, S. 123.
[357] EiC, S. 40.
[358] Wolfgang Wittkowski: Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247 - 283, hier S. 253.
[359] EiC, S. 41.
[360] EiC, S. 41.
[361] EiC, S. 41.
[362] EiC, S. 41.
[363] EiC, S. 41.

und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“[364] Eine Formulierung, die Zweifel an ihrem Inhalt evoziert. Wittowski sieht in dieser „Als-ob-Freude“ über die Erwerbung des fremden Kindes „nicht fromm-demütige Dankbarkeit für ein Geschenk. Im Gegenteil, es ist Stolz auf die ‚ethische Bewährung’.“[365]

Die unvermittelte Brutalität am Ende der Erzählung dient der heftigsten Erschütterung der Leserschaft. Der Effekt wird durch die unmittelbar davor dichterisch erschwärmte Idylle einer brüderlichen Gemeinschaft im Naturzustand, frei von Standesordnung, kulturellen Normen und Scheinheiligkeit verstärkt. „Daß die destruktive Naturgewalt die Utopie ermöglicht, die dann in der Gewalteruption der Gesellschaft erstickt wird, ist die Provokation der Novelle.“[366] Kleist streift mit der Erzählung ein breites philosophisches Feld an und konfrontiert die Leserschaft mit existenziellen Themen: Apokalyptische Katastrophe, idyllische Einigkeit und Anarchie wechseln sich in drastischer Deutlichkeit miteinander ab. Schmerz, Leid und Massensterben sind „starke Motive, einen Zustand herbeizuswünschen, in dem diese negativen Konditionen des Menschen nicht mehr gelten.“[367] Diese Grundmotive versammelt Kleist in ästhetisch anspruchsvoller Weise in seiner Erzählung.

Durch die Wahl eines Erdbebens als Handlungsraum ruft Kleist bei seiner Leserschaft unweigerlich die philosophischen Positionen der Theodizee ins Gedächtnis. Es ist daher kein Wunder, dass die Erzählung oftmals mit der Theodizee-Debatte in Verbindung gebracht wird und der dreigliedrige Aufbau – Naturkatastrophe, Idylle, Gesellschaftskatastrophe – als Metapher für das Spannungsfeld von Kulturoptimismus und Kulturpessimismus gesehen wird. Die Frage nach dem Willen Gottes, seines Wirkens in der erzählten Welt und die Macht des Zufalls auf der anderen Seite stehen häufig im Mittelpunkt der Interpretationen.[368] Fricke beispielsweise sieht in der Frage nach sinnstiftender Betrachtung von Ereignissen die zentrale Problematik der Erzählung: „Die Theodizee Leibniz’ ist im Kerngedanken eine Unterlegung von Zufällen und Ereignissen mit Sinn, und zwar mit einem göttlichen Sinn, wohingegen sich Rousseau, Voltaire und Kant ausdrücklich gegen eine theologische Interpretation von [...] Katastrophen aussprachen.“[369] Über die Anregung zu einem Erkenntnisprozess durch die

[364] EiC, S. 43.
[365] Wittkowski, S. 249.
[366] Schneider, S. 120.
[367] Vondungen: Apokalypse, S. 86.
[368] Vgl. Wittkowski, S. 248f.
[369] Fricke, S. 65.

Erzählung gibt es die unterschiedlichsten literaturwissenschaftlichen Positionen[370]. Gerade in dieser Uneindeutigkeit des Textes liegt ein Stück weit seine ungewöhnliche Modernität. „Sinnsuchende Deutungsansätze", die von menschlicher Hybris als Schuld ausgehen, welche am Schluss bezahlt werden muss, sind „verständlich, aber hilflos"[371]. Jede „Aufrechnung von Schuld"[372], jede Begründung des Unheils mit Tugend oder Untugend ist wenig überzeugend und würde im mythischen Horizont der erzählten Welt verbleiben.

Erzählsituation

In der Literaturwissenschaft hat die Funktion des Erzählers bei Kleist unterschiedliche Positionen evoziert. Vor allem die wechselnden Wertungen für ein und dasselbe Ereignis im Text von „Das Erdbeben in Chili" werden als irritierend wahrgenommen und als eine Art Stilmittel, im Sinne einer bewussten Störung durch einen „unzuverlässigen" Erzähler[373], betrachtet. Dadurch rückt die Frage nach der Wahrnehmung in den Fokus der Überlegungen: „Lebensweltliche Wahrnehmung basiert zunächst auf der Existenz, Differenz und Unabhängigkeit von erkennendem Subjekt [...] und wahrgenommenem Objekt [...]. Es wird also eine vom Bewusstsein des Wahrnehmenden unabhängige Wirklichkeit angenommen."[374] Diese „unabhängige" Wirklichkeit ist in der erzählten Welt der Erzählung kaum noch zu fassen. Gerade im Mittelteil der Erzählung prallen die Wertungen des Erdbebens als Glücks- oder Unglücksfall direkt aufeinander. Die Bilderfolgen des Idyllischen, die Als-ob-Sätze dienen als „Chiffren" für die „perspektivische Brechung" der Wahrnehmung[375]. „Sie betreffen direkt nicht das Sein, sondern die Erkenntnis, das Verhältnis zwischen Subjekt, subjektivem Eindruck und Objekt."[376]

Unter Bezug auf die erkenntnistheoretischen Grundannahmen bei Kant lässt sich die Erzählsituation auch aus anderer Perspektive erfassen. „Wie Kant interessiert Kleist allein das der Idee gemäße Urteil des Beobachters, d.h. der richtige Gebrauch der ästhetischen und der

[370] Umfassende Sammelbände mit Interpretationen aus den unterschiedlichsten Perspektiven lieferten u. a. D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili". München: Beck 1985 und Timothy Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C: Camden House 2000. Tiefgehende Einzelanalysen lieferten u.a. Eva Fricke, Hartmut Kircher und Peter Utz.
[371] Vgl. Utz, S. 132.
[372] Utz, S. 132.
[373] Vgl. Bauer / Sander, S. 210.
[374] Anke Bauer / Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6) S. 197-222, hier S.199.
[375] Vgl. Wittkowski, S. 262.
[376] Wittkowski, S. 262.

teleologischen Urteilskraft, deren Eigentümlichkeit darin liegt, dass sie [...] bloß unser Vermögen sie zu beurteilen verlangt".[377] Die Beschäftigung Kleists mit der „kantischen Philosophie" lässt sich anhand von Briefen auf die Jahre 1800 und 1801 datieren, wenngleich nicht genau festgestellt werden kann, welche Texte Kleist gelesen hat.[378] Die Unmöglichkeit der objektiven Wahrnehmung vergleicht Kleist in einem Brief[379] vom 23. März 1801, vermutlich in Bezug auf Kant, mit einer farblichen Eintrübung der Augen.

> Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün, und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. (Kleist: Briefe, S. 634.)

Die grundlegende Unterscheidung von den tatsächlichen Gegenständen und deren Erscheinung durch die Sinneswahrnehmung dürfte Kleist tief erschüttert haben.[380] Roberts bezeichnet das „Erdbeben in Chili" gar als „narrative Kritik der Urteilskraft"[381]. Die Welt würde demnach durch die Augen der Figuren geschildert, die Wahrnehmung der erzählten Welt würde durch ihre inneren Gemütsbewegungen eingefärbt erscheinen. Erzähltechnisch „erlaubt vor allem das Instrument der Fokalisierung [...] die im Werk präsentierte Welt dem Leser [und der Leserin] aus der eingeschränkten, ‚partiellen' Sicht einer Figur zu vermitteln und ihn so dazu zu bewegen sich durch die Übernahme der angebotenen Perspektiven [...] mit diesen Perspektiventrägern zu identifizieren."[382]

Die Erzählsituation kann demnach als eine „personalisierende Fokalisierung" eingeordnet werden, die Kleist im Laufe der Handlung „auf die Spitze" treibt.[383] Durch die Aneinanderreihung interner Fokalisierungen[384] entsteht eine „variable Fokalisierung", die es ermöglicht das Wissen mehrerer Figuren zu vermitteln und Einblick in unterschiedliche

---

[377] David Roberts: Kleists Kritik der Urteilskraft. Zum Erhabenen in „Das Erdbeben in Chili". In: Timothy Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C: Camden House 2000, S. 46-57, hier S. 51.
[378] Vgl. Fricke, S.15 und S.19.
[379] Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 2, Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991.
[380] Diese in mehreren Briefen dokumentierte Auseinandersetzung Kleists mit den Schriften von oder über Kant, wurde in der Kleistforschung unter dem Begriff „Kant-Krise" heftig diskutiert. Meinen die einen Literaturwissenschaftler, dass sie „wie ein Schatten" über der gesamten schriftstellerischen Arbeit des Dichters hing, vermuten andere eine gekonnte Inszenierung um persönliche Lebensentscheidungen zu rechtfertigen. Vgl. hierzu Tim Mehigan: Kleist, Kant und die Aufklärung. In: Timothy Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C: Camden House 2000, S. 4-22, hier S. 5.
[381] Roberts, S. 48.
[382] Bauer / Sander, S. 210.
[383] Utz, S. 123 und S. 128.
[384] Der Begriff *Fokalisierung* bezieht sich hier auf das Modell zur Erzählsituation von Genette und löst die Erzählerfiguren aus dem Modell von Stanzl ab. Die Nullfokalisation entspricht darin dem „auktorialen" Erzähler, die interne Fokalisierung dem „personalen" Erzähler. Vgl. Strasen, S. 120f.

Perspektiven innerhalb der erzählten Welt zu geben.[385] Ähnlich wie die wechselnden Perspektiven im Drama „Alonzo und Elvira“ wird auch in „Das Erdbeben in Chili“ das Geschehen aus dem Blickwinkel unterschiedlicher Figuren geschildert. Dadurch wird Präsenz und „situative Unmittelbarkeit“ beim Erzählen erzeugt[386], allerdings ist nicht immer klar markiert, wessen Blickwinkel der Text gerade folgt. Will man die „Perspektivenstruktur“ eines Textes analysieren, muss einerseits die Rekonstruktion der Einzelperspektiven erfolgen und andererseits die Relation dieser zueinander betrachtet werden.[387] Im Vordergrund steht hierbei der kognitive Prozess beim Lesen, genauer gesagt die Fähigkeit des Rezipienten oder der Rezipientin „die verschiedenen Perspektiven miteinander in Einklang zu bringen“[388]. „Idealtypisch“ lässt sich zwischen offenen und geschlossenen Perspektivenstrukturen unterscheiden. Bei einer geschlossenen Struktur fällt es beim Lesen leicht das Gemeinsame der Perspektiven zu sehen, da sich diese gegenseitig verstärken. Bei einer offenen Perspektivenstruktur scheitert dieser Prozess durch die Unvergleichbarkeit der Perspektiven.[389] Da Kleist in der Ausgangssituation der Erzählung die Hauptfiguren in extremer Gegenposition zur Gesellschaft positioniert, ist die Differenz zwischen den Perspektiven der Haupt- und Nebenfiguren zu groß, als dass sie in einer geschlossenen Perspektivenstruktur wahrgenommen werden könnten. Zumal der starke Umschwung der Gefühle ein wichtiges Motiv ist und bei jedem dieser Gefühlswechsel die Empfindungen von Jeronimo und Josephe im Gegensatz zu den Empfindungen der Gesellschaft gleichzeitig ihren Ausdruck finden müssen.

Fügt man neben der Fokalisierung noch einen Erzähler an sich hinzu – Wenzel beschreibt diese Differenzierung eingehend[390] – wird die Erzählsituation äußerst komplex.

> Ist der Erzähler die Person, die den erzählten Text spricht, so ist der Fokalisierer [...] diejenige Person, aus deren Bewusstsein oder Blickwinkel die erzählten Ereignisse wahrgenommen werden. [...] Dabei ist die Unterscheidung von erzählender und fokalisierender Instanz vor allem in Erzählungen der dritten Person (Er-Erzählungen) von Relevanz, da sich der heterodiegetische Erzähler [...] hier in verschiedene Figuren hineinversetzen oder gar hinter sie zurücktreten kann. (Wenzel, S. 13.)

[385] Vgl. Strasen, S. 120f.
[386] Vgl. Utz, S. 128.
[387] Vgl. Strasen, S. 136 und von ihm an dieser Stelle verwiesen auf Ansgar Nünning / Vera Nünning (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000.
[388] Strasen, S. 137.
[389] Vgl. Strasen, S. 137 mit Verweis auf Nünning und Nünning, S. 60.
[390] Vgl. Peter Wenzel: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähtextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6) S. 5-22, hier S. 13.

Sich selbst bemerkbar macht der Erzähler am Anfang und am Ende der Erzählung. In der Beschreibung der Ausgangssituation, am Ende des Einschubes der Vorgeschichte, heißt es: „Eben stand er [Jeronimo], w i e s c h o n g e s a g t, an einem Wandpfeiler“[391] Ein zweites Mal wendet sich der Erzähler am Ende der Novelle an die Leserschaft: „Aber wie dem Dolche gleich fuhr es durch die von dieser Predigt schon ganz zerrissenen Herzen u n s e r e r beiden Unglücklichen“[392].

4.3.2 Figurenanalyse

Durch die zahlreichen Wertungen, welche „zumeist eng an die jeweils im narrativen Vordergrund stehende Person gebunden“[393] sind, wird Einfluss auf die Wahrnehmung der Leserschaft genommen. Sie dienen der positiven Charakterisierung von Jeronimo und Josephe, welchen die Gesellschaft St. Jagos durchgehend negativ gegenübergestellt wird:

Jeronimo hatte „den Klostergarten zum Schauplatze seines vollen Glückes gemacht“[394] und nach dem Erdbeben, „als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte“[395], erinnerte ihn dieser an Josephe. Dass dieser Ring kein Ehering sein kann, liegt auf der Hand. Dennoch erzeugt Kleist hier bewusst diese Assoziation. Das Verhältnis des Liebespaares wird durch positive Formulierungen idealisiert, von einer Verurteilung ihrer vorehelichen Liebe nimmt der Text deutlichen Abstand. Im Gegenteil dazu wird das „Verbrechen“ des Klostergartens mit dem Streben nach individuellem Glück verknüpft und es wird Verständnis für die verbotene Liebe erweckt. Im idyllischen Tal wirken Jeronimo, der Philipp „in unsäglicher Vaterfreude“[396] küsst, und Josephe wie das Sinnbild einer idealen Familie.

Die Erzählung von Josephes Verurteilung rückt ihre Verantwortung, ihr „untugendhaftes“ Verhalten in den Hintergrund und stilisiert sie durch empörende Details zum Opfer einer bigotten und mitleidlosen Gesellschaft: Nachdem die „unglückliche Josephe“[397] auf den Stufen der Kathedrale in Mutterwehen niedersinkt, wird sie „ohne Rücksicht auf ihren Zustand“[398] ins Gefängnis gebracht und nach dem „geschärfteste[n] Prozeß“[399] zum Feuertod

[391] EiC, S. 10. Vgl. Kircher, S. 66 (Hervorhebung von Kircher) und vgl. Elshout, S. 77.
[392] EiC, S. 35. Vgl. Kircher, S. 68 (Hervorhebung von Kircher).
[393] Kircher, S. 66.
[394] EiC, S. 8.
[395] EiC, S. 14.
[396] EiC, S. 20.
[397] EiC, S. 8.
[398] EiC, S. 8.
[399] EiC, S. 8.

verurteilt. Selbst die „Fürbitte der Familie Asteron“[400] und der „Wunsch der Äbtissin selbst, welche das junge Mädchen wegen ihres sonst untadelhaften Betragens lieb gewonnen hatte“[401], führen nur zu einer Umwandlung des Urteils in eine Enthauptung. Hier wird klar herausgestellt, dass Josephes Charakter, bis auf die unpassende, aber treue Liebe zu Jeronimo tadellos wäre.

Josephes Familie wird hingegen negativ dargestellt: Durch die „hämische Aufmerksamkeit“[402] ihres „stolzen“ Bruders erfährt ihr Vater von der unerwünschten Liebschaft.[403] Mit der Unterbringung im Kloster kann er aber weder das Verhältnis lösen, noch kann er seine Tochter vor dem Todesurteil bewahren. Im Gegensatz zu seiner Tochter. In der Figur Josephes greift Kleist ein klassisches Motiv von Katastrophenerzählungen auf: den Rettungsheld oder die Rettungsheldin[404]. Josephe rettet nicht nur ihr Kind aus einem brennenden Gebäude, sie opfert sich auch bereitwillig der blutrünstigen Menge, um Don Fernando und die beiden Kinder zu retten. Mit ihrem Tod bringt sie den letzten Beweis ihres guten Charakters.

Ebenfalls im Kontrast zur restlichen Gesellschaft wird die Familie von Don Fernando charakterisiert. Hier ist es vor allem seine Schwägerin Donna Elisabeth, „welche bei einer Freundinn, auf das Schauspiel des gestrigen Morgens, eingeladen worden war, die Einladung aber nicht angenommen hatte.“[405] Ihr kommt im entscheidenden Moment eine Schlüsselrolle zu: Denn Donna Elisabeth erinnerte, „was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sey; daß solche Dankfeste ja wiederholt würden“[406]. Beim Aufbruch zur Kirche hat sie eine „unglückliche Ahndung“[407] und versucht die Gruppe aufzuhalten.

Ihre Schwägerin Donna Elvira erhält erst am Ende ein eigenes Charaktermerkmal, wenn sie ihrem Mann den Tod Juans verzeiht und bereitwillig das gerettete Kind als Pflegesohn aufnimmt. Don Fernando wird als „göttlicher Held“ bezeichnet, der „eher umkommen [will], als zugeben, daß seiner Gesellschaft etwas zu Leide geschehe.“[408] Er verteidigt seine „Gesellschaft“ mit List und Tapferkeit, wie man es auch von einem antiken Helden erwarten

[400] EiC, S. 9.
[401] EiC, S. 9.
[402] EiC, S. 8.
[403] Vgl. Kircher, S. 67.
[404] Vgl. Utz, S.1 23.
[405] EiC, S. 24.
[406] EiC, S. 30. Der vorangegangene Tag war jener von Josephes Hinrichtung, welche durch das Erdbeben unterbrochen wurde. Ob der Verweis im Text auf einen Vorfall „in der Kirche“, eine absichtliche Verknüpfung von Richtstätte und sakralem Raum darstellt, oder ob er auf den Zeitpunkt des Erdbebens in Lissabon anspielt, welches die Gläubigen in den Kirchen zu Aller Heiligen überraschte, kann nicht eindeutig geklärt werden.
[407] EiC, S. 31.
[408] EiC, S. 39.

würde. Durch seine Schuldgefühle nach dem Gemetzel und seine Trauer über Juans grausigen Tod wirkt die Figur komplexer, als man am Anfang erwarten würde. Im Kontrast zu Don Fernando steht der „Marine-Offizier von bedeutendem Rang“[409] namens Don Alonzo. Er eilt Don Fernando zu Hilfe, hört von diesem, dass er verloren wäre ohne Don Alonzos Hilfe, um ihn dann seinem Schicksal zu überlassen. Mehr als seinen Degen und die Hilfe beim Wegtragen der Leichen hat die Gesellschaft nicht von ihm zu erwarten.

4.3.3 Bruchstellen finaler Motivierung

- *Von hinten motivierte Texte zeichnen sich durch eine „Wie-Spannung“ aus.*

Die Frage nach der Art der Spannung in der Erzählung lässt sich auf zwei verschiedene Weisen beantworten. Betrachtet man die Erzählung allein für sich, so steht für die moderne Leserschaft, die durch ihren Sitz im Leben mit modernen und postmodernen Textstrukturen vertraut ist, die symmetrische Struktur des Textes klar im Vordergrund und die Handlung erscheint final motiviert. Am Ende fügen sich alle Elemente zusammen, die Endsituation spiegelt Elemente der Anfangssituation wider. Dies ist ein wesentliches Charakteristikum final motivierter Texte, wie Martínez anhand der Faustinianerzählung der Kaiserchronik erläutert:

> Das anfänglich disparate Geschehen, in dem die Handlungen der Protagonisten nur als Bruchstücke einer ziellosen, endlos perpetuierbaren Folge von Glücksumschlägen erschienen, verwandelt sich im Rückblick in *eine* übergreifende Handlung, die das Geschehen zu einem sinnvollen Ganzen integriert. (Martínez: Fortuna und Providentia, S. 89.)

Gerade für eine Leserschaft, die mit Elementen des Grotesken vertraut ist, beispielsweise durch Werke von Dürrenmatt, ist das tragische Ende der Handlung bereits in der komplexen Konstruktion der Anfangssituation ablesbar. Zudem steht der idyllische Mittelteil betont im Zeichen des Unwirklichen. Hier besteht die Spannung in der Frage, *wie* die Handlung ihren Verlauf nehmen wird, wie der Tod Jeronimo und Josephe doch noch einholen kann.

Ordnet man die Erzählung aber in die Zeit ein, in welcher sie entstanden ist, und liest sie mit einer Erwartungshaltung, welche von den „Empfindungen eines Portugiesen“ oder „Alonzo und Elvira“ geprägt ist, so würde man das Ende der Handlung in der Idylle des Mittelteiles erwarten. Die Verstrickungen der Ausgangssituation sorgen in dieser Perspektive für eine zusätzliche Irritation, die sich den genretypischen Deutungsmustern widersetzt.

[409] EiC, S. 38.

Diese Interpretationsversuche werden in der Erzählung auch selbst aufgegriffen und von unterschiedlichen Figuren vertreten: Der Klerus betrachtet das Erdbeben als göttliches Strafgericht oder auch als dessen Vorbote[410], Don Fernando nüchtern als „Stunde, die uns alle unglücklich gemacht hat“[411] und Josephes Deutung der Katastrophe als rettendes Wunder wurde von Benno von Wiese gar als „subjektivste aller Theodizeen“ verspottet.[412] Interessanterweise findet sich am Ende des idyllischen Mittelteiles die „unglückliche Ahndung“[413] von Donna Elisabeth, begleitet von ihren vergeblichen Warnungen, die an Kassandra vor dem *Trojanischen Pferd* erinnern. An eben jener Stelle, an welcher der Text mit der Erwartungshaltung der zeitgenössischen Leserschaft bricht, wird durch ein dem Genre entsprechendes Motiv der weitere Verlauf der Handlung angekündigt. Demzufolge folgt der Text auch in dieser zweiten Betrachtungsweise einer *Wie*-Spannung und kann als final motiviert gelten.

◆ *Das Geschehen kann im Text stellenweise widersprüchlich, doppelt oder gar nicht motiviert erscheinen.*

Der Gewaltausbruch in der Kirche wird durch die Hasspredigt des Chorherren vorbereitet. „[A]ls der Chorherr bei dieser Gelegenheit umständlich des Frevels erwähnte, der in dem Klostergarten [...] verübt worden war; die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos nannte“[414], beginnt der Angriff auf Jeronimo und Josephe. Die Motivation hierfür ist aber zutiefst widersprüchlich, denn der Frevel wurde nicht geschont. Im Gegenteil: „[D]ie Zungen fielen so scharf über das ganze Kloster her, [...] daß weder die Fürbitte der Familie Asteron, noch auch sogar der Wunsch der Äbtissin selbst, [...] die Strenge, mit welcher das klösterliche Gesetz sie [Josephe] bedrohte, mildern konnte.“[415] Das Erdbeben kann also unmöglich die Strafe für die „Schonung“ des Liebespaares sein, denn dieses wurde in empörender Unverhältnismäßigkeit bestraft. Zudem wurde die Enthauptung Josephes einzig und allein durch das Erdbeben verhindert. Dass der Chorherr unwidersprochen und auch ohne logische Bedenken die naheliegende Kausalkette ignorieren und eine zutiefst widersprüchliche Deutung verkünden kann, beruht auf dem mythischen Kausalitätsbegriff hinter seinem Denken. Aufeinanderfolgende Ereignisse werden durch einen „magischen

[410] Vgl. Wittkowski, S. 247.
[411] EiC, S. 23.
[412] Benno von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 2, Düsseldorf: Bagel 1964, S.64 indirekt zitiert nach Wittkowski, S. 251.
[413] EiC, S. 31.
[414] EiC, S. 35.
[415] EiC, S. 9.

Grund“ – so Cassirer – miteinander verbunden. Wie eine solche Kausalkette am Ende aussieht, liegt in der Macht der Deutungsinstanz. Dieses Merkmal hebt der Text auf brutale Art ins Bewusstsein der Leserschaft.

Doch nicht nur der Chorherr verwendet Worte als Waffe gegen das Liebespaar. Die rhetorischen Kunstgriffe in der Rede des Meister Pedrillo sind ein Paradebeispiel böswilliger Umdeutung: Er weist Don Fernandos Schutz für Josephe zurück, indem er dessen Ehre und damit auch seine Identität in Frage stellt: „Don Fernando Ormez? [...] Wer ist der Vater zu diesem Kinde? wandte er [Meister Pedrillo] sich mit frechem Trotz zur Tochter Asterons.“[416] Durch diese Frage erhält die aufgehetzte Stimmung neue Sprengkraft und im Text kommt es zu einer tragisch-komischen Verwechslungsreihe, an dessen Ende auch Donna Constanze, die neben dem erschlagenen Jeronimo ging, niedergestreckt wird:

> [...] Donna Constanze [...] floh zu ihrem Schwager; doch: Klostermetze! erscholl es schon, mit einem zweiten Keulenschlage, von einer anderen Seite [...]. Ungeheuer! rief ein Unbekannter: dies war Donna Constanze Xares! Warum belogen sie uns! antwortete der Schuster; sucht die rechte auf, und bringt sie um! (EiC, S. 40.)

Die Verantwortung für das wahllose Morden schiebt Meister Pedrillo durch den Vorwurf, man wäre belogen worden, von sich und der rasenden Menge.

Mehrfach motiviert erscheint im Text das Erdbeben an sich. An unterschiedlichen Stellen bietet der Text Gründe für das Eintreten der Naturkatastrophe an: als rettendes Wunder nach Jeronimos Gebet, als kosmische Folge des Strickes an der Klammer, als Strafe für den Frevel im Klostergarten, zur Änderung von Philips Lebensumständen (vom Klosterzögling zum Pflegesohn Don Fernandos), als Strafe für die verdeckte Bosheit der Einwohner Chilis oder nichts davon. Ob das Erdbeben nun auf das Wirken höherer Mächte zurückzuführen ist, was deren Motive oder Pläne wären, lässt sich nicht eindeutig festmachen. Da, wo im Text eine Deutung wahrscheinlich erscheint, wird sie an derer Stelle ad absurdum geführt.

◆ *Ein anderes Moment der Alterität stellt die thematische Überfremdung oder auch Isolierung im Text dar.*

Bereits in der Schilderung der Ausgangssituation der Erzählung wird der Begriff des Zufalls im Text durch eine Isolierung hervorgehoben: „Das Leben schien ihm [Jeronimo] verhaßt, und er beschloß, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben.“[417] Durch die Betonung, dass die Herkunft des Strickes unerklärt bleibt, wird die

[416] EiC, S. 36.
[417] EiC, S. 10.

Aufmerksamkeit auf gerade diese Unerklärlichkeit gelenkt.[418] Zumal die Herkunft der Feile, mit welcher Jeronimo seinen gescheiterten Ausbruchsversuch unternommen hat, ebenfalls unerklärt bleibt, was aber keine weitere Erwähnung wert ist. Nur in Bezug auf den Strick, der im Geschehen um Jeronimo, den Gefängnispfeiler und das Erdbeben eine zentrale Funktion übernimmt, wird die Rolle des Zufalls herausgestellt. Auch im Endteil der Erzählung wird die Herkunft von handlungsnotwendigem Inventar nicht thematisiert: Die Herkunft der „steinzeitlichen" Keulen beim Besuch eines Gottesdienstes ist kausal kaum zu erklären[419] und verstärkt den Eindruck einer finalen Motivation der Handlung.

Eine andere, ebenso bedeutungsvolle Isolierung stellt das „Gewarntsein" von Don Fernandos Gesellschaft dar: Dreimal äußert Donna Elisabeth ihre Bedenken und wird bei jedem Versuch heftiger: Zuerst verweist sie auf das vergangene Unglück in der Kirche und versucht den Messbesuch auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben. Danach drückt sich ihre Sorge durch eine „heftig arbeitende Brust"[420] und ein starkes Zaudern aus. Sie spricht klar von einer „unglückliche[n] Ahndung"[421], die in ihr sei, und ist auch auf Josephes Bitte bereit den kleinen Juan im Tal zu behalten. Nach dem Aufbruch läuft sie der Gruppe hinterher, nachdem sie „heftig und heimlich mit Donna Elvire gesprochen hatte"[422] und flüstert Don Fernando ihre Warnung ausdrücklich ins Ohr. Deutlicher lässt sich der Umstand des Gewarntseins kaum inszenieren. Auch für die Leserschaft wird hier klargemacht, was das Liebespaar in der Stadt zu erwarten hat. Doch mehr als „eine Röthe des Unwillens"[423] erhält Donna Elisabeth gleich einer warnenden „Kassandra"-Figur nicht als Antwort. Gerade das Schweigen, das ihr entgegen gebracht wird, betont die Unausweichlichkeit des Endes.

4.3.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot

Die Erzählung lässt sich in drei Teile gliedern, die in Atmosphäre, Handlung und der dargestellten Menschlichkeit in stärkstem Kontrast zueinander stehen: Naturkatastrophe, Idylle, soziale Katastrophe. Die Struktur des Textes entspricht dem genauen Gegenteil des tugendideologischen und vor Glückseligkeit übergehenden Dramas „Alonzo und Elvira"[424]. Wo im Drama Licht herrscht, herrscht in „Das Erdbeben in Chili" abgrundtiefer Schatten.

[418] Vgl. Elshout, S. 74.
[419] Vgl. Schneider, S. 123.
[420] EiC, S. 31.
[421] EiC, S. 31.
[422] EiC, S. 32.
[423] EiC, S. 32.
[424] Vgl. Košenina, S. 60.

Gemeinsam ist beiden Handlungsverläufen, dass die Figuren am Ende dort ankommen, wo sie vor dem Erdbeben hin sollten. Der Lebensweg der Figuren wird durch nichts ins Wanken gebracht: Der mittlere Teil des Handlungsverlaufes steht im Kontrast zu Anfang und Ende der Handlung und dient der Inszenierung gegenteiliger Empfindungen. Das kurze Zwischenspiel im Glück ist für Jeronimo und Josephe genauso flüchtig, wie für Alonzo und Elvira die Betrübnis durch die Naturkatastrophe. Die einzelne Figur des namenlosen Mörders wirkt im Drama wie ein Schreckgespenst am Rande der Gesellschaft. Kleist formt eine ganze Gesellschaft aus solch namenlosen Mördern und lässt die wenigen guten Menschen darin wie Randfiguren erscheinen.

Das Katastrophengeschehen der Erzählung vermittelt in mitreißendem Stil den Kampf gegen den Tod und die Naturgewalt. Horrorbilder, die im Kampf Mensch gegen Mensch des dritten Teiles ihre Entsprechung finden. Die Darstellung der Katastrophe erfolgt bei Kleist in drei Stufen: Zuerst wird der Kampf ums nackte Überleben aus personaler Sicht des Jeronimo geschildert. Die Figur durchlebt in atemberaubendem Tempo die „Angriffe, die der Tod von allen Seiten auf ihn machte“[425]. Mit ihm durchlebt die Leserschaft das Erdbeben aus nächster Nähe. Der Satzbau ist dazu angetan die Unmittelbarkeit des Geschehens zu vermitteln und die Distanz der Leserschaft zu überwinden. Die Perspektive verengt sich hier auf das reine Überleben der Figur: Jeronimo hält weder rechts noch links auf seiner Flucht, er kann keinen klaren Gedanken fassen. Hierauf folgt eine kurze Episode des Innehaltens. Kleist schildert ein psychologisch begründetes Wechselbad der Gefühle im Innenleben des jungen Mannes. Auf die Freude, der Katastrophe entronnen zu sein, folgt die Ernüchterung rationaler Erinnerungen. Der Spannungsbogen spannt sich erneut über die Suche nach der vermissten Geliebten. Mit dem Zusammentreffen der Hauptfiguren schwenkt die Perspektive erneut stark auf das Empfinden der beiden und die Darstellung der Umgebung verklärt sich zur Idylle.

Die zweite Stufe der Katastrophenschilderung liegt in der Erzählung von Josephes Überleben. Hier findet eine Steigerung zu Jeronimos Geschichte statt: Josephe bleibt nicht nur inmitten zahlloser Toter unverletzt, sie wird auch zur Heldin. Psychologisch durch Mutterliebe begründet denkt die junge Frau bereits in der Katastrophe an ihren Sohn und macht sich auf die Suche nach ihm und später nach Jeronimo. Wieder dient das Motiv der Suche nach geliebten Menschen zum Aufbau des Spannungsbogens.

Durch die Wiedervereinigung kommt die gesamte Handlung zum „Stillstand“ und ergießt sich in der Schilderung einer ländlichen Idylle. Mit der Wiedervereinigung der beiden

[425] EiC, S. 12.

Liebenden und ihrem Aufbruch ins Glück wäre das „triviale Handlungsmuster“ erfüllt.[426] Nach der Katastrophe wird das Entstehen einer neuen, allerdings nur vorübergehenden sozialen Ordnung beschrieben: „Es war, als ob die Gemüther, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären.“[427] Doch die Vorstellung des Paradieses auf Erden wird noch weiter gesteigert:

> Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, [...]: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, [...] als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu e i n e r Familie gemacht hätte. (EiC, S. 27.)

Doch die Idylle wirkt wie ein zu schöner Traum und bildet das paradiesische Gegenstück zur albtraumhaften Szenerie in den anderen Katastrophentexten. Wie im Drama „Alonzo und Elvira“ das Unglück nur eine vorübergehende Unterbrechung des glücklichen Lebens darstellt, so ist es in der Erzählung genau umgekehrt: Hier stellt die kurze glückliche Zeit nur eine kurze Unterbrechung des an Tragik kaum zu überbietenden Lebens der beiden Hauptfiguren dar. Kleist lehnt den dritten Abschnitt der Handlung an einen anderen Punkt des apokalyptischen Plotes an: Er greift Motive aus dem Kampf zwischen Gut und Böse auf.

In der sozialen Katastrophe am Ende steigert sich der Überlebenskampf der Hauptfiguren zu einem biblischen Gefecht gegen die „Mordknechte“ einer „satanischen Rotte“. Jeronimo und Josephe erfüllen ihren Opfertod, ihr Überleben erhält rückwirkend einen finalen Sinn. Der apokalyptische Kampf zwischen Gut und Böse findet zwischen dem „göttlichen Held“ Don Fernando und den „Mordknechten“ um Schustermeister Pedrillo statt. Die Figuren der beiden werden in der Kirchenszene sukzessive mit einer übernatürlichen Aura umgeben:

Bei der ersten Erwähnung ist Pedrillo noch ein „Schuhflicker“[428], steigert sich zum Wort führenden „Meister Pedrillo“[429], wird endlich zum „Schuster“[430], um dann als „Fürst der satanischen Rotte“[431] mit einer Keule bewaffnet gegen das Schwert eines Soldaten zu kämpfen. Dass die Herkunft der Keulen beim Besuch eines Gottesdienstes nur schwer zu begründen ist, verstärkt zudem die paradox wirkende Doppelstruktur der Erzählung. Auch die Opferbereitschaft der kämpfenden Kirchgänger ist bemerkenswert, mindestens sieben sterben, und ist im Angesicht des gerade überlebten Gräuels mehr als unwahrscheinlich. Die Überblendung der realistisch-wirkenden erzählten Welt mit übersinnlichen, apokalyptischen

[426] Vgl. Utz, S. 129.
[427] EiC, S.24.
[428] EiC, S. 36.
[429] EiC, S. 37.
[430] EiC, S. 37.
[431] EiC, S. 41.

Bildern erzeugt die unauflösliche Spannung innerhalb der Erzählung. Gerade diese Spannung macht die Novelle ungreifbar und unendlich interessant.

Den Punkten des apokalyptischen Plots lassen sich folgende Textstellen zuordnen:

- **Hinweis auf eine Vision** (auf Mittelteil verschoben)

  „sie [Donna Elisabeth] wisse nicht, welch eine unglückliche Ahndung in ihr sey?“ (EiC, S. 31.)

- **Grenzübertretung**

  „Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo hier die Verbindung von neuem anzuknüpfen gewußt, und in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatze seines vollen Glückes gemacht.“ (EiC, S. 8.)

  „Hierauf kam er [der Chorherr], im Fluße priesterlicher Beredsamkeit, auf das Sittenverderbniß der Stadt; Gräuel, wie Sodom und Gomorrha sie nicht sahen, straft’ er an ihr;“ (EiC, S. 34.)

  „[A]ls der Chorherr bei dieser Gelegenheit umständlich des Frevels erwähnte, der in dem Klostergarten [...] verübt worden war; die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos nannte“ (EiC, S. 35.)

- **Zerstörung**

  „[A]ls plötzlich der größte Theil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben athmete, unter seinen Trümmern begrub.“ (EiC, S. 10f.)

  Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn [Jeronimo], die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieen Leute von brennenden Dächern herab, [...]. (EiC, S. 12.)

  Sie [Josephe] hatte noch wenige Schritte gethan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Pallast des Vicekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urtheil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. (EiC, S. 18.)

- **Mahnung**

  Er [der älteste Chorherr] schilderte, was auf den Wink des Allmächtigen geschehen war; das Weltgericht kann nicht entsetzlicher seyn; und als er das gestrige Erdbeben gleichwohl, auf einen Riß, den der Dom erhalten hatte, hinzeigend, einen bloßen Vorboten davon nannte, lief ein Schauder über die ganze Versammlung. (EiC, S. 34.)

- **Überleben Auserwählter**

  „Mit welcher Seligkeit umarmten sie sich, die Unglücklichen, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte!“ (EiC, S. 17.)

  „[Jeronimo und Josephe] waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden.“ (EiC, S. 21.)

- **Kampf von Gut und Böse**

  „als eine Stimme aus dem rasenden Haufen, der sie verfolgt hatte, rief: dies ist Jeronimo Rugera, ihr Bürger, denn ich bin sein eigener Vater! und ihn [...] durch einen ungeheuren Keulenschlage zu Boden streckte.“ (EiC, S. 39f.)

  „Meister Pedrillo [...] ganz mit ihrem [Josephes] Blute besprützt: schickt ihr den Bastard zur Hölle nach! rief er, und drang, mit noch ungesättigter Mordlust, von neuem vor.“ (EiC, S. 41.)

  Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwerdt. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er Einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen schon todt vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. (EiC, S. 41.)

- **Weltgericht / Bestrafung des Bösen**

  „die Seelen der Thäter, wörtlich genannt, allen Fürsten der Hölle übergab!“ (EiC, S. 35.)

  „steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit!“ (EiC, S. 27.)

- **Neues Zeitalter** (auf Mittelteil verschoben)

  Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, [...]: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, [...] als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu e i n e r Familie gemacht hätte. (EiC, S. 27.)

Die einzelnen Punkte des apokalyptischen Plots können im Text zwar identifiziert werden, sie befinden sich aber zum Teil an anderer Stelle im Handlungsverlauf als erwartet. Vor allem die Verschiebung des ersten Punktes *Hinweis auf eine Vision* und die Verschiebung des letzten Punktes *Neues Zeitalter* in die Mitte des Handlungsverlaufes führten zu einem neuen narrativen Schema. Statt der Erzählung einer Durchlaufsphase hin zu einer neuen, besseren Ordnung, dient die neue Ordnung als unerreichbares Ideal, als bloßer Kontrast für einen grauenhaften Endzustand. Auch das Element der *Grenzübertretung* erfährt eine Transformation. Neben der ursprünglichen Grenzübertretung, die als Ausgangspunkt für die Strafe des Himmels gedeutet wird, erfolgt zu Beginn des dritten Textteiles eine Doppelung

der Grenzübertretung: „[A]ls der Chorherr bei dieser Gelegenheit umständlich des Frevels erwähnte, der in dem Klostergarten [...] verübt worden war; die Schonung, die er bei der Welt gefunden hatte, gottlos nannte“ [432]. Die Schonung des „Frevels“ wird als zweite Grenzübertretung aus ersterer abgeleitet, wobei dies im Widerspruch zum tatsächlichen Geschehen steht. Das gefällte Urteil verliert seine ursprüngliche Funktion, die Menschheit zur Besserung zu mahnen, und dient zudem als Vorwand gegen andere Menschen zu wüten. Die gesellschaftliche Ordnung sowie jede christliche Ethik verlieren sich im brutalen Faustrecht. Die finale Gerechtigkeit der Apokalypse wird mit archaischen Sündenbockopferungen überblendet. Der Mord an den „gottlosen Menschen“ wird nicht als Sünde betrachtet. Das Motiv der Verwechslung steht im Kontrast zur Kennzeichnung der „bösen Menschen“ durch Engel in der Apokalypse des Johannes.

Im Vergleich zu den anderen Erdbebentexten, die in dieser Arbeit analysiert wurden, wird hier eine deutliche Verschiebung des Handlungsverlaufes auf den Kampf zwischen Gut und Böse sichtbar. Dieser steht dem Geschehen der Naturkatastrophe ebenbürtig gegenüber und führt am Ende zur ernüchternden Erkenntnis über die Brüchigkeit des menschlichen Wesens.

4.4 „Das Erdbeben von Chili“

4.4.1 Inhalt und Erzählsituation

„Das Erdbeben in Chili“ wurde zwischen 1823 und 1843 in über sechs Zeitschriften in veränderten Varianten nachgedruckt. Diese „Publikumszeitschriften“ hatten überdurchschnittlich hohe Auflagen, waren weit verbreitet und präsentierten ihre Texte „konsumgerecht“.[433] Der Text dieser Nacherzählungen weicht sprachlich und auch inhaltlich deutlich vom Original ab. Die Bearbeitungen der Texte gehen wohl auf Personen des jeweiligen Verlages zurück. So lassen sich in „Das Erdbeben in Chili“ zwar der Stoff und ein großer Teil der Handlung wiedererkennen, der Bezug zur Erzählung von Kleist ist unverkennbar, doch die Veränderung des Sprachstil[434] und die Änderung von wohl als anstößig empfundenen Elementen im Handlungsbogen führen zu einer ganz anderen Intention der Erzählung.

In der Nacherzählung „Das Erdbeben in Chili“, welche 1837 in „Wöchentliche Mittheilungen aus den interessantesten Erscheinungen der Literatur zur Belehrung und

[432] EiC, S. 35.
[433] Vgl. Estermann, S. 81.
[434] Vgl. Estermann, S. 72.

Unterhaltung aller Stände“, Jg. 6, Nr. 28., erschienen ist, wurden starke Änderungen vorgenommen. Die Bearbeitung des Textes wurde wahrscheinlich von einer Person des Verlages durchgeführt, welche allerdings nicht namentlich genannt wird.
Die Erzählung beginnt mit der gleichen Ausgangssituation wie bei Kleist. Jeronimo ist im Gefängnis, Donna Josephine ist auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung. Doch bereits im ersten Absatz fällt der starke stilistische Unterschied des Textes zum Original auf:

> Zur Zeit des großen Erdbebens, das 1677 in San Jago, der damaligen Hauptstadt von Chili, stattfand, [...] lebt in einem Kerker ein edler Spanier, Don Jeronimo Ruguera, weil er angeklagt war, eine Nonne aus einem Kloster entführt und sich gegen die Bestimmungen der Kirche mit derselben verheirathet zu haben. (Var, S. 75f.)

Jeronimo wird als „edler Spanier“ eingeführt, dem jedoch zwei schwere Straftaten zur Last gelegt werden. Er hat eine vorerst namenlose Nonne entführt und sich mit dieser verheiratet. Eine sprachliche Formulierung, die Josephine zu einem passiven Objekt macht und Jeronimo die alleinige Schuld an der Eheschließung anlastet. Hier dient die Formulierung augenscheinlich dazu, die schwere Strafe Jeronimos näher zu begründen, wobei auf der Hand liegt, dass er sich nicht ohne Geistlichen oder Einverständnis erwähnter Nonne verheiraten konnte.

Im Kontrast dazu wird Josephines willentliche Entscheidung ins Kloster einzutreten durch das Verhaltens ihrer Familie vorbereitet: „Nachdem Josephine einige Monate die grausame und tyrannische Behandlung ihres Bruders und Vaters geduldet hatte, gab sie widerstrebend ihre Einwilligung, in den Orden der Carmeliterinnen zu treten.“[435] Als Jeronimo sie dort heimlich besucht, werden sie „endlich im Gespräche mit einander entdeckt und Josephine war den nächsten Tag kaum aufgestanden, als man sie aufforderte, vor einem geistlichen Gerichte zu erscheinen.“[436] Im Gegensatz zu Jeronimos Fall gelingt es im Text nicht, die Härte von Josphinas Strafe ausreichend zu begründen.

Jeronimo, dessen „Plane und Versuche gegen die Wände und Stangen“[437] vergeblich geblieben waren, versucht sich an einer „Verzierung des Capitals“[438] zu erhängen, „als die Stadt, die er durch sein Fenstergitter sehen konnte, hin und her zu wanken schien wie ein vom Sturme herumgeworfenes Schiff[439]. Die Leserschaft beobachtet mit Jeronimo die Erschütterung der Welt aus scheinbar sicherer Entfernung. Der Vergleich des Erdbebens mit

[435] Var, S. 76.
[436] Var, S. 76.
[437] Var, S. 76.
[438] Var, S. 77.
[439] Var, S. 77.

einem schwankenden Schiff wird auch nach der Katastrophe zur Beschreibung der allumfassenden Zerstörung verwendet: „Dann mischte er [Jeronimo] sich unter die Menge, die emsig aus dem allgemeinen Schrifbruche wenigstens etwas zu retten suchte“[440].
Erst mit deutlicher Verzögerung, als er sich aus Todesangst an die Säule klammert, fühlt Jeronimo: „der Boden wankte unter seinen Füßen“[441]. Der Jüngling entkommt dem zusammenstürzenden Kerker und läuft Richtung Stadttor, bis ein „Haus, von dem fortwährend große Steine herabfielen“, ihn nötigt, „sich nach einer andern Straße hinzuwenden.“[442]

Im Zuge der folgenden Flucht schildert der Text das Geschehen der Katastrophe, wobei der Fokus deutlich stärker auf das Mitgefühl der Leserschaft abzielt als bei Kleist:

> Auf der einen Seite strömte der Mepocho über die Ufer [...] und zwang den Flüchtigen, einen sicheren Ort zu suchen. Auf der andern Seite lag ein Haufen Leichen, unter welchem hervor bisweilen das Aechzen irgend eines Unglücklichen sich hören ließ, der von den Leichen derer gedrückt wurde, die im Leben vielleicht seine besten Freunde waren. Der Fluß [...] hob bisweilen die todten Glieder empor, so daß man sie für lebende halten konnte. Auf den brennenden Dächern riefen viele vergebens um Hilfe und manche stürzten sich im Wahnsinn der Verzweiflung hinunter auf das Pflaster. (Var, S. 77.)

Im Motiv der Flucht vermischt sich die Bedrohung durch die Justiz mit der Bedrohung durch die über die Stadt hereinbrechende Naturgewalt, welche „den Flüchtigen“ zu einem sicheren Ort zwingt. Die Bilder, die der Text hier vermittelt, sind bemerkenswert schaurig. Dass ein Unglücklicher von den toten Körpern seiner Freunde anstatt von den Trümmern eines Gebäudes erdrückt wird, verursacht beim Lesen eine wahre Gänsehaut. Ein ähnliches Motiv des Grauens sind die Leichen, welche durch die Bewegung des Wassers wie Marionetten bewegt werden und lebendig wirken. Gesteigert wird die Drastik der Darstellung noch durch Verzweiflungstaten im Wahnsinn wie dem Sprung in den sicheren Tod.

Jeronimo entkommt dieser Horrorszene und erreicht das sichere Stadttor, doch „überwältigte die Müdigkeit“[443] den Jüngling und es folgt eine tiefe Ohnmacht. Nach seinem Erwachen und kurzer Orientierungslosigkeit beginnt die Suche nach Josephine. Beim Gedanken an den Verlust der geliebten Frau verspürt Jeronimo tiefe Verzweiflung und empfindet Todessehnsucht. Seine Suche führt ihn sogar zurück in die Ruinen der Stadt, wo er mit „zitternden Schritten [...] über die Trümmer des Nonnenklosters“[444] geht. Erst in einem abgelegenen Tal kommt es zum Wiedersehen mit Josephine, welche ein Kind in einem Bach

[440] Var, S. 78.
[441] Var, S. 77.
[442] Var, S. 77.
[443] Var, S. 77.
[444] Var, S. 78.

badet. Nach der Freude über ihre Wiedervereinigung, „erzählte Josephine, was ihr in den letzten vierundzwanzig Stunden begegnet sei.“

In der Erzählung ihrer Flucht wird zum ersten Mal Josephines Kind erwähnt, das den Grund für ihre Umkehr zum Nonnenkloster darstellt. Dort kommt es zu einer dramatischen Rettungsaktion:

> Sie fand das Kloster in Flammen und die Aebtissin, welche der Unglücklichen versprochen hatte, für das Kind zu sorgen, rief wehklagend aus dem brennenden Haus nach Hilfe. Josephine stürzte durch den Rauch hindurch über die Gänge hin, welche von allen Seiten zusammenbrachen und kam, als wenn die Engel des Himmels sie behütet hätten, unverletzt wieder unter das Portal, die Aebtissin führend und ihr Kind auf dem Arme tragend. (Var, S. 78.)

Die Dramatik der Situation wird durch die Wehklagen der Äbtissin, die wohl aus Angst nicht wagt durch die einstürzenden Gänge zu fliehen, bis aufs äußerste gesteigert. Das, was die Äbtissin nicht wagt, wagt Josephine und bewältigt den gefährlichen Weg sowohl hinein als auch wieder heraus. Ihre nächsten Schritte führen sie an den zerstörten Institutionen der Stadt vorbei, bis der Text in einer etwas ironischen Wendung das Motiv der Sorge um Jeronimo einleitet: Auf ihrer Flucht gelangt Josephine „an die Trümmer des Gefängnisses ihres Geliebten und dachte über dessen wahrscheinliches Schicksal nach.“[445] Dass das Überleben des Liebespaares durch eine Vielzahl von Ereignissen ermöglicht wird, deren Zusammenfallen den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit widerspricht, wird der Leserschaft spätestens an diesem Punkt ins Bewusstsein gerufen.

Die Flucht Josephines endet schließlich in einem kleinen „Lindenthal“ [446], wo sie in Ruhe für Jeronimos Seele betet. Als sie am nächsten Morgen von Don Fernando zu seiner Familie gebeten wird, um sein Kind zu pflegen, erscheinen „Kerker und Blutgerüst“ [447] wie ein vergangener Traum. Die Ablehnung der Gesellschaft wird in der Nacherzählung durch Donna Elisabeth unverhohlen ausgedrückt, welche „Josephine kalt und misstrauisch, fast mit Abscheu“[448] ansieht. Doch Josephine ist „mit ihren eigenen Gedanken zu sehr beschäftigt, als daß sie dies bemerkt hätte.“ [449] Der Text weist hier deutlich auf die mangelnde Aufmerksamkeit Josephinas gegenüber ihren Mitmenschen hin, sie ist viel mehr darauf fokussiert alles „aufrichtig“ zu gestehen. Was genau Josephine gesteht und warum, lässt der Text offen.

[445] Var, S. 79.
[446] Var, S. 79.
[447] Var, S. 79.
[448] Var, S. 79.
[449] Var, S. 79.

Die schicksalshafte Entscheidung in die Stadt zurückzukehren fällt in der Nacherzählung sehr knapp aus. Zufällig erfährt man von einer feierlichen Messe, „um den Gott der Barmherzigkeit zu bitten, weiteres Unglück von der Stadt abzuwenden.“[450] Der Vorschlag zur Teilnahme kommt von Don Fernando:

> Don Fernando schlug vor, der Prozession sich anzuschließen. Josephine, auf die sich aller Augen richteten, stimmte bei, denn sie erkannte wohl, daß sie in keinem Augenblicke mehr Ursache gehabt habe, dankbar gegen den Allmächtigen zu sein, der sie aus so naher und so schrecklicher Gefahr befreiet. Elvira versprach ebenfalls zu folgen; Donna Elisabeth dagegen wollte bei ihrem kranken Vater bleiben und zugleich das Kind behalten, das Josephine noch auf ihrem Arm hatte; der kleine Juan aber mochte seine neue Pflegerin nicht verlassen und so entschloß man sich, auch dieses Kind mitzunehmen. (Var, S. 80.)

Hier zeigen sich Widersprüche im Handlungsverlauf. Eigentlich ist Donna Elvira so schwer verwundet, dass sie sich nicht um ihren eigenen Säugling kümmern kann und auf die Hilfe von Josephine angewiesen ist. Wie sie der Gruppe folgen will und warum sie nicht mit ihrem Mann gemeinsam aufbricht, bleibt unklar. Zudem ist dies die letzte Erwähnung von Don Fernandos Frau, da sie später weder in der Kirche anwesend ist, noch mit dem Tod ihres Kindes oder Don Fernandos in Verbindung gebracht wird. Die Forderung ihrer Schwägerin den kleinen Juan zu behalten, wenn dessen Mutter mit zur Kirche geht, fügt sich ebenso schwer in das Bild. Auffallend ist die Verantwortung, welche Josephine hier zukommt. Sie steht im Fokus der kleinen Gruppe und „stimmt bei“ mit zur Messe zu gehen, allerdings um Gott zu danken.

> Als sie in die Kathedrale traten, wo der Gottesdienst bereits begonnen hatte, war die große versammelte Menge in stillem Gebete versunken. Nach der Messe hielt der älteste Geistliche eine Predigt, die sich für die traurige Gelegenheit eignete, und die von der Macht Gottes und der Sündhaftigkeit der Menschen handelte.

Die Stimmung in der Kirche wird durch die Formulierung „in stillem Gebet versunken“ als spirituell und kontemplativ charakterisiert, während die Wendung „eine Predigt, die sich für die traurige Gelegenheit eignete“ etwas bemüht klingt. Jeder Zusammenhang zwischen der kommenden Gewaltorgie und der Predigt des Geistlichen wird hier von vornherein negiert. „Als der Geistliche beispielsweise von dem Frevel sprach, der vor kurzem in dem Garten der Carmeliterinnen geschehen sei, stürzte Josephine mit einem Schrei des Schmerzes zu Boden [...]“[451]. Josephines Verhalten wirkt an dieser Stelle wie ein Schuldeingeständnis und erinnert an ihr aufrichtiges Geständnis vor Don Fernandos Familie. Sie fühlt sich von selbst durch die Worte des Geistlichen angesprochen und der Schmerz darüber, Teil der Ursache für das Unglück zu sein, findet körperlichen Ausdruck. Für die Leserschaft ist diese affektive

[450] Var, S. 80.
[451] Var, S. 80.

Rührung leicht nachzuvollziehen und dient im Text gleichzeitig als Auslöser für die Gewalt gegen das Liebespaar. Josephine wird unterschwellig die „Mitschuld“ am Unglück und die Schuld für das kommende Unheil zugewiesen. Erst durch ihre Reaktion wird sie in der Menge bemerkt und attackiert.

Die verstörenden Ereignisse in der Kirche werden im Text durch eine psychologisch motivierte Kausalkette vorbereitet: „’Hier!’, antwortete der erste, ein Elender, der durch den Fanatismus fast wahnsinnig geworden war“[452]. Dass Wahnsinn Menschen zu unvorstellbaren Taten treibt, wurde bereits in der Darstellung der Katastrophe anhand der Menschen, die in den Tod sprangen, in den Denkhorizont der erzählten Welt eingeführt. In der Kirche wird Fanatismus als Ursache für den Wahnsinn genannt. Im folgenden Chaos von Fragen und Erwiderungen werden Jeronimo und Josephe erkannt und angegriffen. „Unterdessen gab er [Jeronimo] Fernando auch sein Kind und bat ihn, sich zu entfernen, was er that. Da mehrere ihn erkannten, ließ ihn die Menge gehen. In der Kirche aber hörte er den wüthenden Volkshaufen gegen Jeronimo toben.“[453]

Das Motiv der „Rettungs-Umkehr“ wird hier bei Don Fernando wiederholt, denn als er hört, wie Jeronimo von seinem eigenen Vater erschlagen wird, zieht er sein Schwert und stürmt in die Menge. Sein Sohn Juan wird von einem Fanatiker zerschmettert, während er mutig gegen die Angreifer kämpft. Das Ende der Erzählung ist tragisch: „Auch Josephine unterlag den Streichen der Wüthenden und Don Fernando fand man den andern Tag leblos, während das Kind Josephinens wunderbar gerettet wurde. Der Vater Jeronimos übergab dasselbe den Dominicanern, um es für die Kirche zu erziehen.“[454]

Erzählsituation

Die Erzählsituation ist eine Nullfokalisation, die das Geschehen aus großer Distanz schildert. Der Erzähler macht sich selbst an keiner einzigen Stelle bemerkbar, lenkt aber an zahlreichen Stellen die Wertung des Geschehens durch entsprechende Formulierungen. Zum Beispiel war Jeronimo „unbesonnen genug“[455], in den Klostergarten zu klettern. Oder Josephine „erkannte wohl, daß sie in keinem Augenblicke mehr Ursache gehabt habe, dankbar [...] zu sein“[456]. Für die intendierte Deutung des Geschehens unbedeutende Details, wie der Name von Josephines

[452] Var, S. 80.
[453] Var, S. 81.
[454] Var, S. 81.
[455] Var, S. 76.
[456] Var, S. 80

Kind oder Jeronimos Interaktion mit demselben, werden ausgespart, während der Inhalt von den zahlreichen Bitt- und Dankgebeten der Hauptfiguren deutlich herausgestellt wird.

4.4.2 Figurenanalyse

Das Verhalten der Figuren wird zum großen Teil psychologisch motiviert. So wird beispielsweise die Familiensituation von Josephine ausführlich dargestellt: Ihr Vater, „einer der wichtigsten Granden der Stadt“ [457], will seine Tochter ins Kloster schicken, um den „guten Ruf der Familie zu retten“[458]. Josephines Bruder entdeckte ihr geheimes Verhältnis zu Jeronimo durch „eifersüchtige Wachsamkeit“[459], woraufhin er seinem Vater „den Plan eingab“ [460] die Schwester durch „grausame und tyrannische Behandlung“ [461] zum Eintritt in den Carmeliterorden zu bewegen. Dies geschah „in der Absicht, das ganze Vermögen allein zu erben“ [462].

Jeronimo wird charakterisiert als ein „edler Spanier“ [463], der „unbesonnen“ [464] handelt und durch die „Härte und lange Dauer der Gefangenschaft lebensüberdrüssig“ [465] wurde. Er hatte sich mehrfach gegen sein Schicksal aufgebäumt und weder das Hindernis der Klostermauern, noch jenes der Gefängnismauern akzeptiert: Seine Ausbruchsversuche aus dem Gefängnis gipfeln im Versuch, die Gitter durchzufeilen.[466] Nach seiner Flucht aus dem Kerker und aus dem Katastrophengebiet begibt er sich auf die Suche nach seiner Frau. Als er im Zuge dessen über die Trümmer des Nonnenklosters schreitet, spart der Erzähler jeden Gedanken Jeronimos an sein Kind aus. Dieses wird weder gesucht, noch im eigentlichen Sinne von ihm gefunden. Auffallend wortlos bleibt er in Bezug auf die Entscheidung in die Stadt zurückzukehren. Erst sein mutiges Vortreten in der Kirche und seine Aufforderung, Don Fernando solle sich und die Kinder retten, zeigen, dass er als Mann und auch als Vater Verantwortung übernimmt und bereit ist sich zu opfern.

Im Vergleich zu Jeronimo werden Josephine und Don Fernando als aktive Rettungshelden charakterisiert. Beide können einer lebensbedrohlichen Situation entkommen, kehren aber um, um andere zu retten. Durch leichtsinniges und gefühlsbetontes Handeln bringen sie

[457] Var, S. 76.
[458] Var, S. 76.
[459] Var, S. 76.
[460] Var, S. 76.
[461] Var, S. 76.
[462] Var, S. 76.
[463] Var, S. 75.
[464] Var, S. 76.
[465] Var, S. 76.
[466] Var, S. 76.

allerdings sich selbst und andere auch in Lebensgefahr. Don Fernando schlägt fast nebenbei vor mit flüchtigen Verbrechern in die Stadt zurückzukehren und zieht mit zwei Säuglingen auf dem Arm in den Kampf gegen wahnsinnige Fanatiker. Josephine übersieht den warnenden Blick von Donna Elvira, in dem die Abscheu ihr gegenüber deutlich zu Tage tritt, und lenkt mit ihrem Schmerzensschrei die Aufmerksamkeit der Menge auf sich und Jeronimo. Das Verhalten von Jeronimos Vater, der seinen Sohn mit einem Stab zu Tode prügelt, und später das überlebende Kind, von dem er eigentlich nicht wissen kann, dass es sein Enkel ist, der Kirche übergibt, bleibt gänzlich unmotiviert.

4.4.3 Bruchstellen finaler Motivierung

◆ *Von hinten motivierte Texte zeichnen sich durch eine „Wie-Spannung" aus.*

Der Text der Nacherzählung ist vordergründig empirisch-kausal motiviert. Der Handlungshorizont wirkt an mehreren Stellen offen, beispielsweise geht die entscheidende Schlüsselstelle zur Rückkehr in die Stadt im Geschehen fast unter. Durch die Abschwächung der Kontraste in der Figurenkonstellation und der Glättung des Endteiles wirkt der Handlungsverlauf eher tragisch als grotesk. Die Nacherzählung folgt zwar großteils der Geschichte von „Das Erdbeben in Chili", doch die finale Motivation des Originales wurde durch die hinzugefügten Begründungen von einer kausalen Motivation überblendet. Durch das Entfernen relevanter Bestandteile des Handlungsbogens wurde die finale Dimension des Textes stark abgeschwächt. Die daraus entstandene Doppelstruktur lässt die Handlung je nach Blickwinkel final oder kausal motiviert erscheinen. Für manchen mag die *Wie*-Spannung im Handlungsverlauf nur noch in Kenntnis des Originaltexts spürbar sein.

◆ *Das Geschehen kann im Text stellenweise widersprüchlich, doppelt oder gar nicht motiviert erscheinen.*

Der Selbstmord Jeronimos wird auf zweifache Weise motiviert: Durch die „Härte und lange Dauer der Gefangenschaft [war er] lebensüberdrüssig"[467] geworden. Nach dieser Motivierung des Geschehens, durch die das Original ergänzt wurde, folgt der Einschub über die Vorgeschichte und die Liebesbeziehung zwischen Josephine und Jeronimo wird ausgeführt. Davon ausgehend berichtet der Text von einem Ausbruchsversuch Jeronimos, bei dem er versucht hatte, die Gitter seines Gefängnisses durchzufeilen.[468] Dann folgt die zweite Motivierung für seinen Selbstmord durch den drohenden Verlust der Ehefrau am Tag ihrer

[467] Var, S. 76.
[468] Var, S. 76.

Hinrichtung. „Verzweiflung bemächtigte sich seiner Seele, und er nahm sich vor, das ihm so verhaßt gewordene Leben durch den Strick zu endigen“.[469]

Zunächst weitgehend unmotiviert bleibt die harte Strafe gegen Josephine, welche bis zum Erdbeben lediglich entführt und geheiratet wurde. Sie wird mit Jeronimo „im Gespräch“ im Klostergarten erwischt und bereits am nächsten Tag angeklagt. Da ihr Kind erst deutlich später im Geschehen eingeführt wird, fehlt lange die Hauptursache für das Todesurteil, wobei der Skandal der öffentlichen Mutterwehen ganz weggelassen wurde.

Zudem ist der Zeitrahmen der Vorgeschichte durch die eingefügten Ergänzungen widersprüchlich geworden. Während die Entdeckung der Liebesbeziehung zwischen Jeronimo und Josephine auf ein Jahr zurückdatiert wird und die „tyrannische Behandlung“, die zu Josephinens Einverständnis zum Klostereintritt führt, auf mehrere Monate geschätzt wird, wird nicht nur die Zeugung des namenlosen Kindes ausgespart, sondern auch die Zeitspanne für dessen Geburt.

- *Ein anderes Moment der Alterität stellt die thematische Überfremdung oder auch Isolierung im Text dar.*

Das Kind von Jeronimo und Josephine bleibt namenlos, sein Auftauchen im Text überrascht die Leserschaft unvorbereitet. Seine Rettung wirkt neben der Rettung der Äbtissin beinahe nebensächlich. Sein Dasein wird auf seine bloße Funktion im Text reduziert: Das Kind dient in der Handlung als Grund für Josephines Rückkehr zum Kloster, um die Äbtissin zu retten. Ebenso dient es als Grund für die Kontaktaufnahme von Don Fernando und zum Schluss ist es die Ursache für die Fortführung des Kampfes der ebenfalls namenlosen Fanatiker. Seine Rückkehr ins Kloster durch Jeronimos Vater, dem die Identität des überlebenden Kindes nicht bekannt sein kann, scheint dem ganzen Handlungsbogen um Josephines Überleben jeden Sinn zu entziehen. Dieser Akt wirkt wie die rückwirkende Wiederherstellung einer durch die beiden Figuren gestörten Ordnung.

4.4.4 Struktur des Textes und Bezüge zum apokalyptischen Plot

Die Erzählung lässt sich in sechs Abschnitte unterteilen. Die Ausgangssituation der Hauptfiguren vor dem Unglück wird ausführlich geschildert und geht nahtlos in die erste Darstellung der Katastrophe über. Jeronimos Überlebenskampf endet in der Suche nach Josephine. In der Mitte der Erzählung kommt es zum Wiedersehen der beiden. In der

[469] Var, S. 77.

eingeschobenen Erzählung von Josephinens Befreiung aus ihrer unglücklichen Situation wird das Motiv der Suche wiederholt und durch die dramatische Rettung von Äbtissin und Kind gesteigert. Nach diesem Einschub wird die Handlung im „Lindenthal“ fortgesetzt und die Begegnung mit Don Fernandos Familie erzählt. Der letzte Abschnitt schildert das Geschehen in der Kirche und den Kampf der drei Hauptfiguren gegen namenlose Fanatiker.
Den Punkten des apokalyptischen Plots lassen sich nur noch wenige Textstellen zuordnen:

- **Hinweis auf eine Vision** (entfällt)

- **Grenzübertretung**

  „Don Jeronimo Ruguera, weil er angeklagt war, eine Nonne aus einem Kloster entführt und sich gegen die Bestimmungen der Kirche mit derselben verheirathet zu haben.“ (Var, S. 75f.)

  „Josephine gestand aufrichtig alles.“ (Var, S. 80.)

  „Nach der Messe hielt der älteste Geistliche eine Predigt [...] die von der Macht Gottes und der Sündhaftigkeit der Menschen handelte. Als der Geistliche beispielsweise von dem Frevel sprach, der vor kurzem in dem Garten der Carmeliterinnen geschehen sei, stürzte Josephine mit einem Schrei des Schmerzes zu Boden [...]“ (Var, S. 80.)

- **Zerstörung**

  „Auf der andern Seite lag ein Haufen Leichen [...]. Auf den brennenden Dächern riefen viele vergebens um Hilfe und manche stürzten sich im Wahnsinn der Verzweiflung hinunter auf das Pflaster.“ (Var, S. 77.)

  „statt der Stadt [erblickte er] eine gestaltlose Trümmermasse“ (Var, S. 77f.)

  „Der Palast des Vicekönigs lag in Trümmern; der Gerichtshof [...] stand in Flammen und wo das Haus ihres [Josephinens] Vater gestanden, war ein See erschienen, aus dem röthlicher Dampf aufstieg.“ (Var, S. 79f.)

- **Mahnung** (entfällt)

- **Überleben Auserwählter**

  „Er sank auf seine Knie, beugte sich zur Erde nieder und dankte dem Himmel für seine wunderbare Erhaltung.“ (Var, S. 78.)

  „[...] während das Kind Josephinens wunderbar gerettet wurde.“ (Var, S. 81.)

- **Kampf von Gut und Böse**

> „[...] ein Elender, der durch den Fanatismus fast wahnsinnig geworden war, Josephinen bei den Haaren ergriff und sie auf dem Steinboden zerschmettert haben würde [...]“ (Var, S. 80.)
>
> „Ein Alter, der sich den Vater Jeronimos nannte, [...] schlug den Unglücklichen mit einem schweren Stabe nieder und wiederholte die Schläge, bis Don Jeronimo aufgehört hatte zu Leben.“ (Var, S. 81.)
>
> „Don Fernando zog ein Schwerdt und bahnte sich damit einen Weg. [...] Don Fernando lehnte sich an einen Pfeiler und kämpfte muthig“ (Var, S. 81.)

- **Weltgericht / Bestrafung des Bösen** (entfällt)

- **Neues Zeitalter** (entfällt)

Innerhalb des apokalyptischen Plots ist im Vergleich zu den „Empfindungen eines Portugiesen“ eine starke Verschiebung erkennbar. Von einer düsteren Vision voller Mahnungen, Strafen und Vergänglichkeitsschmerz verschiebt sich das Geschehen auf das Überleben in der Katastrophe und den Umgang der Menschen miteinander im Chaos. Die *Grenzübertretung* wird nicht mehr als Ausgangspunkt für die Zerstörung der Welt gedeutet, sie fungiert vielmehr als Anlass zur persönlichen Buße. Josephine empfindet selbst den größten Schmerz über ihre Sünde, lediglich von Fanatismus wahnsinnig gewordene Menschen sehen ihre Grenzübertretung als Grund sie zu morden. Da in der Nacherzählung die starke Überzeichnung der Boshaftigkeit der Gesellschaft weitestgehend abgeschwächt wurde, verschiebt sich der Fokus auf die Frage nach den Gründen für den Gewaltausbruch. Der knappe Verweis auf „Fanatismus“ eröffnet mehr Fragen, als er beantwortet. Von Gerechtigkeit oder einer besseren Welt ist am Ende der Erzählung nichts zu spüren.

4.5 Genretypische Motive

Zusammenstürzende Kirchen, Feuer, Überschwemmungen und das scharfe Vorgehen der Obrigkeit gegen Plünderer bilden eine Reihe von Motiven, die in der literarischen Erdbebenrezeption immer wieder aufgegriffen werden.[470] Im Rahmen der Darstellung von

[470] 1779 wurde im Hannoverischen Magazin eine Sammlung von Briefen abgedruckt, welche Augenzeugenberichte des Erdbebens von Lissabon in Form eines fiktiven Briefwechsels enthalten. Diese werden als eine weitere Quelle für literarische Bearbeitungen der Erdbebenthematik vermutet. Vgl. Christoph Weber: Santiagos Untergang - Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur (2012), Bd. 104, H.3, S. 317-336, hier S. 319f.

Zerstörung und Katastrophengeschehen zählen auch schauerhafte Elemente zum festen Bestandteil der Texte. Sterbende Menschen, Verstümmelungen oder Leichen zählen zu jenen Motiven, welche eine starke Wirkung auf die Leserschaft haben.

In den untersuchten Texten bilden die Darstellung der Katastrophe und deren Auswirkungen auf die Überlebenden einen wesentlichen Teil des Geschehens. Die Figuren bewegen sich durch die zerstörte Kulisse und zeigen starke Emotionen, die durch ihre Wechselhaftigkeit einen möglichst starken Kontrast erzeugen. Auf Trauer und Verzweiflung folgt eine umso größere Freude, auf das Glücksgefühl überlebt zu haben folgt Todessehnsucht. In allen untersuchten Texten wird eine breite Palette an Emotionen gezeigt, die teilweise in stärkster Form zu Tage treten. Anlässe und Auslöser für das Aufkommen der Emotionen bilden unter anderem folgende Motive[471]:

- **Suchen und Finden**

Inhaltlich wird der Handlungsverlauf stark durch das Motiv der Suche nach geliebten Menschen und deren Auffinden geprägt. Die Suche dient dabei auch als Handlungsbogen um andere Dinge zu finden. In den „Empfindungen eines Portugiesen" werden geschmolzenes Gold und andere zerstörte Kulturgüter gefunden, die als Ursache für die „Strafe des Himmels" interpretiert werden. Zudem wird jener tote Körper gefunden, der als Ausgangspunkt einer zentralen Textpassage dient. Im Drama „Alonzo und Elvira" wird das Motiv der Suche mehrfach wiederholt, Verzögerungen der Wiedervereinigung dienen dem Spannungsaufbau. Kleist nutzt die Suche beider Hauptfiguren, um einen spannungsgeladenen Kampf gegen die Naturgewalt darzustellen, ebenso wie die Nacherzählung „Das Erdbeben von Chili".

In allen Texten fungiert das Finden bzw. das Gefunden werden als Hinweis auf eine übersinnliche Gunst, es bildet eine „Bruchstelle" zwischen kausaler und finaler Motivation im Text. Das Wiedersehen der Vermissten wird von einem Hauch des Wunderbaren begleitet, welcher entweder unerklärt oder offen als Wunder bezeichnet wird. Im Drama „Alonzo und Elvira" werden gar Engel als himmlische Führer genannt. Für die Rettung danken die Figuren meist Gott und dem Schutz durch die göttliche Vorsehung. Bei Kleist verschwindet der direkte Bezug zur göttlichen Vorsehung und wird auch in der Nacherzählung nicht mehr aufgegriffen.

[471] In dem detaillierten Vergleich von „Das Erdbeben in Chili" und dem Drama „Alonzo und Elvira" weist Košenina auf die Ähnlichkeit der Motive zwischen den Texten hin. Vgl. hierzu Košenina, S. 60ff.

- **Selbstmordgedanken**

Ein Tabubruch, der als extremste Ausprägung von Todessehnsucht verstanden werden kann, nimmt in jedem der Erdbebentexte einen wesentlichen Platz ein: Absolute Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und der Gedanke, die Geliebte nie wiederzusehen, treiben die männliche Hauptfigur des jeweiligen Textes an den Rand des Selbstmordes. Allerdings ist es Kleist, der dieses Motiv mit einem konkreten Selbsttötungsversuch auf die Spitze treibt. In „Das Erdbeben in Chili“ und seiner Nacherzählung ist es interessanterweise das Erdbeben, welches den Selbstmord Jeronimos verhindert. Eine Anordnung im Handlungsverlauf, die aus dem Schema fällt. In den anderen beiden Werken folgt auf den Todeswunsch eine Ohnmacht, in welcher Alonzo von Elvira gefunden wird. Hier dient das Motiv des Selbstmordes eher der Charakterisierung der Figuren und vermittelt die Tiefe ihrer Liebe. Es steht nicht in direktem Zusammenhang zur Ausdeutung des Unglücks.

- **Erinnerungsobjekte**

Im Chaos der allumfassenden Zerstörung herrscht zeitweise Orientierungslosigkeit. An einem gewissen Punkt der Handlung fällt der Blick der im Fokus stehenden Figur auf ein Objekt, welches eine Erinnerungssequenz auslöst. Die Erinnerung steht der aktuellen, apokalyptischen Umgebung diametral gegenüber und wirkt wie eine eingeschobene „Gegenwelt“. Bei Alonzo und Elvira ist es in beiden Texten ein Baum, unter welchem das Liebespaar Liebesbekundungen und Zärtlichkeiten ausgetauscht hat. In den „Empfindungen eines Portugiesen“ dient die Erinnerung auch als kontrastive Beschreibung der Gegend vor der Zerstörung. Im Drama ist es Elvira, die an jenem Baum vorbeikommt. Da sie allerdings am Ende in die ländliche Idylle nach Santeren kommt, fällt die Gegendarstellung zur zerstörten Stadt im Drama kürzer aus.

Bei Kleist ist es der Ring an Jeronimos Finger, der die Erinnerung an Josephe in sein Bewusstsein zurückbringt. Interessanterweise erhält Alonzo im Drama den vererbten Ring der Großmutter, um ihn Elvira als Zeichen elterlicher Akzeptanz zu übergeben. Kleist lässt die Herkunft des Ringes offen und formuliert auch uneindeutig „als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte“[472]. In der Nacherzählung wird aus dem zweideutigen Objekt „eines“ Ringes eine eindeutige Eheschließung gemacht. Da die Vorgeschichte von Jeronimo und Josephe bzw. Josephine bereits durch einen Einschub zu Beginn der Erzählung dargestellt wurde, entfällt in beiden Texten die Erinnerungssequenz. Allerdings bleibt das Motiv des Baumes

[472] EiC, S. 14.

mit der Schilderung einer idyllischen „Gegenwelt“ verknüpft. Bei Kleist dient der Baum nicht als Erinnerungsobjekt vergangener Zärtlichkeiten, er wird Zeuge der zärtlichen Wiedervereinigung der kleinen Familie von Jeronimo und Josephe. Ihr Ruheplatz ähnelt einem klassischen locus amoenus, wobei die in der deutschsprachigen Literatur übliche Linde durch einen exotischen Granatapfelbaum[473] ersetzt wurde. Der Granatapfel ist durch seine vielen Kerne nicht nur ein Fruchtbarkeitssymbol, sondern spielt auch in der altgriechischen Mythologie eine Rolle: Persephone pflückt einen Granatapfel auf dem Weg in die Unterwelt und verliert dadurch die Möglichkeit dauerhaft in die Oberwelt zurückzukehren. Fortan muss sie die Hälfte des Jahres in der Unterwelt verbringen.

Dass der Granatapfelbaum, unter welchem Jeronimo und Josephe mit Philip rasten, auch nach einem Erdbeben noch voller Früchte hängt, markiert seine Unwirklichkeit. Später verwirft das Liebespaar seine Fluchtpläne und beschließt als Folge der „seltsamen Gedanken“, die in ihnen aufkommen, sein Glück weiterhin in Chili zu versuchen, während es in einem Granatapfelwald lustwandelt: „Jeronimo nahm Josephen [...] beim Arm, und führte sie mit unaussprechlicher Heiterkeit unter den schattigen Lauben des Granatwaldes auf und nieder.“[474] In der Nacherzählung wird aus dem Granatwald „ein kleines Lindenthal“[475].

- **Symbole der Vergänglichkeit**

Die Verwundbarkeit der Zivilisation, die Brüchigkeit der Grenze zwischen Kultur- und Naturraum wird bis in die Moderne durch zerstörte Institutionen versinnbildlicht. Während in modernen Bildmedien vermehrt Überreste von Weltwundern, Trümmer von noch erkennbaren Wahrzeichen oder menschenentleerte, überwucherte Plätze als Symbole einer untergegangenen Gesellschaft dienen, sind es in den analysierten Texten unspezifische Eckpfeiler der Zivilisation wie Paläste, Gerichtsgebäude, Klöster oder Gefängnisse, an deren Trümmern die Figuren vorüberschreiten.

In den „Empfindungen eines Portugiesen“ dient zudem ein Leichnam der Versinnbildlichung menschlicher *vanitas*. Hier wird auch die Atmosphäre des „Last Man“-Subgenres erzeugt und in verneinender Form thematisiert.

Diese Motive prägen postapokalyptische Narrative und stellen bis in die Gegenwart neben anderen einen festen Bestandteil des postapokalyptischen Schemas dar.

[473] Vgl. auch im Folgenden Kircher, S. 31.
[474] EiC, S. 28.
[475] Var, S. 79.

4.6 Schemabruch bei Kleist

Die in dieser Arbeit untersuchten Texte beziehen sich alle auf das große Erdbeben von Lissabon, welches im 18. Jahrhundert zum Sinnbild für Zerstörung in apokalyptischem Ausmaß wurde. Hamacher bezeichnet das Erdbeben als Teophanie-Topos *par excellenc*e: „Die apokalyptische Ankunft Gottes bekundet sich in der Auflösung aller natürlichen und gesellschaftlichen Ordnung [...] nach dem Beispiel des [...] Evangeliums, das zur Stunde von Jesu Tod wie zum Zeichen seiner Auferstehung die Erde erbeben läßt.“[476] Roberts stellt hingegen einen Bezug der Erdbebenrezeption mit der Perspektive auf Naturkatastrophen bei Kant her. Er sieht im Untergang der gesamten Gesellschaft jenen „Durchgang durch den Tod“, der für den „Sprung“ von der „sinnlichen zur übersinnlichen Welt“ zum wahrhaft Erhabenen unbedingt notwendig ist.[477] Das Feld der philosophischen Überlegungen nach dem Erdbeben von Lissabon ist weit und spiegelt sich auch in den einzelnen Figuren der untersuchten Texte wider.

Während Alonzo und Elvira in den jeweiligen Werken im Bereich gängiger Deutung bleiben, markiert Kleist den Bruch mit diesen bereits mit dem Titel seiner Erzählung. „Das Erdbeben in Chili“ streift an der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Erdbeben von Lissabon an, distanziert sich aber gleichzeitig durch Verschiebung des Handlungsortes und der Handlungszeit von dieser. Der Verweis auf Chili dient einerseits als Abgrenzung von der Theodizee-Debatte und weckt andererseits durch den Handlungsort „Chili“, eigentlich müsste es ja „Chile“ heißen, Assoziationen zur Lehre des „C h i l i asmus“. Chiliasten glauben an ein ideales Zeitalter auf Erden, nachdem die Welt durch die Apokalypse von Leid und Boshaftigkeit gereinigt wurde.[478] Eine Vorstellung, die Kleist im Mittelteil der Erzählung in den schönsten Farben ausmalt, nur um sie dann umso brutaler zu zerstören. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Versprechen der Apokalypse, dass totale Zerstörung zu einem Neubeginn führt. Ein Neubeginn, wie er am Ende der „Empfindungen eines Portugiesen“ für alle Tugendhaften versprochen wird:

> [U]nd [Alonzo und Elvire] verliessen die Ruinen des unglücklichen Lissabons. Ewiges Denkmal der Rache des Himmels! [...] Auch bey der allgemeinen Zerrüttung aller Elemente verschonet der Himmel tugendhafte Herzen, allein wie wenig Herzen kennen die erhabne Zärtlichkeit? Wie wenig Städte prangen mit der Tugend einer Elvire und eines Alonzo? (EeP, S.83.)

[476] Hamacher, S. 164.
[477] Vgl. Roberts, S. 47
[478] Vgl. Vondungen: Apokalypse, S. 33f.

In diesem Absatz sticht eine Handvoll Begriffe ins Auge: „Rache des Himmels“, „verschonet der Himmel tugendhafte Herzen“, „erhabne Zärtlichkeit“, „wenig Städte prangen mit der Tugend einer Elvire und eines Alonzo“. Diese Begriffe wirken wie die Schlagworte zu den ersten beiden Abschnitten von „Das Erdbeben in Chili“: Eine andere Stadt, nämlich St. Jago, „prangt“ mit den *tugendhaften* Herzen von Jeronimo und Josephe, welche sich in einem „zärtliche[n] Einverständniß“[479] befunden haben.

Das Ende der „Empfindungen eines Portugiesen“ verspricht für das Liebespaar einen Neubeginn im verdienten Glück. Dies hat Martens als Ausdruck der von den moralischen Wochenschriften vertretenen Weltsicht scharf kritisiert:

> Mit solcher Wendung rettet der ‚Freund’ für ein gerührtes Publikum den Glauben an die dem Tugendhaften zuletzt doch zukommende Glückseligkeit; die moralische Weltordnung ist wieder hergestellt. Und er demonstriert [...] zugleich beispielhaft die Grenzen der von den Wochenschriften vertretenen optimistischen Tugendideologie. (Martens, S. 276.)

Dass diese „Tugendideologie“ nicht nur von den moralischen Wochenschriften vertreten wird, zeigt die noch wesentlich stärkere Idealisierung in der dramatischen Aufbereitung der Geschichte von Alonzo und Elvira bei Nevermann fast sechzig Jahre später. Denn die „durch kompositorische[n] Texteigenschaften gebildeten Schemata werden, wenn sie der Leserschaft vertraut sind, leicht erkannt, akzeptiert und Vorerwartungen entsprechend ausgefüllt.“[480] Auch in der Nacherzählung „Das Erdbeben von Chili“ wird durch zahlreiche Veränderungen der Eindruck erzeugt, dass das tragische Ende von Jeronimo und Josephine Folge ihres Fehlverhaltens und ihrer selbstempfundenen Reue wäre. Diese Umdeutung bringt die Erzählung wieder mit dem Prinzip *moralisch-exemplarischen Erzählens* in Einklang, mit welchem Kleist gebrochen hatte.

> In moralisch-exemplarischem Erzählen widerstreiten zwei poetologische Forderungen – die nach einer moralisch korrekten *Verknüpfung von Charakter bzw. Verhalten und Ergehen* und die nach *Wahrscheinlichkeit*. Poetiken von Aristoteles bis Gottsched und Lessing fordern, dass eine erzählte Handlung gewissen Regeln der ‚inneren Wahrscheinlichkeit’ folgen solle. Auf der anderen Seite hatte schon Platon in der Politeia (um 370. v.Chr.) verlangt, dass angesichts der Macht des Exemplarischen die Erzähler gewisse Regeln einzuhalten hätten [...]. Die Forderung nach ‚poetischer Gerechtigkeit’ bildet wahrscheinlich die langlebigste poetologische Norm der Literaturgeschichte. (Richter, S. 103.)

Durch die finale Motivierung der Handlung stehen alle analysierten Texte im Spannungsfeld von innerer Wahrscheinlichkeit und dem Ziel der Handlung. Die Geschichte von Alonzo und Elvira gibt dem moralisch-exemplarischen Erzählen deutlich den Vorzug vor dem Prinzip der inneren Wahrscheinlichkeit. Die Charaktere und ihr *Ergehen* sind inhaltlich aufeinander

[479] EiC, S. 7.
[480] Dedié, S. 43.

abgestimmt, formal hat Nevermann mit der Dreiteilung der Handlung im Drama bereits einen Bruch mit dem gängigen Handlungslauf vollzogen. Nevermann doppelt das ideale Zeitalter und stellt es auch dem Unglück voran. Das steht zwar im Widerspruch zum Urgrund der Apokalypse, nämlich dem Entfliehen einer unerträglich gewordenen Lebenssituation, entspricht aber den Prinzipien moralisch-exemplarischen Erzählens, welche Nevermann im Vorbericht als generelle Intention hinter seinem Drama dargestellt hat. Bei Kleist erscheint diese dreigliedrige Struktur ins Gegenteil verkehrt[481]. In der Umkehrung der Dramastruktur rückt der Ausgangspunkt der Zerstörung näher an den Masterplot der Apokalypse heran, das Ende fällt jedoch weit aus dem allgemeinen Erwartungshorizont des Genres. Inhaltlich findet hier ein massiver Bruch mit dem Prinzip des moralisch-exemplarischen Erzählens statt, denn die Hauptfiguren werden tugendhaft und untugendhaft zugleich konzipiert. Dadurch werden „Erwartungen [...] geweckt, um gerade dann, wenn sie erfüllt scheinen, gezielt widerlegt zu werden.“[482]

Durch den Bezug zum apokalyptischen Plot wird diese kompositorische Abweichung auch auf struktureller Ebene deutlich. Die in der Überarbeitung des Textes durch Verlagspersonen erkennbare kompositorische Motivation verstärkt den Eindruck, dass „Das Erdbeben in Chili“ mit dem bekannten Schema unvereinbar wäre. Trotz der Glättung grotesker Elemente und Andeutungen existenzieller Sinnlosigkeit bleibt der Fokus auf die soziale Dimension der Katastrophe auch in der Nacherzählung erhalten. Aus dem Mord, der als eine Art Schauerelement im Drama dient, wird bei Kleist eine Mörder-Gesellschaft. Dort, wo es in der Apokalypse Engel sind, welche die guten Menschen durch ein Zeichen von den bösen Menschen unterscheidbar machen, sind die Menschen nicht fähig ihr wahres Wesen zu erkennen. In Chili zeigt sich erst durch den Handlungsverlauf, was wirklich hinter der bürgerlichen Maske der Menschen steckt. Verurteilte Verbrecher erweisen sich als gut und finden dennoch ein grauenhaftes Ende.

Dass das tragische Ende von Jeronimo und Josephe im Grunde der Freundlichkeit und dem guten Verhalten von Don Fernandos Gesellschaft geschuldet ist, zeigt die Unbezwingbarkeit der Welt durch tugendhaftes Verhalten: „Wenn sie [Jeronimo und Josephe] sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, [...] und ob sie bloß davon geträumt hätten?“[483] Die Begegnung mit Güte und

[481] Vgl. Košenina, S. 60f.
[482] Kircher, S. 68.
[483] EiC, S. 24.

Vertraulichkeit könnte nicht fataler für die leidgeprüften Liebenden enden. Gute Taten verlieren nicht nur ihre zugedachte Schutzfunktion, sie führen darüber hinaus ins Verderben.

An dieser Stelle treten die Widersprüche am Erklärungsmuster der Vorsehung so deutlich in den Vordergrund der Erzählung, dass die Leserschaft sie einerseits nicht ausblenden kann, andererseits werden die Brüche im einheitlich gedachten Kosmos der erzählten Welt auch nicht direkt thematisiert. Sie werden lediglich mit dem Begriff des *Zufalls* der Idee der *göttlichen Fügung* gegenübergestellt. Beide beruhen auf der gleichen Form eines komplexitätsreduzierenden Kausalitätsbegriffes, welcher aus dem Nacheinander von Ereignissen Kausalketten bildet. Inhaltlich wird dieses Denkmuster aber mit zwei widersprüchlichen *beliefs* gefüllt:

Einmal ist es der Zufall, der in Summe auf das Wirken einer höheren, vorchristlichen Macht verweist. Zu dieser Motivkette zählen die Anspielungen auf blutrünstige Unterhaltungsspektakel, Steinigungen und Menschenopfer.

Auf der anderen Seite liegt die Auflösung aller Zufälle in Fügungen nahe, hinter denen der Plan eines liebenden Gottes steht. Da Kleist „christliche Ikonographie, die in den Katastrophendeutungen sinnstiftend eingesetzt wird, systematisch entstellt und durcheinanderwirft, potenziert er das Deutungsproblem“.[484]

5 Schemabruch bei Byron

5.1 Entstehungssituation von „Darkness“

Das Gedicht „Darkness“ ist in den Sommermonaten des Jahren 1816 entstanden. Die Entstehung des Textes fällt nicht nur mit einem auffälligen Wetterphänomen zusammen, das ganz Europa in Atem gehalten hat, sondern fällt auch in das Jahr von Lord Byrons gesellschaftlichem Tiefpunkt. Diese zwei Einflüsse sollen daher genauer behandelt werden.

Byron ist im schottischen Aberdeen[485] in bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen, bis er 1798 mit nur 10 Jahren Titel und Anwesen seines Großonkels erbte. Als sechster Baron von Rochdale zog er nach Newstead Abbey, in Nottinghamshire[486], und versuchte im Hochadel

[484] Utz, S.132.
[485] Byrons Mutter Catherine Byron zog sich mit ihrem Sohn völlig verarmt in ihre schottische Heimat zurück, während ihr Ehemann „Mad Jack“ Byron in unnachahmlicherweise Schulden anhäufte, Geliebte „konsumierte“ und beständig auf der Flucht vor seinen Gläubigern lebte. Ein Lebensstil, der sich in erstaunlich ähnlicher Weise bei seinem Sohn fortsetzen würde. Vgl. Hartmut Müller: Lord Byron in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 17ff.
[486] Alan Rawes: Lord Byron. In: Susan Manning u.a. (Hg.): The Edinburgh History of Scottish Literature. Enlightenment, Britain and Empire (1707-1918). Vol. 2, Edinburgh: Univ. Press 2007, S. 178-182, hier S.178.

Englands seinen Platz einzunehmen. Zahlreiche Berichte, sowie Tagebucheinträge und Briefe zeichnen das Bild einer äußerst schwierigen Beziehung zwischen Lord Byron und seiner Mutter, welche für ihre gefürchteten Wutausbrüche und emotionalen „Wechselduschen" bekannt war[487]. Erschütternde Enttäuschungen dürften zudem seine unerwiderte Liebe zu Mary Chaworth, sowie der frühe Tod seines „idealen" und wohl auch romantisch geliebten Freundes Edlestone[488] gewesen sein, welche sich wohl prägend auf Byrons Charakter ausgewirkt haben dürften. Zeit seines Lebens[489] sollte er nicht mehr zur Ruhe kommen. Für Rössner ist der Einfluss dieser Jugendjahre im gesamten Schaffensprozess des Dichters erkennbar: „[H]is scepticism and disgust for humanity developed early and was reflected in his poetry."[490]

Das Leben in Wohlstand führte bei Byron schnell zu dekadenten Auswüchsen, sexueller Überaktivität und zu einer Körperfülle von über 100 kg.[491] Durch eine extreme Kombination von Sport, fortlaufendem Hungern und Erbrechen zwang er seinen Körper in die gewünschte Form zurück und erreichte eine auffallende Attraktivität. Mit nur einer gemüsehaltigen Mahlzeit am Tag bewies Byron nicht nur außergewöhnliche Willensstärke, er quälte seinen Körper auch auf ungesunde Weise. Sein Freund Moore schrieb dazu in sein Tagebuch: „The pangs of hunger [...] he appeased by privately chewing tobacco and smoking cigars."[492] Die Anzahl seiner kargen Mahlzeiten und sein Kampf gegen die Körperfülle blieben auch bei Byron ein Leben lang Thema von Briefen und Journaleinträgen.

Das Gedicht „Darkness" entstand 1816 am Genfersee, wo Byron sich von seiner gesellschaftlichen Flucht aus England zu erholen suchte. Seine Frau Annabelle Milbank hatte ihn nach nur einem knappen Ehejahr voller Geldsorgen, Alkoholexzesse und Gewalteskapaden mit der erst zwei Monate alten Tochter Augusta Ada verlassen.[493] Das skandalträchtige Scheitern dieser Ehe war Gesprächsthema in ganz London, es gab hartnäckige Gerüchte über ein inzestuöses Verhältnis zu seiner Halbschwester Augusta sowie über seine angebliche Homosexualität.[494] Infolgedessen wurde der einst beliebte und verehrte

---

Rawes sieht im literarischen Werk Byrons einen starken schottischen Einfluss und weist auf die Spannung zwischen seiner Einordnung als englischer und schottischer Dichter hin.

[487] Vgl. Müller, S. 23.

[488] Vgl. Müller, S. 31 und S. 39.

[489] Byron stirbt am 19. April 1824 im Alter von 36 Jahren und erreicht damit fast die gleiche Lebensspanne wie sein Vaters. Vgl. Müller, S. 130.

[490] Stephen Rössner: : Lord Byron. In: Obesity Reviews 14 (March 2013), Nr. 3, S. 263-264, hier S. 263.

[491] Vgl. auch im Folgenden: Rössner, S. 263.

[492] David Ellis: Byron in Geneva: That Summer of 1816. Liverpool: University Press 2011, S. 29.

[493] Vgl. Müller, S. 90ff.

[494] Vgl. Müller, S. 88f.

Dichter von der aristokratischen Oberschicht geächtet und ausgegrenzt.[495] Den Höhepunkt bildete das fluchtartige Verlassen sämtlicher Gäste aus dem Haus von Lady Jersey beim Eintreffen der Byron-Geschwister.[496] Dass 1816 als das „Jahr ohne Sommer" in die Geschichte eingehen sollte[497], scheint mit Byrons Lebensgefühl dieser Tage zusammengepasst zu haben.

Byron verließ England am 25. April 1816 für immer und verbrachte den kommenden Sommer in der Villa Diodati am Genfersee in Gesellschaft von Percy Shelly, dessen späterer Frau Mary Shelley und deren Halbschwester Claire Clairmont, sowie in Begleitung seines Leibarztes John Polidori[498]. Durch das schlechte Wetter häufig ans Haus gebunden forderte Byron die Runde auf, sich der Stimmung entsprechenden an dem Verfassen von „frightening tales" zu versuchen. 1822 schrieb Byron über die Entstehung es Gedichtes: „I wrote it [...] at Geneva, when there was a celebrated dark day, on which the fowls went to roost at noon, and the candles were lighted as at midnight."[499]

Der verlorene Sommer von 1816 gilt heute als weltweites Wetterphänomen, welches durch einen Vulkanausbruch in Indonesien im Jahr 1815 verursacht wurde. Der Ausbruch des Tambora sorgte auf der ganzen Welt für auffällige Naturphänomene wie intensive gefärbte Sonnenuntergänge an der Themse. Diese außergewöhnlichen Orange-, Rot- und Rosatöne fing der Maler William Turner in mehreren Werken ein, unwissend was die Ursache dieses Naturschauspiels war.[500] Weitaus unangenehmer waren die Folgen durch die in die Stratosphäre geschleuderte Asche: Dunkelheit, Kälte und andauernde Feuchtigkeit bestimmten das Leben der Europäer monatelang und hatten verheerende Auswirkungen auf die Landwirtschaft. Von Nachtfrösten im Juni bis zum unvermittelten Schneefall im August schien die Natur vollkommen durcheinandergekommen zu sein. Das vermeintliche „Sterben der Sonne" war in den Folgen des Vulkanausbruches spürbar und weit mehr als nur eine theoretische Vorstellung biblischer Verse. Die Apokalypse lag gewissermaßen „in der Luft". Vail beschreibt die Entstehungssituation des Textes dramatisch: „[A]n Italian astronomer had

[495] Vgl. Rössner, S. 264.
[496] Vgl. Müller, S. 93ff.
[497] Vgl. Horn, Katastrophe, S. 73.
[498] Vgl. Ellis auch im Folgenden, S. 44ff.
[499] Morotn Paley: Envisioning Lastness: Byron's 'Darkness', Campbell's 'The Last Man', and the Critical Aftermath. In: Romanticism: The Journal of Romantic Culture and Criticism Vol. 1 (2015) Nr.1, S. 1-14, hier S. 3, indirekt zitiert nach Horn: Verdunkelung S. 117.
[500] Vgl. Walter, S. 24.

actually predicted the sun would burn itself out on July 18, and he convinced many people throughout England and Europe that the end of the world was approaching.“[501]

Als Indiz für das Verlöschen der Sonne diente nicht nur der kälteste Sommer, der je gemessen wurde, auch die hohe Anzahl von Sonnenflecken beunruhigte die Bevölkerung zusätzlich.[502] Die fehlende Strahlkraft der Sonne und die schwarzen Flecken auf ihr spornten die Phantasie der Menschen an und sorgten für eine lebhafte mediale Verbreitung von Untergangs- und Verschwörungstheorien. Man kann nur mutmaßen, ob Byron von der Prophezeiung des Astronomen aus Bologna in der Zeitung gelesen hat, ob ihm davon erzählt wurde, oder ob ihn der ganze Tumult am Genfer See nicht erreichte.[503] Nichtsdestotrotz traf der Text den Nerv der Zeit. Das Gedicht erreichte beachtliche Popularität, wurde zahlreich rezipiert und auch parodiert.[504] Vail sieht diesen Erfolg vor allem im kollektiven Erleben der Sonnenkrise begründet: „[T]he poem reflects a specific shared experience between its author and its audience: the ruinous weather, the sunspots, and the apocalyptic fears of the summer of 1816.“[505] Die Auswirkungen einer apokalyptischen Naturkatastrophe wie dem Ausbrennen der Sonne würden die Menschheit, wie an den Folgen eines einzigen „verlorenen Sommers“ erkennbar, direkt in eine soziale Katastrophe führen.

5.2 Byrons kalte Apokalypse

Zu Beginn des Gedichtes steht der Hinweis auf einen Traum, entsponnen aus der realen Bedrohung einer erlöschenden Sonne[506]. Nach einer eingängigen Beschreibung der Szenerie beschreibt Byron das Verhalten der Menschen: Das soziale und private Leben erstirbt, alles richtet sich auf den Überlebenskampf ein. Zuerst versuchen die Menschen gegen die Finsternis anzukämpfen, sie erzeugen selbst Licht, indem sie der urmenschlichen Fähigkeit des Feuermachens die Zivilisation Stück für Stück opfern. In einem letzten Verzweiflungsakt verbrennen sie schließlich die ganze Welt. Nachdem es nichts mehr gibt, dass man der allumfassenden Dunkelheit entgegensetzen könnte, folgt eine Episode von Wahnsinn und Verzweiflung: Weinen, Fluchen, Heulen, Lachen und Zähneknirschen sind jene

[501] Jeffrey Vail: „The bright sun was extinguish'!“: The Bologna Prophecy and Byron's „Darkness“. In: The Wordsworth Circle 28 (1997), Nr. 3, S. 183-192, hier S. 183.
[502] Vgl. Vail, S. 183f.
[503] Vgl. Vail, S. 188.
[504] Vgl. R. J. Dingley: „I had a Dream ....“ Byron’s „Darkness“. In: The Byron Journal 9 (1981), Nr. 1, S. 20-30, hier S. 20.
[505] Vail, S. 184.
[506] Das Motiv des Erlöschens der Sonne scheint bereits im 17. Jahrhundert auf, beispielsweise in Fontelles „Entretiens sur la pluralité des mondes“. Vgl. hierzu Horn: Katastrophe, S. 69.

Schreckensbilder, die Byron im Angesicht der Katastrophe heraufbeschwört. Auch die Natur verliert ihre Tatkraft: Bestien werden zahm, Vipern haben keinen Zahn mehr. Die letzte Episode der Menschheit wird vom Krieg beherrscht. Am Ende dieses Krieges steht der Kannibalismus und schlussendlich der Tod der letzten Menschen. „Darkness" endet mit der Beschreibung einer erstarrten Erde, die in allesumfassender Dunkelheit zurückbleibt.

Darkness

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air,
Morn came and went – and came – and brought no day
(V. 1-6.)

Finsternis

Mir kam ein Traum – es war nicht ganz ein Traum.
Die schöne Sonne war verglüht; die Sterne
Verdunkelt kreisten in dem ew'gen Raum,
Weglos und ohne Strahl; blind zog die Erde
In mondesleerer Luft. Der Morgen kam
Und ging und kam, und brachte keinen Tag.

Der Hinweis zu Beginn des Textes, dass es sich um einen Traum handeln würde, reiht das Gedicht in die Tradition biblischer Visionen ein, die „theological truth" beinhalten.[507] Ein Verweis, der dem apokalyptischen Schema entspricht, welches das Gedicht aufgreift, um es am Ende zu brechen. Regier interpretiert den Beginn leserbezogen: Durch die Verunsicherung, dass „nicht alles" nur geträumt wäre, wird die Leserschaft unweigerlich in die dunkle Vision hineingezogen. „The safety of the reader contrasts with his imagination"[508]. Das Gedicht lässt die Leserschaft selbst durch die Dunkelheit tappen und nach Wärme suchen.

Das Motiv der Dunkelheit korrespondiert auch mit Bibelstellen, wo die Menschheit für Grenzübertretungen mit allumfassender Finsternis bestraft wird: „Byron responds to a number of biblical verses in which it is stated that the unrighteous will be forsaken by God and punished with enduring darkness, therefore suggesting that it is the unholy behaviour of

[507] Vgl. Catherine Redford: 'No love was left': The failure of Christianity in Byron's 'Darkness'. In: The Byron Journal 43 (2015), Nr. 2, S. 131-140, hier S. 133.
[508] Alexander Regier: Byron's Dark Side: Human and Natural Catastrophe in *Don Juan* and 'Darkness'. In: The Byron Journal 47 (2019), Nr. 1, S. 31-42, hier S. 38.

humankind that results in the darkness rather than vice versa.“[509] Auch wenn man das Gedicht mit Bibelstellen des Alten und des Neuen Testaments in Verbindung bringen kann[510], darf die Aktualität des Motivs während der Entstehungssituation des Textes nicht außen vor gelassen werden. Die Deutung der Dunkelheit als Strafe Gottes wird im Gedicht selbst nicht klar vermittelt, der Text enthält weder Mahn- noch Hoffnungsbotschaften. Das Ende der Welt erfolgt ohne Zeichen einer überirdischen Sphäre. Es folgt allein aus der Dunkelheit, wie bereits im Titel angekündigt:

> [...] Darkness had no need
> Of aid from them [clouds] – She was the Universe!
> (V. 81-82.)
>
> [...] ihrer Hilfe [der Wolken] hatte
> Die Finsternis nicht not – sie war das All.

Am Ende existiert nur noch allumfassende Finsternis. Mit dem letzten Satz seines Gedichtes setzt Byron einen universalen Schlusspunkt. Kein Gott, kein Licht, kein Leben, nicht einmal die Zerstörungsphantasien der biblischen Apokalypse finden in dieser Dunkelheit einen Platz. Die Auswirkungen dieser Finsternis werden Schritt für Schritt im Gedicht dargestellt:

> And men forgot their passions in the dread
> Of this their desolation; and all hearts
> Were chill’d into a selfish prayer for light.
> (V. 7-9.)
>
> Die Menschen, grausend in der kalten Öde,
> Vergaßen ihre Leidenschaften, schrien
> Nach Licht, selbstsüchtig betend [...]

Die Wirkung des Lichtentzuges wird allgemein mit dem Verlust der „Leidenschaften“ beschrieben. Dieser Verlust ist allumfassend und gibt der Leserschaft die Möglichkeit eigene „Leidenschaften“ auf den Text zu projizieren. Die Lust am Leben geht als erstes verloren, das Leben wird zum reinen Überleben. Die eigentliche Wurzel des Übels der Menschheit liegt in der Bezeichnung „selfish“ für das Gebet: „That ‚selfish’ is interesting, and its effect is ironically enhanced by the apparent solidarity or ‚all hearts’. The point is surely that each man desires light only for his own sake and without thougt for his fellow-creatures.“[511] Byron differenziert hier zwischen Gebeten aus guter Gesinnung und Gebeten aus selbstsüchtigen Gründen. Der Text richtet den Fokus bereits hier auf das Innenleben der Menschen, auf ihr

[509] Redford, S. 132.
[510] Vgl. Redford, S. 132.
[511] Dingley, S. 26.

Wesen hinter der Fassade. Diese Differenzierung basiert auf denselben Prinzipien, mit welchen Kant die Handlungsgrundsätze hinter den eigentlichen Taten klassifiziert hat.

> And they did live by watchfires – and the thrones,
> The palaces of crowned kings – the huts,
> The habitations of all things which dwell,
> Were burnt for beacons;
> (V. 10-13.)
>
> [...] und sie lebten
> Um off'ne Feuer – königliche Throne,
> Paläste, Hütten, jede Wohnstatt wurde
> Verbrannt, damit das Dunkle sich erhelle;

Byron zählt in absteigender Reihenfolge die Institutionen der Zivilisation auf. Die Menschen opfern im Kampf gegen die Finsternis die Symbole ihrer sozialen Ordnung, sie tauschen ihre Kultur gegen etwas Licht. Der Text inszeniert die Reduzierung des Menschen „to an irrational beast [who] has moved from sanity to madness, from civilization to primitiveness".[512] Ohne Licht und Wärme verwandelt sich vor dem Auge des Publikums die Sicherheit versprechende Hochkultur zurück zur vorzeitlichen Lebensart am Lagerfeuer. Und dieses Feuer wird mit allem gefüttert, was der Menschheit zur Verfügung steht.

> And men were gathered round their blaizing homes
> To look once more into each others's face
> (V. 14-15.)
>
> Und bei den Flammen drängten sich die Menschen,
> Nur einmal noch ins Antlitz sich zu schauen

Byrons Apokalypse folgt in drei Stufen der Eskalation: Zuerst erfolgt jenes „selfish prayer", das die Menschheit als selbstsüchtige Spezies enttarnt, dann die letzte Gemeinschaft des „gathering around" und schließlich der blutige Kannibalismuskrieg. Am Ende dient das Doppelgängermotiv dazu die soziale Dimension des Menschen noch einmal zu bestätigen: Das Erkennen des Menschen ist nur im Gegenüber möglich. Die kausale Begründung des sich zu Tode erschreckens ist eher nebensächlich.

[512] Michael Tritt: Byron's „Darkness" and Asimov's „Nightfall". In: Science Fiction Studies 8, (März 1981), Nr. 1, S. 26-28, hier S. 27. Michael Tritt vergleicht Byrons Gedicht mit der 1941 erschienenen Science-fiction Novelle „Nightfall" des amerikanischen Schriftstellers Asimov und kann mehrere Parallelen zwischen beiden Texten herausstreichen. Am augenscheinlichsten ist die Entwicklung der Menschen in der Zeit der Dunkelheit, wenngleich in „Nightfall" die Sonne nur für einen Tag verfinstert wird und am Ende das Leben wieder weitergeht.

Die größte Sehnsucht der Menschen liegt im Erkennen des anderen. Licht scheint die Voraussetzung für das soziale Miteinander zu sein, in der Verdunkelung folgt die soziale Katastrophe.[513]

> And War, which for a moment was no more,
> Did glut himself again; – a meal was bought
> With blood, and each sate sullenly apart
> Gorging himself in gloom: no love was left
> (V. 38-41.)
>
> Der Krieg, nach kurzem Stillstand,
> War übersatt. Mit Blut war jede Mahlzeit
> Erkauft; und jeder saß einsam und düster
> Und schlang im Finstern –: Liebe war nicht mehr.

Ein Motiv von purem Horror liegt in den Zeilen: „a meal was bought / With blood"[514]. Wenn die Existenzgrundlage, versinnbildlicht in „meal", auf dem Blut anderer beruht, scheint jedes Streben nach Gutem zur Sinnlosigkeit verdammt, Leben an sich wird zur Sünde. In diesem Sinne thematisiert der Text auch eine Art „Abrechnung mit der Anthropologie der Aufklärung und ihren Zukunftsentwürfen, die auf ein offenes Potential der menschlichen Vervollkommnung gesetzt hatte."[515] Es kommt zum „ultimative[n] Zerfall des Sozialen in der Katastrophe: *no love was left*."[516] Die Menschheit endet in einem allesverzehrenden Krieg. Die Menschen kehren ganz zum Prinzip *Homo homini lupus est* zurück, dem düsteren Kriegszustand den Thomas Hobbes 1651 in seinem Werk „Leviathan"[517] analysiert hat:

> Daraus ergibt sich klar, daß die Menschen während der Zeit, in der sie ohne eine allgemeine, sie alle im Zaum haltende Macht leben, sich in einem Zustand befinden, der Krieg genannt wird, und zwar in einem Krieg eines jeder gegen jeden. Denn Krieg besteht nicht nur in Schlachten oder Kampfhandlungen, sondern in einem Zeitraum, in dem der Wille zum Kampf genügend bekannt ist. (Hobbes, S. 96.)

Hobbes identifiziert drei hauptsächliche Ursachen für den ständigen Konflikt innerhalb der menschlichen Gemeinschaft: Konkurrenz, Misstrauen und Ruhmsucht.[518] Mit dem Verlust seiner „passions" hat der Mensch jede Form von Ruhm und Anerkennung verloren. Doch in der Finsternis herrscht ein harter Überlebenskampf, der alle Überlebenden zu Konkurrenten macht. Horn formuliert es pointiert: „Liebe, Freundschaft, Mitleid – die großen Tugenden des

[513] Horn weist auf die Neuheit dieser Perspektive bei Byron hin, der die Katastrophe auch in ihrer sozialen Dimension darstellt. Vgl. Horn: Katastrophe, S. 69.
[514] Byron: Darkness, V. 39-40.
[515] Horn: Katastrophe, S. 70.
[516] Horn: Katastrophe, S. 72.
[517] Thomas Hobbes: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. herausg. von Ingrid Fetscher, Frankfurt: Suhrkamp 1966.
[518] Hobbes: Leviathan, S. 95.

18. Jahrhunderts – fallen vom Menschen plötzlich ab wie Kostüme.“[519] Von Hilfsleistungen, guten Taten, Zusammenhalt oder Trost im Angesicht des Todes fehlt im Gedicht jede Spur. Stattdessen beherrscht jenes existenzielle Misstrauen die letzte Gemeinschaft, welches Hobbes als eine der Ursachen des genuin menschlichen Konfliktes ausgemacht hat. Es tritt an späterer Stelle des Gedichtes zwischen den letzten beiden Menschen zutage. Hier ist das Misstrauen so groß, dass jede Form von Kommunikation unmöglich geworden scheint. Sprachlos verschwindet die Menschheit von der Erdoberfläche: „Their eyes as it grew lighter, and beheld / Each other's aspects – saw, and shriek'd, and died –“[520]. Ein groteskes Ende für die einstige *Krone der Schöpfung*. Durch die Katastrophe verzerrt sich das Gesicht der Zivilisation zu einer todbringenden Fratze.
Doch zuvor wird der Tod als bestimmender Gedanke auf Erden dargestellt:

> All earth was but one thought – and that was death,
> Immediate and inglorious;
> (V. 42-43.)
>
> Nur ein Gedanke war auf Erden und
> Der war – ruhmloser Tod.

Das Motiv der Todessehnsucht ist eng mit dem postapokalyptischen Schema verknüpft und spielt auch in den anderen untersuchten Texten dieser Arbeit eine wichtige Rolle. „The relentlessness of killing *all* affection and multiplicity of thinking leaves 'death' as the only available thought. Byron's phrasing even includes death as the intentional object of our thought, too: thought both *is* death and *about* death.“[521] Von diesem schockierenden Ausgangspunkt schildert der Text die Entwicklung der Menschheit hin zu jenen Monstern am Ende.

> [...] and the pang
> Of famine fed upon all entrails – men
> Died, and their bones were tombless as their flesh;
> The meagre by the meagre were devoured,
> Even dog assail'd their masters, all save one
> (V. 43-47.)
>
> [...] Der grimm'ge Biß
> Des Hungers nagte an den Eingeweiden.
> Die Menschen starben, unbegraben blieb
> Das Fleisch; von Magern nährten sich die Magern,
> Die Hunde selbst zerrissen ihre Herrn.

[519] Horn, Katastrophe, S. 70.
[520] Byron: Darkness, V. 65-67.
[521] Regier, S. 28.

Mit *Famine* greift das Gedicht ein starkes Motiv auf. Die Hungersnot treibt die Menschheit in einen kaum vorstellbaren Tabubruch: Kannibalismus wird zur Überlebensquelle der Ruchlosen. Byron macht also aus jedem Überlebenden einen *Fleischfresser*. Der Tabubruch wird bereits in den Verszeilen 35 bis 37 vorbereitet, wenn ehemals giftige Vipern zur Nahrung degradiert werden: „[A]nd vipers crawl'd / And twin'd themselves among the multitude, / Hissing, but stingless – they were slain for food."[522]

Dann das Unvorstellbare: Die Leichen, die im ersten Drittel des Textes noch die Scheiterhaufen füllten, werden selbst zur Nahrungsquelle. Die letzten Menschen stehen vor einem unerträglichen Dilemma: Entweder sie verhungern tugendhaft oder sie geben ihr „Menschsein" im Angesicht der Katastrophe ein Stück weit auf und werden zu Kannibalen. Auch hier streift der Text wieder an das düstere Menschenbild bei Hobbes an. Denn der Mensch ist nicht nur bildlich der Wolf des Menschen, hier *frisst* er sich im wörtlichen Sinne selbst auf.[523]

Das Gedicht schildert, was am Ende vom Menschensein übriggeblieben ist: Selbstsucht, Feindschaft, Kannibalismus. Die Hungerkatastrophe hat aus jedem Überlebenden einen Schuldigen gemacht. Prinzipientreue und unantastbare Moral werden einzig und allein durch einen Hund verkörpert, der den ruchlosen Menschen gegenübergestellt wird. Die Quintessenz dieser Szene könnte klarer nicht sein: (Über-)Leben um jeden Preis kostet den Menschen das Menschsein. „[M]ankind seems to be failing a kind of ultimate test"[524].

In einer modernen Variation des Stoffes steigert Cormac McCarthy in seinem Roman „The road" (2006) das Kannibalismusmotiv zur schaurigen Menschenjagd und auch im Science-fiction-Roman „Time machine" dient ein Teil der zukünftigen Menschheit einem anderen als Nahrung. Ein Motiv, das bis hinein in die Moderne[525] Faszination und Grauen zugleich auslöst, ebenso wie die öffentliche Berichterstattung über reale Vorfälle von Kannibalismus, seien es Verbrechen oder Berichte aus Hungersnöten.

[522] Byron: Darkness, V. 35ff.
[523] Vgl. Horn: Katastrophe, S. 71.
[524] Dingley, S. 26.
[525] Moderne Horrorfilme wie „Das Schweigen der Lämmer" stilisieren Kannibalismus zum lustvollen Schockelement.

And he [the dog] was faithful to a corse, and kept
The birds and beasts and famish'd men at a bay,
Till hunger clung them, or the dropping dead
Lured their lank jaws; himself sought out no food,
(V. 48-51.)

Treu blieb nur einer einem armen Leichnam
Und war sein Hüter – Tier und Mensch verscheucht' er.
Bis sie der Hunger trieb und jener Tote
Die dürren Kiefer reizte. Doch der Hund
Nahm nichts.

In der Figur des hungernden, aber treuen Hundes spiegelt sich die Härte gegen die eigenen körperlichen Bedürfnisse wider und spitzt sich bis ins Extrem zu. Wie bereits erwähnt war für Lord Byron Hunger kein unbekanntes Gefühl. Noch drei Jahre vor Entstehung des Gedichtes schrieb er am 17. November 1813 in sein Tagebuch: „I should not so much mind a little accession of flesh, – my bones can well bear it. But the worst is, the devil always came with it, – till I starved him out, – and I will *not* be the slave of *any* appetite. If I do err, it shall be my heart, at least, that heralds the way." [526] Die Herrschaft über das eigene Verlangen, vor allem in Bezug auf Nahrung im Allgemeinen und im Speziellen auf Fleisch, stellt für Byron eine wesentliche Charaktereigenschaft seiner selbst dar. Dass diese in „Darkness" von der Figur eines Hundes repräsentiert wird, entspricht Byrons persönlicher Hingabe zu diesen Tieren.

Für seinen 1808 verstorbenen Neufundländer *Boatswain* hat Byron auf seinem Anwesen ein eigenes Grabmal errichten lassen und den Wunsch verkündet auch selbst dort seine letzte Ruhestätte zu finden.[527] Die Inschrift dieses Grabmals wurde in mehreren Zeitschriften unter anderem in „The Corsair" publiziert. Später wurde der Text auch ohne Verfasserangabe oder sogar unter Verschleierung der eigentlichen Herkunft des Textes in anderen Zeitschriften abgedruckt. [528] Ein Abdruck dieses „Epigrams" erfolgte 1814 in der Zeitschrift „The Scourge"[529]:

[526] Thomas Moore: Letters and Journals of Lord Byron: with notices of his life, by Thomas Moore, Erstdruck 1830, Cambridge 2012, S. 443. Rössner weist in seinem Porträt von Lord Byron auf diese Textstelle hin. Vgl. dazu Rössner, S. 263.
[527] Vgl. Michelle Taylor: The Curious Case of 'Epitaph to a Dog'. Byron and The Scourge. In: The Byron Journal 43 (2015), Nr. 1, S. 43-56, hier S. 43.
[528] Vgl. Taylor, S. 47.
[529] Lord George Gordon Byron: 'Curious Epitaph to a Dog'. In: The Scourge, 7 (April 1814), S. 338; indirekt zitiert nach Taylor, S. 44. Übersetzung von Elisabeth Varga.

But the poor dog, in life the firmest friend,
The first to welcome, foremost to defend,
Whose honest heart is still his master's own,
Who labours, fights, lives, breathes, for him alone,
Unhonor'd falls, unnotic'd all his worth,
(V. 20-24.)

Oh Man! [...]
Who knows thee well, must quit thee with disgust,
Degraded mass of animated dust;
Thy love is lust, thy friendship all a cheat,
Thy tongue hypocrisy, thy heart deceit,
(V. 28-32.)

Aber der arme Hund, im Leben der standhafteste Freund,
Der erste beim Begrüßen, der vorderste beim Verteidigen,
Dessen ehrliches Herz immer noch dem Herrn gehört,
Welcher arbeitet, kämpft, lebt, atmet, nur für ihn allein,
Geht ungehert zugrunde, unbemerkt bleibt all sein Wert.

Oh Mensch! [...]
Wer dich gut kennt, verlässt dich mit Ekel,
würdelose Masse aus beseeltem Staub.
Deine Liebe ist nur Lust, deine Freundschaft nichts als Betrug,
Deine Zunge Heuchelei, dein Herz voll Täuschung.

Die Charakterisierung von Mensch und Hund erfolgt in diesem Epitaph auf ähnliche Weise wie in „Darkness". Menschliche Tugenden wie Liebe oder Freundschaft werden als vergängliche, betrügerische Illusionen entlarvt und der Beständigkeit des treuen Tieres gegenübergestellt. Die wesentlichen Merkmale des Hundes sind sein „honest heart"[530], die Beständigkeit seiner Aufopferung und die vollkommene Hingabe an seinen Herrn. Dies gipfelt in der Formulierung: „lives, breathes, for him alone"[531]. Eine solche Hingabe, die bis zur völligen Selbstaufgabe geht, ist es auch, die jenen Hund in „Darkness" kennzeichnet. Das treue Tier frisst den Leichnam seines Herren nicht nur nicht, es verteidigt ihn auch noch gegen andere Aasfresser und widersteht in einem unvorstellbaren Willensakt dem Fleisch, das „schon die Kiefer reizt[532]. Als letzter Treuebeweis folgt der Hungertod begleitet von einem kurzen Aufschrei und dem verzweifelten Lecken an der Hand des Herrn. Im Kontrast dazu steht die Falschheit menschlicher Versprechen von Liebe und Freundschaft, die aufgedeckt wird. Im Grunde ihrer Seele ist die Menschheit würdelos und in überspitzter Formulierung

[530] Byron: Curious Epitaph to a Dog, V. 22.
[531] Byron: Curious Epitaph to a Dog, V. 23.
[532] Byron: Darkness, V. 51, im Original: „Lured their lank jaws".

„[a] mass of animated dust“[533]. Dieser Kontext verdeutlicht, dass der Verlust des Sozialen in der Verszeile „*no love was left*“[534] eigentlich eine „Ent-Täuschung“ über das eigentliche Wesen des Menschen darstellt. Die „Liebe“, von der nichts mehr übrig ist, war nichts als Lust. Da sie nie Substanz hatte, kann sie auch in der Not nicht bestehen. Anders als die unterwürfige Liebe des Hundes.

Das Urteil über die Menschheit fällt bitter aus. Wer den Menschen kennt, „must quit thee with disgust“[535]. Das Bild der letzten beiden Menschen in „Darkness“ gibt diesem Urteil eine konkrete Form: Zwei totenköpfige Gerippe, die mit ihren „cold skeleton hands“[536] in der Asche wühlen. Der Kontrast zu den Versen über die wahrhafte Hingabe des Hundes könnte größer nicht sein. Nach der Beschreibung seines Todes überspringt Byron das weitere Geschehen der kalten Apokalypse und führt die beiden letzten Menschen unter dem Begriff „Feinde“ ein: „but two / Of an enormous city did survive“[537].

> And they were enemies: they met beside
> The dying embers of an altar-place
> Where had been heap'd a mass of holy things
> For an unholy usage;
> (V. 57-60.)
>
> [Z]wei Feinde, die sich fanden,
> An eines Altars ausgelöschter Asche,
> Wo heilige Geräte lagen zu
> Unheiligem Gebrauch.

Die Situation der letzten menschlichen Begegnung hätte Byron nicht aussagekräftiger gestalten können: Als pointierte Provokation gegen das religiöse Weltbild christlicher Vorsehung besteht der letzte Akt der Menschheit im „unheiligen Gebrauch“ sakraler Gegenstände. Eine einstige Kultstätte, Symbol für Glauben und mythische Einbettung des irdischen Geschehens in ein überirdisches Ganzes, wird zum Totenbett der Menschheit an sich. Die Relikte kultischer Handlungen haben jede Bedeutung verloren, sie werden in einem letzten Verzweiflungsakt dem Bedürfnis nach Licht geopfert und verbrannt. Redford sieht in diesem blasphemischen Akt einen letzten Beleg für das Versagen der Menschheit in religiöser Hinsicht: „[M]ankind has demonstrated that it has forsaken a lasting relationship with

[533] Byron: Curious Epitaph to a Dog, V. 30.
[534] Byron: Darkness, V. 41.
[535] Byron: Curious Epitaph to a Dog, V. 29.
[536] Byron: Darkness, V. 61.
[537] Byron: Darkness, V. 55-66.

God“[538]. Dieser Betrachtungsweise steht der Umstand entgegen, dass der Text jeden direkten Bezug zu übersinnlichen Mächten ausspart. „Darkness“ schildert vielmehr ein Weltende, „das nicht mehr Ausdruck göttlichen Willens ist, sondern reines Naturgeschehen. Als solches ruft es auch einen Menschen auf den Plan, der nicht mehr belohnt oder gerichtet wird, sondern in dessen Ende seine rein säkulare Existenz noch einmal ausgeleuchtet und verhandelt wird.“[539] Losgelöst aus dem theologischen Rahmen apokalyptischer Texte findet die Welt in „Darkness“ ihr Ende ohne Weltengericht, ohne Übergang in ein ideales Zeitalter und ohne tragische Helden.[540]

Von einer überirdischen Sphäre haben die Menschen in „Darkness“ nichts zu erhoffen, aber auch nichts zu befürchten. Statt des gewaltigen Spektakels der biblischen Apokalypse, an Stelle von Martern und ewigen Qualen sind es die Menschen selbst, die sich in der Finsternis das Leben zur Hölle machen. Der Mensch wird sich auch im letzten Augenblick aller Menschlichkeit selbst zum Verhängnis:

> Even of their mutual hideousness they died,
> Unknowing who he was upon whose brow
> Famine had written Fiend.
> (V. 67-69.)

> Sie starben an dem grauenhaften Anblick,
> Unwissend, wer der war, auf dessen Stirne
> Die Hungersnot geschrieben hatte: Teufel.

War es noch zu Beginn der Finsternis das sehnlichste Begehren der Menschen sich noch einmal gegenseitig ins Antlitz schauen zu können, entwickelt sich dies zur Todesfalle. Der Weltuntergang, das Leben in der Finsternis verändert den Menschen so sehr, dass er sich selbst nicht mehr ertragen kann. Horn beschreibt die Figur des letzten Menschen als zentrale Gestalt des literarischen Gedankenexperimentes *Weltuntergang*:

> An ihm [letzter Mensch] ist zu ermessen, was vom Menschen übrig bleibt, wenn man ihm alle Errungenschaften und Institutionen der menschlichen Kultur nimmt. Er ist die Versuchsperson einer experimentellen Katastrophen-Anthropologie, die austestet, was unter der Überformung der aktuellen Zivilisation gesteckt haben wird, [...] wenn Kultur und soziale Ordnung nicht mehr existieren. (Horn: Katastrophe, S. 28.)

„Darkness“ zeigt die Entwicklung der Menschheit zu kannibalistischen Untieren, die Hoffnung, Glauben und Liebe verloren haben. Ohne soziales Korrektiv blättern die im Grunde selbstsüchtigen Werte vom Angesicht der Menschheit, bis das wahre Wesen zum

[538] Redford, S. 138.
[539] Horn: Verdunkelung, S. 103.
[540] Vgl. Horn: Katastrophe, S. 63.

Vorschein kommt. Ruhmlos verschwindet die Menschheit im nichts. Ohne Menschen bleibt die Erde leer und tot zurück:

> [...] The world was void,
> The populous and the powerful was a lump,
> Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless –
> A lump of death – a chaos of hard clay.
> (V. 69-72.)
>
> [...] Die Welt war leer, ein Ballen arm und reich,
> Der Jahreszeit beraubt und ohne Leben,
> Ein Klumpen Toter und des Staubes Chaos.

Die Erde gleicht einem Friedhof, das Sterben allen Lebens ist allumfassend. „[T]he world of ‚Darkness' is defined largely by its absences"[541], konstatiert Dingley die Aufzählung von verlorengegangenen Qualitäten. Byrons Gedicht endet mit der Beschreibung einer toten Welt. Nach dem Verschwinden der Menschen herrscht keine Idylle, die Menschen sind die letzten Lebenwesen, die verschwinden. Mit ihnen ist auch jede Form des Lebens vom Angesicht des Planeten verschwunden.

> [...] Darkness had no need
> Of aid from them [clouds] – She was the Universe!
> (V. 81-82.)
>
> [...] ihrer Hilfe [Wolken] hatte
> Die Finsternis nicht not – sie war das All.

Nach dem Weltenbrand bleibt die Welt verlassen als toter Klumpen in der Leere des Weltalls hängen und wird sich selbst zum Grabstein. Gerade das Fehlen des biblischen Spektakels verleiht Byrons Text eine neue Perspektive. Sein Weltuntergang orientiert sich an der realen Lebenssituation des Sommers von 1816 und muss seinen Zeitgenossen einen umso kälteren Schauer über den Rücken gejagt haben. Mit einer solchen Erinnerung im Gedächtnis streift der Text an geheimen Ängsten im Inneren eines jeden an, begleitet mit der Frage, ob man ebenso enden könnte wie die Figuren in „Darkness".

[541] Dingley, S. 22.

6 Fazit

In vorliegender Arbeit wurde gezeigt, dass die ausgewählten Texte Bezüge zum Plot der Apokalypse aufweisen. Die finale Motivation der analysierten Erzählungen konnte an entsprechenden Bruchstellen innerhalb der erzählten Welt gezeigt werden. In den Erzählsträngen der untersuchten Erdbebentexte konnte die Entwicklung des postapokalyptischen Schemas auf struktureller Ebene sichtbar gemacht werden. Parallel zur fortschreitenden Etablierung naturwissenschaftlicher Erklärungsmuster für Naturphänomene wird auch die „älteste Phantasie der Menschheit“[542] mit neuem Blick betrachtet. Durch die fortlaufende Säkularisierung im 18. Jahrhundert wird auch die Struktur der Apokalypse mit neuen Inhalten verknüpft. Die Urform aller Katastrophenerzählungen wird aus ihrem religiösen Deutungsrahmen herausgelöst und zur Kulisse anthropologischer Versuchsanordnungen transformiert, in deren Zentrum der Mensch selbst steht.[543] Auf die totale Zerstörung sozialer Ordnung folgt nicht länger der Auftritt überirdischer Wesen, die retten, beschützen, strafen oder foltern. Der Mensch steht sich selbst gegenüber und wird mit all seinen Schattenseiten in jedweder Ausformung konfrontiert. Im postapokalyptischen Szenario bleibt kein Tabu ungebrochen: Selbstmordgedanken, Kannibalismus, Gewaltexzesse und Mord an kleinen Kindern finden in der zerstörten Welt statt. Durch die inhaltliche Analyse der ausgewählten Texte wurden Leitmotive und Denkmuster des neu entstehenden Genres dargestellt und die inhaltliche Dimension des postapokalyptischen Schemas um 1800 skizziert.

In der englischen Literatur erlangt das Subgenre der „Last Man“-Texte um 1820 kurzzeitig große Beliebtheit. In der deutschsprachigen Erzählung „Empfindungen eines Portugiesen“ wird das Motiv bereits 1756 angedeutet. Orientierungslos streift ein junger Mann durch die Ruinen des zerstörten Lissabon und sieht nichts als entseelte Leichen. Im Denkhorizont formalmythischer Erklärungsmuster steht er durch seine Tugend unter dem Schutz der göttlichen Vorsehung. Seine Geliebte findet und rettet ihn, beide erwartet ihr persönliches neues Zeitalter. Die Handlung folgt der genretypischen Plotvorgabe, die durch das Prinzip moralisch-exemplarischen Erzählens auf der einen Seite und dem Masterplot der Apokalypse auf der andern Seite konstituiert wird.

1795 wird der kurze Text Teil des Dramas „Alonzo und Elvira“, in welchem die Idylle am Ende auch zur Ausgangssituation erweitert wird. In Nevermanns Bearbeitung des Stoffes ist

[542] Vgl. Horn: Verdunkelung, S. 101.
[543] Vgl. Horn: Katastrophe, S. 36ff.

die Vorsehung als sinnstiftende Erklärung noch stark präsent, allerdings ist bereits eine Verschiebung zu wissenschaftlichen Fakten und dem kritischen Blick auf das menschliche Wesen erkennbar. Indirekt rückt die Figur eines namenlosen Mörders ins Zentrum, die nicht nur als eine Art Schauerelement für Gänsehaut sorgt, sondern auch eine inhaltliche Wendung in Richtung sozialer Brüchigkeit zeigt. Auch die Darstellung von Plünderern auf der Bühne weist auf die Widersprüche einer rein tugendideologischen Deutung von Katastrophen und Unglück hin. Das Überleben eindeutig schlechter, ja sogar böser Menschen, die zum ruchlosen Mord fähig sind, stellt die Auswahl der Überlebenden durch die göttliche Vorsehung in Frage.

Die im Drama inszenierte Tugendhaftigkeit von Alonzo und Elvira findet ihre negative Spiegelung bei Jeronimo und Josephe in „Das Erdbeben in Chili“. Eine verbotene Liebe, ein illegetimes Kind, Ablehnung durch die eigene Familie und drakonische Strafen durch die Gesellschaft: Die erzählte Welt von Chili ist ein negatives Abziehbild der Idylle von Santeren. Dennoch sind Jeronimo und Josephe die „tugendhaften Herzen“, welche das Erdbeben unverletzt überstehen und durch ihr vorbildliches Verhalten Sympathie erwecken. In der scheinbaren Entsprechung der Prinzipien des moralisch-exemplarischen Erzählens erleben sie eine dichterisch erträumte Idylle. Diese erinnert an das ideale Zeitalter, welches im Chiliasmus nach der apokalyptischen Zerstörung erwartet wird. Doch anstatt dem entsprechenden Handlungsschema zu folgen und der Erwartung der Leserschaft zu entsprechen, folgt der Schemabruch: Die kontemplative Inbrunst eines Gottesdienstes schlägt in einen apokalyptischen Kampf zwischen dem „göttlichen Helden“ Don Fernando und dem „Fürsten der satanischen Rotte“ Meister Pedrillo um, in welchem das Liebespaar, ihre Begleiterin und der kleine Juan als Sündenböcke für das Unheil der Katastrophe getötet werden. Diese drastische Abweichung vom erwarteten Handlungsverlauf wird in der Nacherzählung „Das Erdbeben von Chili“ merklich abgeschwächt, die Geschichte erfährt eine Rückführung zum Prinzip moralisch-exemplarischen Erzählens. Die Frage nach dem wahren Wesen der Menschen, welche der archaisch wirkende Gewaltausbruch im kleistschen Original unweigerlich provoziert, wird in der Glättung der Nacherzählung mit psychologischen Erklärungsmustern beantwortet. Doch diese Antwort wirft weitere Fragen auf, beispielsweise nach der Entstehung des „Fanatismus“.

Der Abgleich mit dem apokalyptischen Plot zeigt die Verschiebung sinnstiftender Textelemente auf struktureller Ebene und die Veränderung der Intentionen hinter den Texten auf inhaltlicher Ebene. Während in den „Empfindungen eines Portugiesen“ der Fokus klar auf

Mahnungen und *vanitas*-Gedanken liegt, so steht im Drama „Alonzo und Elvira“ tugendideologische Vorbildwirkung im Vordergrund. In „Das Erdbeben in Chili“ werden beide Intentionen provokativ in Frage gestellt und die existenzielle Bedrohung des Menschen durch sich selbst dargestellt. Die Nacherzählung „Das Erdbeben von Chili“ zeigt den Versuch den kleistschen Schemabruch mit psychologischen Erklärungen wieder mit dem Weltbild der Leserschaft, oder zumindest mit der Vorstellung desselben, in Einklang zu bringen.
Durch die Analyse dieser vier Erdbebentexte konnte die Entwicklung der „einstigen Mahn-, Droh- und Hoffnungsvision“ [544] der Apokalypse hin zu einem modernen Dystopie-Diskurs ein Stück weit dargestellt werden. Vor allem „Das Erdbeben in Chili“ von Heinrich von Kleist kann als eines der Zwischenstücke zwischen altem und neuem Genre betrachtet werden. Zudem konnte die finale Motivation und ihre schrittweise Doppelung durch die empirisch-kausale Motivation in der erzählten Welt aufgezeigt werden.

Einige zentrale Motive postapokalyptischer Narrative um 1800 konnten aus dem Textkorpus herauskristallisiert werden: In allen untersuchten Texten wurde der Handlungsverlauf durch das Motiv des Suchens und Findens geprägt. Selbstmordgedanken und Todessehnsucht zählen ebenso zum festen Repertoire wie Objekte, die Erinnerungssequenzen einleiten, und zerstörte Bauwerke als Symbole zivilisatorischer Vergänglichkeit. In den „Empfindungen eines Portugiesen“ wird zudem das „Last Man“-Motiv als Zwischenzustand aufgegriffen.

Die einstige „Enthüllung göttlichen Wissens“ oder auch die Gerichtsbarkeit Gottes sind aus dem postapokalyptischen Schema weitestgehend herausgefallen. Eine Entwicklung, die auch in der Analyse des Gedichtes „Darkness“ von Lord Byron gezeigt werden konnte. Durch die fortschreitende Säkularisierung der Apokalypse im 18. Jahrhundert verlieren das Versprechen von rückwirkender Sinnstiftung durch höhere Mächte und die Sicherheit in der Hoffnung auf einen Neubeginn durch totale Zerstörung ihre Wirkkraft. In modernen Vorstellungen vom Weltuntergang haben weder das *Neue Jerusalem* noch ein Weltgericht Platz gefunden. Inhaltlich verliert der Weltuntergang vorübergehend sein farbenfrohes, bildgewaltiges Spektakel, dafür tritt der Mensch selbst als sein schlimmster Feind in den Fokus der Darstellung. Am Ende sind es nicht Teufel, welche die Menschheit mit drastischer Folter bestrafen, es sind die Menschen selbst, die sich gegenseitig die Hölle auf Erden bereiten. Die Katastrophe wird zum Bewährungsrahmen, der den Überlebenden den Raum

[544] Zolles u.a., S. 21.

gibt sich selbst zu beweisen. Im Genre der Postapokalypse stehen die „Konturen menschlicher Existenz“[545] im Vordergrund.

[545] Schossböck, S. 299.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

AuE
Nevermann, Friedrich Theodor: „Alonzo und Elvira, oder das Erdbeben von Lissabon“, Hamburg 1795.

EeP
Damis, L.: Empfindungen eines Portugiesen bey dem zerstöhrten Lissabon, oder Alonzo und Elvira. In: Der Freund, eine moralische Wochenschrift. Drey und Siebenzigstes Stück. Erstdruck 1756, 2. Auflage 1773, Neudruck 2005.

EiC
Kleist, Heinrich von: Das Erdbeben in Chili. Brandenburger Ausgabe, Bd. 2 / 3, Basel u.a.: Stroemfeld-Roter Stern 1993.

Var
Das Erdbeben von Chili. In: Wöchentliche Mittheilungen aus den interessantesten Erscheinungen der Literatur zur Belehrung und Unterhaltung aller Stände Jg. 6 (1837), Nr. 28 (9.7.) Sp. 433-439.

Byron, Lord George Gordon: Finsternis, übers. v. Fritz Lemmermayer [1816]. In: Levin Schücking (Hg.): Englische Gedichte aus sieben Jahrhunderten. Leipzig: Dieterische Verlagsbuchhandlung 1956, S. 170-175.

Byron, Lord George Gordon: Curious Epitaph to a Dog. In: The Scourge, 7 (April 1814).

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das magische Denken, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2010 (Philosophische Bibliothek Bd. 608).

Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. herausg. von Ingrid Fetscher, Frankfurt: Suhrkamp 1966.

Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften, Bd. 1 und Bd. 4, Berlin: Preussische Akademie der Wissenschaften 1900.

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 2, Frankfurt a. Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991.

Moore, Thomas: Letters and Journals of Lord Byron: with notices of his life, by Thomas Moore, Erstdruck 1830, Cambridge: Library Collection 2012.

Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre / Merkwürdiges Beispiel weiblicher Rache, hrsg. von Michael Holzinger, vollständiger, durchgesehener Neusatz, 2. Auflage, Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch 2014.

Sekundärliteratur:

Bauer, Anke / Cornelia Sander: Zur Analyse der Illusionsbildung und der Illusionsdurchbrechung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 197-222 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6).

Bürger, Christa: Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili“. München: Beck 1985, S. 88-109.

Dedié, Catherine: Mythische Motivierung. Narrative Strukturen in Prosatexten der Frühromantik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019.

Dingley, R.J.: „I had a Dream ....“ Byron’s „Darkness“. In: The Byron Journal 9 (1981), Nr. 1, S. 20-30.

Ellis, David: Byron in Geneva: That Summer of 1816. Liverpool: University Press 2011.

Elshout, Helena: Materialität und Figürlichkeit in Kleists *Das Erdbeben in Chili*. Eine rhetorisch-narratologische Analyse. In: Dieter Sevin / Christoph Zeller (Hg.): Heinrich von Kleist: Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance. Berlin / Boston: De Gruyter 2013, S. 61-80.

Estermann, Alfred: Nacherzählungen Kleistscher Prosa. Texte aus literarischen Zeitschriften des Vormärz. In: Klaus Kanzog: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979, S. 72-82.

Fricke, Eva: Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung. Poetologische Strategien im erzählerischen Werk. Marburg: Tectum-Verlag 2010.

Gottwald, Herwig: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz-Spuren. Über Gebärden in Mythographie und die Zeitresistenz des Mythos. In: Udo Friedrich / Bruno Quast (Hg.): Präsenz des Mythos. Konfiguration einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin / Boston: De Gruyter 2004, S. 1-18.

Gutzen, Dieter: „Και ειδον τον ουρανον ηνεωφμενον - Und ich sah den Himmel aufgetan [...]“ (Offb. 19,11). Zur Poesie der Offenbarung des Johannes. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 33-63.

Hahn, Alois: Unendliches Ende: Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 155-182.

Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili“. München: Beck 1985, S. 149-173.

Hoffmann, Susanna: The Monster and the Mother: Symbolism of Disaster. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 113-142.

Hoffmann, Susanna / Anthony Oliver-Smith: Introduction. Why Anthropologists Should Study Disasters. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 3-22.

Horn, Eva: Die romantische Verdunkelung. Weltuntergänge und die Geburt des letzten Menschen um 1800. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 101-124.

Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer 2014.

Irrlitz, Gerd: Die wesentliche Täuschung vom Ende. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. München: Fink 1996, S. 330-358.

Kaiser, Gerhard: Apokalypsedrohung, Apokalypsegerede, Literatur und Apokalypse. Verstreute Bemerkungen zur Einleitung. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 7-32.

Kircher, Hartmut: Heinrich von Kleist, Das Erdbeben in Chili, Die Marquise Von O ... : Interpretation. unveränd. Nachdr. München: Oldenbourg 1992.

Košenina, Alexander: Friedrich Theodor Nevermanns „Alonzo und Elvira“ (1795), eine Quelle für Kleists „Erdbeben in Chili“ (mit Textanhängen). In: Heilbronner Kleist-Blätter 22 (2010), S. 59-88.

Lugowski, Clemens: Die Form der Individualtiät im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1932.

Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart: Springer Verlag 1968.

Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (tra Bd. 298).

Martínez, Matías: Erzählen. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 1-11.

Martínez, Matías: Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: Matías Martínez (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1996, S. 7-24.

Martínez, Matías: Fortuna und Providentia. Typen der Handlungsmotivation in der Faustiniangeschichte der Kaiserchronik. In: Matías Martínez (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1996, S. 83-100.

Mehigan, Tim: Kleist, Kant und die Aufklärung. In: Timothy Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C: Camden House 2000, S. 4-22.

Müller, Hartmut: Lord Byron in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. 2. überarbeit. Auflage, Wien / New York: Springer Verlag 2008.

Nünning, Ansgar / Vera Nünning (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000.

Oesterle, Ingrid: Romantische Poesie der Poesie der Apokalypse. Neue Kunst, neue Mythologie und Apokalyptik in der Heidelberger Romantik und im Spätwerk Friedrich Schlegels. In: Gerhard Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 103-128.

Oliver-Smith, Anthony: Theorizing Disasters: Nature, Power, and Culture. In: Susanna Hoffmann / Anthony Oliver-Smith (Hg.): Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster. Santa Fe, NM Oxford: School of American Research James Currey 2002, S. 23-48.

Paley, Morton: Envisioning Lastness: Byron’s ‘Darkness’, Campbell’s ‘The Last Man’, and the Critical Aftermath. In: Romanticism: The Journal of Romantic Culture and Criticism Vol. 1 (2015) Nr.1, S. 1-14.

Pordzik, R. (2011). The Poetry of Lastness: Reconsidering a Neglected Motif in Early Nineteenth-Century Literature. In: Anglia - Zeitschrift für englische Philologie 128 (3), Nr. 3, S. 406-430.

Rawes, Alan: Lord Byron. In: Susan Manning u.a. (Hg.): The Edinburgh History of Scottish Literature. Enlightenment, Britain and Empire (1707-1918). Vol. 2, Edinburgh: Univ. Press 2007, S. 178-182.

Redford, Catherine: ‘No love was left’: The failure of Christianity in Byron’s ‘Darkness’. In: The Byron Journal 43 (2015), Nr. 2, S. 131-140.

Regier, Alexander: Byron’s Dark Side: Human and Natural Catastrophe in *Don Juan* and ‘Darkness’. In: The Byron Journal 47 (2019), Nr. 1, S. 31-42.

Richter, Michael: Erzählen und Moral. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 102-105.

Roberts, David: Kleists Kritik der Urteilskraft. Zum Erhabenen in „Das Erdbeben in Chili“. In: Timothy Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Columbia, S.C: Camden House 2000, S. 46-57.

Rössner, Stephan: Lord Byron. In: Obesity Reviews 14 (March 2013), Nr. 3, S. 263-264.

Schneider, Helmut: Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: D.E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Erdbeben in Chili“. München: Beck 1985, S. 110-129.

Schossböck, Judith: Das bin doch (nicht) ich. Identität und personale Einzigartigkeit in postapokalyptischen Szenarien. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 299-311.

Sherwood, Yvonne: „Napalm falling like prostitutes“. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S. 39-74.

Sommer, Roy: Erzähllliteratur der Gegenwart (ab 1930). In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzähllliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler 2011, S. 272-284.

Strasen, Sven: Zur Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 111-140 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6).

Taylor, Michelle: The Curious Case of ‘Epitaph to a Dog’. Byron and The Scourge. In: The Byron Journal 43 (2015), Nr. 1, S. 43-56.

Tritt, Michael: Byron’s „Darkness“ and Asimov's „Nightfall“. In: Science Fiction Studies 8, (März 1981), Nr. 1, S. 26-28.

Utz, Peter: Ungeheure Wendungen. Kleists *Erdbeben in Chili* als exemplarische Katastrophenerzählung. In: Briese, Olaf u.a. (Hg.): Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 117-134.

Vail, Jeffrey: „The bright sun was extinguish'!“: The Bologna Prophecy and Byron's „Darkness“. In: The Wordsworth Circle 28 (1997), Nr. 3, S. 183-192.

Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland. München: Dt.-Taschenbuchverlag 1988.

Vondung, Klaus: Ist die Apokalypse ein Mythos? In: Yves Bizeul / Stephanie Wodianka (Hg.): Mythos und Tabula rasa. Narrationen und Denkformen der totalen Auslöschung und des absoluten Neuanfangs. Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 159-172.

Walter, François: Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. übrs. aus d. Französischem von Doris Butz- Stiebel / Trésy Lejoly, Stuttgart: Reclam 2010.

Weber, Christoph: Santiagos Untergang - Lissabons Schrecken: Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur (2012), Bd. 104, H.3, S. 317-336.

Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: Peter Wenzel (Hg.): Einführung in die Erzähtextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004, S. 5-22 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 6).

Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 2, Düsseldorf: Bagel 1964.

Wittkowski, Wolfgang: Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247 - 283.

Wodianka, Stephanie: Mythos und Tabula rasa: Poetik des Erzählens, Erinnerung und Gedächtnis, Fläche und Raum. In: Yves Bizeul / Stephanie Wodianka (Hg.): Mythos und Tabula rasa. Narrationen und Denkformen der totalen Auslöschung und des absoluten Neuanfangs. Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 25-40.

Zolles, Christian / Martin Zolles / Veronika Wieser: Auf den Spuren einer abendländischen Apokalyptik. In: Veronika Wieser u.a. (Hg.): Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit. Berlin: Akademie Verlag 2013, S.11-38.

Abstract (deutsch)

Diese Arbeit untersucht postapokalyptische Narrative anhand von vier literarischen Erdbebentexten (1756 bis 1832) sowie dem Gedicht „Darkness“ von Lord Byron. Durch den Vergleich mit dem Plot der Apokalypse, welcher als allgemeine Grundstruktur für Katastrophenerzählungen in der Neuzeit betrachtet werden kann, wird der Entwicklungsprozess des postapokalyptischen Schemas auf struktureller Ebene abgebildet. Die inhaltliche Dimension des neu entstehenden Genres wird durch Analyse von Motiven, Handlungsverläufen und Figurenkonzeptionen der ausgewählten Texte dargestellt. Legt man den Fokus auf die Motivation des Geschehens in der erzählten Welt, wird der Bruch zwischen bekanntem apokalyptischen und neuem postapokalyptischen Schema um 1800 bei Kleist und Byron sichtbar.

Abstract (englisch)

This thesis addresses post-apocalyptic narratives based on four literary earthquake texts (1756 to 1832) and the poem „Darkness“ of Lord Byron. By comparison with the plot of the Apocalypse, as a general basic structure for disaster narratives in the modern era, the development process of the post-apocalyptic genre can be shown on a structural level. The content dimension of the newly emerging genre can be constituted by analyzing motifs, plots and the conception of figures of the selected texts. By focusing on the motivation behind the action in the narrated world, the break between the well-known apocalyptic and the new post-apocalyptic scheme around 1800 can be seen in Kleist’s and Byron’s work.