

Begegnung zwischen Minna und Tellheim noch durchaus die feste Einbindung der Komödie in die Tradition der Aufklärung. Minna erscheint mithin trotz ihrer „Modernität“ weniger als „emanzipierte Frau“ denn als Personifikation der aufklärerischen Vernunft schlechthin, die in spielerisch-rokoko-hafter Weise die verschiedenen Register der Vernunft zieht – von der Erfahrung bis zu den unterschiedlichen Fertigkeiten des Verstandes –, um die Verwirklichung ihres und des Verlobten „Glückes“ durch eine angemessene Einschätzung der Wirklichkeit und ein dementsprechendes Verhalten zu erreichen.

„DAS GANZE SCHRECKEN DER TONKUNST“

„Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik“:
Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen

von Bernhard Greiner, Tübingen

Abstract

Die Erzählung wird in enger Verbindung mit dem Essay über C. D. Friedrich als erneute Auseinandersetzung Kleists mit der Frage gedeutet, ob die Erfahrung des Erhabenen durch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes vermittelt werden kann. Kant hat das bezweifelt, Kleist stellt es radikal zur Disposition, die in der Tradition Schillers stehende Diskussion über das Erhabene hat diese Frage bis heute nicht erkannt. Der Essay erörtert sie am Beispiel des dynamisch Erhabenen, die Erzählung – in genauer struktureller Entsprechung – am Beispiel des mathematisch Erhabenen: im Rekurs auf eine „uralte Kirchenmusik“, die gedeutet wird als Musik vor der radikalen Umwälzung in der europäischen Musikgeschichte um 1600.

Kleist's story is interpreted in close connection with his essay on C. D. Friedrich as a new examination of the question whether the experience of the sublime can be communicated by presenting the sublime in a work of art. Kant had doubted this; Kleist subjects it to a radical examination. The discussion of the sublime, which has been conducted in the tradition of Schiller, has yet to recognize this problem. In his essay Kleist uses the example of the 'dynamic sublime', while in his story – which adheres to the very same structure – he takes the example of the 'mathematical sublime': by referring to "very ancient church music", meaning music that was written before the radical change in European music around the year 1600.

Vermag die Kunst die Aporie der Begründung des modernen Subjekts aufzulösen? Dann müßte sie sich in der Lage zeigen, die unvereinbar einander gegenüberstehenden Felder, in denen das Subjekt sich bestimmt, doch zusammenzuführen: die Erfahrungswirklichkeit, in der die Gesetze der Kausalität und Determination herrschen und das Reich der Ideen, in dem der Mensch sich durch seine Vernunft als frei setzt.¹ Die Dichtung der Kunstperiode, also auch das Schaffen Kleists, wird von dieser Frage umgetrieben. In seiner Cäcilien-Novelle beruft Kleist sie schon im Titel: „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik.“

¹ Mit dieser schroffen Entgegensetzung und der Frage nach ihrer Aufhebung setzt bekanntlich Kants „Kritik der Urteilskraft“ ein (Kritik der Urteilskraft, hg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974 [Einleitung, insbes. Kap. III und IX]). Zitate aus der „Kritik der Urteilskraft“ werden auf der Grundlage dieser Ausgabe im Text nachgewiesen (Sigle KdU, Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793, in der o. a. Ausgabe als Marginalie).

Eine Legende. (Zum Taufangebinde für Cäcilie M...)" (286)²: so die Formulierung der Erstveröffentlichung in den „Berliner Abendblättern“ (15.–17. November 1810). In der erheblich erweiterten Buchfassung (im zweiten Band der „Erzählungen“, erschienen im August 1811) ist die Dedikation weggelassen. Der Titel verknüpft das Heilige, d. h. ein ideelles Moment, mit der Erfahrungswirklichkeit; denn auf solche verweist die Rede von „Gewalt“ (der Musik). Als Medium der Verknüpfung nennt der Titel eine Gattung, Legende, die sich eben dadurch definiert, daß sie das Heilige in der Erfahrungswirklichkeit des Menschen vorstellt. So weit das Versprechen des Titels. Die Erzählung, die auf ihn folgt, läßt sein Versprechen aber recht brüchig erscheinen.

Von den Künsten steht die Musik zur Debatte, aber nicht auf ihrem eigenen, sondern auf dem ‚anderen‘ Feld der erzählenden Literatur, die sich ihrerseits zu bewahren sucht im Rekurs auf das ‚andere‘ Feld der Religion, dem die Gattung Legende als religiöse Erbauungsschrift zugehört. So ist hier, analog zum Selbstkommentar Kleists zur „Marquise von O...“³, der „Schauplatz“ der Handlung gleich mehrfach „verlegt worden“. Weiter bezieht sich die Novelle, indem sie die Kunst am Beispiel der Musik zum Thema macht, auch auf die zeitgenössische (romantische) Absolutsetzung der Musik als a-mimetischer und damit virtuell autonomer Kunst.⁴ Das Ideal der Musik tritt für die Romantik allerdings in zwei Verwirklichungsformen auseinander: in die reine Instrumentalmusik einerseits (so feiert z. B. E. T. A. Hoffmann die Instrumentalmusik Beethovens) und in das Lied andererseits, das wirkungsgeschichtlich ja als Erfüllung des Romantischen schlechthin gilt.⁵ Diese Dopplung findet sich als Unentschiedenheit in Kleists Novelle wieder. Das Musikstück, das die Nonnen aufführen, wird „Oratorium“ (293) und „Messe“ (291, 293) genannt (letzteres ist

² Zitiert wird nach der Ausgabe: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hg. v. Ilse-Marie Barth [u. a.], Frankfurt/Main 1990, Bd. 3. Zitatnachweise beider Fassungen der Erzählung werden im Text nach dieser Ausgabe gegeben. Briefe Kleists werden nach folgender Ausgabe zitiert und gleichfalls im Text (Sigle II, ...) nachgewiesen: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Helmut Sembdner, München 1983, Bd. 2.

³ Im Inhaltsverzeichnis des „Phöbus“ hatte Kleist erläutert: „nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden.“ (Phöbus. Ein Journal für die Kunst, Zweites Stück, Febr. 1808, in: Phöbus, photomechanischer Nachdruck. Stuttgart 1961, S. 110).

⁴ Hierzu: Christine Lubkoll: Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. v. Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 337–364. Lubkoll läßt allerdings das romantische Lied außer Betracht, was zu Verzeichnungen der Relation zwischen Instrumental- und Vokalmusik in Kleists Novelle führt. Weiter: Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.

⁵ Zur musikgeschichtlichen Umorientierung, die das romantische Lied darstellt: Roland Barthes: Der romantische Gesang, in: R. B.: Wer singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied, Berlin 1979, S. 7–18.

anlässlich der Feier des Fronleichnamfestes sinnvoller), in beiden Fällen ist – in musikalischer Hinsicht – Gesang das Wesentliche, gleichzeitig wird jedoch der Eindruck erweckt, daß die Nonnen eine Instrumentalmusik aufführen. Die rätselhaft vom Totenbett auferstandene Schwester Antonia setzt sich an die Orgel, die Nonnen „stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte“ (293), die berückende Wirkung ihrer Musik geht dann aber vom „Gloria in excelsis“ und vom „Salve Regina“ aus, die *gesungen* werden, wie dann ja auch die vier Brüder später diese Gebete ‚absingen‘ (vgl. 313). Das eine entfaltet sich ungeklärt im anderen Feld: der Gesang in der Instrumentalmusik und umgekehrt, ebenso das Heilige auf dem irdischen Feld der Kunst. Auch intertextuell führt die Titelformulierung auf solch verschobene Verweisung. Die Formulierung ist ein Zitat, das auf Drydens Ode „Alexanders Feast or the Power of Musick [!]“. An Ode. Wrote in Honour of St. Cecillie“ (ersch. 1697) zurückgeht. Händel hat diese Ode zu einem im 18. Jahrhundert recht erfolgreichen Oratorium vertont (Uraufführung 1736) und damit die Bahn beschritten, von der Musik musikalisch zu handeln. Ramler hat Drydens Ode 1770 übersetzt („Power“ dabei mit „Gewalt“ wiedergegeben). Kleists Formulierung ist Ramlers Titel verpflichtet; wo dieser aber ein Geschehen zwischen profanen Menschen nennt (Alexanders Fest), steht bei Kleist das Heilige, umgekehrt nennt Kleist in der Dedikation das Menschliche („Taufangebinde für Cäcilie M...“), wo Dryden/Ramler auf die heilige Cäcilie verweisen. Den Gattungsangaben entspricht die jeweilige Bewegungsrichtung: Bewegung vom Menschlichen zum Heiligen im Falle der Ode, vom Heiligen zum Menschlichen im Falle der Legende.

Den Doppeltitel der Novelle Kleists kann man bekanntlich⁶ conjunktiv oder disjunktiv lesen. Ein Cäcilienwunder wird versprochen, das – conjunktivisch gelesen – die „Gewalt der Musik“ beglaubigt oder umgekehrt diese jenes. Disjunktivisch gelesen, findet die Beglaubigung auf dem jeweils ‚anderen‘ Feld statt, was die Möglichkeit einschließt, daß sich die Beglaubigung zur Infragestellung verschiebt. Immer steht dabei eine Relation zur Debatte, mit der Eigenart allerdings, daß die Glieder der Relation, für sich betrachtet, unklar bleiben. Worin besteht die „Gewalt der Musik“? Vorgestellt wird nur ihre ver-rückende Wirkung. Worin ist

⁶ Ausführliche Literaturangaben zu dieser Erzählung: Rosemarie Puschmann: Heinrich von Kleists Cäcilien-Legende. Kunst- und literaturhistorische Recherchen, Bielefeld 1988. Interpretationen (Auswahl): Werner Hoffmeister: Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, in: Festschrift für Werner Neuse, hg. v. Herbert Lederer und Joachim Seyppel. Berlin 1967, S. 44–56; Wolfgang Wittkowski: „Die heilige Cäcilie“ und „Der Zweikampf“: Kleists Legenden und die romantische Ironie, in: Colloquia Germanica 6, 1972, S. 17–58; Donald P. Haase, Rachel Freudenberg: Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's „Die heilige Cäcilie“, in: DVjs 60, 1986, S. 88–103; Gerhard Neumann: Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, in: Neumann [Anm 4], S. 365–389.

das Cäcilienwunder zu erkennen? Besteht es darin, daß die vier Brüder analog zur Cäcilie der Legende anstelle einer irdischen Musik oder durch diese hindurch eine himmlische hören? Oder besteht es nach der dogmatischen Auslegung von Äbtissin, Erzbischof und Papst in der Wiederkehr der heiligen Cäcilie als Wunder, d. h. als Durchbrechen eines Naturgesetzes (der Trennung lebendig-tot), das diejenigen verrückt macht, die als militante Protestanten den Glauben an eine Realpräsenz des Göttlichen in irdischen Zeichen bekämpfen?

Auch die Gattungsangabe des Untertitels, „eine Legende“, bleibt fragwürdig. Wird hier eine Form aufgegriffen, der man sich nur noch sentimentalisch, d. h. im Wissen um das Getrennt-Sein von ihrem ursprünglichen Boden, zuwenden kann? Oder soll hier eine neue Legende gestiftet werden? ‚Legende‘ bezieht sich dabei auf beide Handlungsbereiche des Titels, auf das Cäcilienwunder wie auf das Geschehen um die „Gewalt der Musik“, aber nicht als zwei Legenden, sondern ausdrücklich als eine. Als solch eine Legende verknüpft sie das Heilige und das Irdische – aber kann sie auf dem ‚fremden Feld‘ der Kunst (statt der Religion), und kann sie es mit einem Geschehen, das die Gewalt der Musik als eine entmenschende vorstellt (wenn der Gesang der Brüder mit dem Geheul von wilden Tieren verglichen wird [303])? Und kann die Legende die Verknüpfung leisten, wenn sich der Sieg der Musik im historischen Rückblick am Ende der Erzählung nur als kurzes Zwischenspiel erweist, das das Kloster fünfzig Jahre später doch säkularisiert worden ist?

Die Dedikation der Novelle gibt eine mögliche Funktion dieser problematischen ‚Legende‘ an: als eine Geschichte, die man anlässlich einer Taufe über die Namenspatronin des Kindes erzählt, um seinem irdischen Dasein einen spirituellen Bezug (als Erwartung oder Mahnung) zuzuweisen. In der erweiterten Fassung ist die Dedikation weggelassen, insofern hinsichtlich der Funktion der Legende der spirituelle Bezug gekappt. Dann bleibt nur der Wortsinn von ‚Legenda‘: zu lesendes. Gerade die Cäcilienlegende führt auf diesem Feld aber die Botschaft mit sich, daß sich in das Lesen Fehler einschleichen können. Denn zur Patronin der Musik ist die heilige Cäcilie erst durch verkürzendes, mithin falsches Lesen geworden.

Legenden sind Erzählungen aus dem Leben von Christus, Maria, insbesondere aber von Heiligen. Sie stellen vorbildlichen, gottgefälligen Lebenswandel vor, worin sich Wunderbares manifestiert. Legenden wurden schon früh gesammelt, die bedeutendste mittelalterliche Sammlung ist die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine (aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), die große Wirkung hatte. Sie enthält auch die Legende der Hl. Cäcilie⁷: einer Märtyrerin, die im 3. Jahrhundert n. Chr. gelebt haben soll. Sie war Christin geworden, hatte Christus Jungfräulichkeit gelobt, wurde dennoch von ihren Eltern verheiratet, konnte aber ihren zu-

⁷ Jacobus de Voragine: Legenda aurea (Erstdruck 1470); dt. von Richard Benz, Jena 1921, Bd. 2, S. 411–421.

künftigen Mann zum Christentum bekehren und gleichfalls zur sexuellen Enthaltbarkeit überreden. Das ist das Tugendhafte, zugleich das Modethema⁸ der Entstehungszeit dieser Legende: Absage an die Sexualität um der reinen Verbindung mit Gott willen. Herder hat 1793 in einem Aufsatz seiner Zeitschrift „Zerstreute Blätter“⁹ darauf hingewiesen, daß man den Satz über das Hochzeitsfest der Cäcilie im Brevier-Text zum Cäcilientag: *cantantibus organibus illa in corde suo soli Domino decantabat* (während die Musikinstrumente erklangen, sang sie in ihrem Herzen allein dem Herrn) bei der gewöhnlichen liturgischen Wiederholung so aufgefaßt habe, als seien mit den *organibus* eine Orgel gemeint, deren Spiel ihr ‚inneres Herzensgebet‘ begleitet habe.¹⁰ Hans Maier hat in jüngster Zeit die Umdeutung überzeugend aus einer Verkürzung des genannten Satzes in der römischen Liturgie (gegenüber der offiziellen Fassung des Passio-Textes) hergeleitet. In der Liturgie stehe nur noch der Satz: „cantantibus organibus Caecilia Domino decantabat“, zu übersetzen mit „während die Orgel erklang, sang Cäcilie zu Gott“ bzw., in weiterer Umdeutung, „die Orgel spielend, lobte sie Gott“¹¹. Was die offizielle Hagiographie entschieden entgegengesetzt, weltliche Hochzeitsmusik und innere Musik, die Cäcilie Gott singt (das ist auch in Raffaels Cäcilienbild zugrundegelegt), wurde so durch die Liturgie-Verkürzung zu der Vorstellung zusammengezogen, die Hl. Cäcilie habe die (weltliche) Musik, die zu ihrer Hochzeit gespielt wurde, mit ihrer Hinwendung zum christlichen Gott als ihrem wahren Bräutigam verknüpft. Diese falsche Deutung ihrer Hochzeitsmusik ließ Cäcilie zur Patronin der Musik werden. Ihrem keuschen Gatten folgte sie dann in den Märtyrertod nach; das beförderte sie zur Heiligen.

Ist die Hl. Cäcilie derart auf eine recht dubiose Weise mit der musikalischen Kunst verknüpft, so ist als weitere Eigenart ihrer Wirkungsgeschichte festzuhalten, daß sich wieder eine andere Kunst, die Malerei, ihrer besonders angenommen hat. Seit der Renaissance wird die Hl. Cäcilie ausdrücklich mit der Musik zusammengebracht; seit dieser Zeit entstehen auch vermehrt Cäcilienbilder (u. a. das sehr bekannte von Raffael, „Die Heilige Cäcilie mit Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Maria Magdalena“, Bologna, Pinacoteca Nazionale).¹² Kleist hat das Cäcilienbild Carlo Dolcis mit großer

⁸ Artikel ‚Caecilia‘, in: Lexikon des Mittelalters, München, Zürich 1983, Bd. II, Sp. 1343.

⁹ Cäcilia, in: Herders Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1887, Bd. 16, S. 253–272. Ironischer breitet Herder den Lesefehler in seiner früheren, nicht veröffentlichten Aufzeichnung im „Tiefurter Journal“ (1781/82) aus: Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch, in: Herders Sämtliche Werke, Berlin 1888, Bd. 15, S. 160–164.

¹⁰ Cäcilia [Anm. 9], S. 254.

¹¹ Hans Maier: Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 67–82, hier S. 69 f.

¹² Eine Übersicht bildnerischer Cäcilien-Darstellungen gibt: Albert P. de Mirimonde: Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical, Genève 1974 (Éditions Minkoff). Die Zusammenstellung ist nicht vollständig; nachgewiesen werden 149 Cäcilien-Darstellungen.

Wahrscheinlichkeit im Original und das Raffaels möglicherweise in einer Kopie in der Dresdener Gemäldegalerie gesehen.¹³ Die mögliche Anregung durch Bilder ist insofern von Reiz, als die Handlung der Novelle gerade mit dem Projekt einer Bilderstürmerei einsetzt. Die Cäcilienbilder sind Vermittler, die auf das geistliche Wesen der Musik, verkörpert in der Schutzheiligen, verweisen. Eben an solcher Verweisung vom Sinnlichen auf das Geistliche nehmen die vier niederländischen Brüder Anstoß. Die Novelle spielt, wie ausdrücklich vermerkt wird, „um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts“ (287) in Aachen, d. h. an der Grenze zu den Niederlanden, wo ein militanter, bilderfeindlicher Protestantismus Fuß gefaßt hatte. Dem Sinnlichen wurde keine Hinführung zum Geistlichen zugebilligt, die Menschen sollten sich von vornherein auf das Feld des Ideellen begeben. Bilder werden gar nicht, Musik wird nur insoweit zugelassen, als sie dem Wort, d. h. der göttlichen Botschaft, untergeordnet bleibt. Im gleichen Brief aus Dresden, in dem Kleist die wohltätige Wirkung preist, die Werke Bildender Kunst jetzt auf ihn ausüben – so daß er auf dem Feld der Kunst wiederzufinden hofft, was er in der Philosophie, mit der Kantkrise, verloren hat¹⁴ –, spricht Kleist auch über seine Erfahrung von Musik in einer katholischen Kirche, wobei – noch rein positiv aufgefaßt – die Stichworte schon fallen, die im Zentrum seiner Cäcilien-

¹³ Ausführlich hierzu Puschmann [Anm. 6], S. 20–27; Carlo Dolcis Bild („Die Hl. Cäcilie“ [1671], Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) hing zur Zeit Kleists in der Gemäldegalerie so, daß man auf dem Weg zu Raffaels Sixtinischer Madonna an ihm vorbeiging. Kleist berichtet 1801, auf seiner Reise nach seiner Kantkrise, daß er in Dresden das Bild der Sixtinischen Madonna wiederholt angeschaut habe. Auch Raffaels Cäcilienbild hat Kleist eventuell gesehen. Napoleon hatte auf seinen Feldzügen überall Kunstwerke verschleppt, die Grundlage für die Gemäldesammlung des Louvre wurden, darunter auch Raffaels Bild. Kleist hatte bei seinem Paris-Aufenthalt (November 1801) Zugang zum Louvre. In der Dresdener Gemäldegalerie hing lt. Bestandskatalog der Galerie zur Zeit Kleists eine Kopie von Raffaels Bild, angefertigt vom Flamen Calvaert.

¹⁴ Vgl. hierzu meine ausführliche Darlegung in: Bernhard Greiner: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 86–92. Kant hatte eine erkenntnistheoretisch skeptische Position formuliert: wenn wir bei der Erforschung der Natur dieser eine teleologische Struktur unterlegen (ein zweckhaft organisiertes Ganzes annehmen), so können wir nicht entscheiden, ob wir damit die Struktur der Wirklichkeit treffen oder verfehlen. (Kant [Anm. 1], zweiter Teil: „Kritik der teleologischen Urteilskraft“, insbes. § 74–78). Aus diesem Skeptizismus macht Kleist einen Agnostizismus: es gebe überhaupt keine Gewißheit der Erkenntnis, in diesem Sinne keine Wahrheit (vgl. Briefe der ‚Kant-Krise‘ vom Febr. u. März 1801, II, 629 f. u. 634 f.). Die Teleologie als Verknüpfung von sinnlicher Erfahrung (der Erscheinungswelt) und Idee ist durch Kant ungewiß geworden. Zuvor hat Kant im ersten Teil seiner Kritik der Urteilskraft aber eine andere Möglichkeit der Verknüpfung abgehandelt, die statt am Pol des Objekts an dem des Subjekts der Erkenntnis festgemacht ist: das Schöne (die Vorgänge im Subjekt, wenn es einem Gegenstand das Prädikat ‚schön‘ zuerkennt) und die Erfahrung des Erhabenen. Eben diesem Schönen wendet sich Kleist nach seiner ‚Kantkrise‘ im Frühjahr 1801 zu. Er reist nach Dresden und berichtet enthusiastisch über seine Besuche in der Dresdener Gemäldegalerie, zugleich über die ‚erhebende‘ Wirkung der Musik in der katholischen Kirche.

Erzählung stehen werden: das Erhabene als Gewalt: „Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, *erhabenste* Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz *gewaltsam* zu bewegen“ (II, 651, Brief vom 21. 5. 1801).¹⁵ In einem analog hierarchischen Verhältnis stehen Bildende Kunst und Tonkunst in der Cäcilien-Erzählung zueinander. Die vier – wie der parteiische Erzähler formuliert – „gottverdammten Brüder“ (292, 293) wollen „der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei [. . .] geben“ (287), werden aber davon abgehalten und in ver-rückender Weise bekehrt durch die Musik. Worin die „Gewalt der Musik“, die dies hervorbrachte, besteht, bleibt aber eigenartig unbestimmt. Der Erzähler gibt nur wenige Andeutungen, während er sich ausführlich über die Umstände der Aufführung des Musikwerks ausläßt.

Wir erfahren, daß die Nonnen ihre Musik „mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung“ aufführen, die man in männlichen Orchestern vermisst, da diese Kunst genuin weiblich sei (289). Sodann wird erläutert, daß

eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe aufgeführt werden möchte, mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besondern Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte [. . .] (289/291).

Warum „gedichtet“? Sollte es nicht heißen, ‚komponiert‘, da die Wirkung des Werkes doch von der Musik ausgeht? Die Rede von ‚Dichtung‘ verweist wieder auf das Wort (Gesang), während der Erzähler explizit die Nonnen nur mit ihren Musikinstrumenten beschäftigt vorstellt. Das „Gloria“ und das „Salve Regina“ werden gesungen, auch die Brüder singen später stets (ohne Instrumentenbegleitung). Erst der Gesang macht ja auch die ‚weibliche Geschlechtsart‘ sofort manifest, die der Erzähler der Musik zuspricht. Von Dichtung und von Instrumentalmusik aus wird auf die „geheimnisvolle“ (289) Musik, die die ver-rückende Wirkung hervorbringt, nur verwiesen und diese geheimnisvolle Musik ist dann selbst wieder nur eine Verweisung auf anderes (auf Gott, auf eine religiöse Erfahrung). Zugleich aber ist sie sich selbst genug. Denn von der rätselhaft wiedergekehrten Schwester Antonia wird z. B. zwar gesagt, daß sie „von Begeisterung glühe“ (vgl. 293), aber offenbar nicht von religiöser, sondern von Kunst-Begeisterung. Auch die „frommen Frauen“ werden bei ihrer Aufführung „durch alle Himmel des Wohlklangs“ geführt (293), nicht durch einen religiösen Himmel.

Man kann die „uralte italienische Messe“, die die Nonnen aufführen, natürlich nicht identifizieren, sucht man aber nach einer historischen Entsprechung, so stellt sich suggestiv der Gedanke an Palestrina ein als den großen Meister einer

¹⁵ Hervorhebung von mir, B. G.

Musikkunst, die vor der Modernisierungsschwelle des sechzehnten Jahrhunderts liegt¹⁶ und insofern das Attribut ‚uralt‘ beanspruchen kann. Als Zeit der Handlung seiner Legende gibt der Erzähler das „Ende des sechzehnten Jahrhunderts“ (287)¹⁷ an. Die uralte Messe muß also aus einer Zeit weit davor stammen. So liegt sie vor jenem tiefen Einschnitt in der Musikgeschichte, den Nikolaus Harnoncourt als „eine der radikalsten Umwälzungen in der [abendländischen] Musikgeschichte“ bezeichnet hat.¹⁸ „Bis dahin“, so Harnoncourt, „war die geistliche und weltliche Musik, waren die Motetten und Madrigale, prinzipiell mehrstimmig [. . .], polyphon [in der Regel fünfstimmig], in durchimitierendem kontrapunktischem Stil geschrieben.“¹⁹ Bei Vokalmusik war der Text weitgehend unverständlich, da die verschiedenen je für sich intakt geführten und miteinander kombinierten Stimmen in der Regel nicht zur selben Zeit dasselbe Wort sangen. Der Text hatte auch nur untergeordnete Bedeutung. Das eigentliche Kunstwerk war die raffinierte Relation der einzelnen selbständigen Stimmen zueinander, das komplizierte polyphone Gebilde. Harnoncourt erläutert weiter:

Diese Werke konnten ohne weiteres auch mit einem anderen Text gesungen werden, oder sie bildeten, textlos, die Basis für reine Instrumentalmusik [deren erste Meister nun gerade Niederländer waren], wobei die Instrumentalisten sie durch Abwandlungen und Verzierungen in ihr jeweiliges Idiom übersetzten. Diese höchst verfeinerte und weitgehend esoterische Musik kann man als Gipfel und Endpunkt einer nahezu zweihundertjährigen Entwicklung ansehen.²⁰

Im 16. Jahrhundert kommen nun zwei Neuerungen auf: zum einen tritt an die Stelle der Polyphonie die Monodie (einstimmiger Gesang von Instrumenten begleitet, klanglich getragen von akkordisch ausharmoniertem Generalbaß), zum andern wird Verständlichkeit der gesungenen Texte verlangt. Die Neuerung kam aus Florenz, wo Gelehrte behaupteten, die einzig wahre Musik entdeckt zu haben:

Die griechischen Dramen [. . .] seien im Altertum melodramatisch, gesungen, aufgeführt worden, und weil ja alles, was die alten Griechen kulturell gemacht hatten, als

¹⁶ Auf Palestrina konnte Kleist durch Johann Friedrich Reichardt verwiesen worden sein, den er im Kreis Elisabeth von Stägemanns, einer Taufpatin Cäcilie Müllers, kennengelernt hat. Reichardt war ein entschiedener Propagator Palestrinas; über Wackenroder und Tieck hat er die Begeisterung für Palestrinas Musik an die Romantik weitergegeben.

¹⁷ Die feierliche Anerkennung der Cäcilie als Heilige mit Niederlegung ihrer Reliquien in der ihr geweihten Kirche in Rom/Trastevere erfolgte 1599 durch Papst Clemens VIII. (Artikel ‚Cäcilia‘ [Anm. 8], Sp. 1344.) Sofern Kleist dies bekannt war, reiht sich das ‚Breve‘ des Papstes, das der Äbtissin das Cäcilienwunder beglaubigt (vgl. 313); zeitlich genau in die Vorgänge um die Heiligsprechung der Cäcilie ein.

¹⁸ Nikolaus Harnoncourt: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg, Wien 1984, S. 31.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

unübertreffbares Vorbild betrachtet wurde, behauptete man radikal, das ‚Melodrama‘, die Monodie, sei die einzig richtige Musik.²¹

Eine neue Musik wurde propagiert und fand rasch viele Anhänger. Sie war prinzipiell einstimmig, die Sprachmelodie bestimmte das Melos, der begleitende Baß (basso continuo, Generalbaß) durfte nur einfache Harmonien beisteuern, um bestimmte Worte hervorzuheben, aber niemals musikalische Aufmerksamkeit erregen.

Statt Polyphonie und Kontrapunkt also Monodie und Generalbaßbegleitung. Über Textverständlichkeit in der Kirchenmusik wurde auf dem Konzil von Trient (1545–63), der römisch-katholischen Antwort auf die Reformation, gestritten. Der polyphone Musikstil wurde angegriffen, da der komplizierte polyphone Satz die gesungenen Texte für die Gemeinde unverständlich machte. Das wurde natürlich mit Blick auf die lutherische Kirche und deren von der ganzen Gemeinde gesungenen Chorgesang gesagt, bei dem die Musik ganz im Dienst des Wortes steht. In Antwort hierauf wollten die reformerisch gesinnten Kardinäle jetzt gleichfalls dem Inhalt der religiösen Texte mehr Wirkungsmöglichkeit geben. Nach einem Bericht aus dem frühen 17. Jahrhundert, der sich auf mündliche Aussagen Palestrinas stützt, wollte Papst Pius IV (1559–65) auf dem Tridentinischen Konzil einen Antrag auf Abschaffen der mehrstimmigen Kirchenmusik stellen, vermochte Palestrina ihn aber zu überzeugen, daß es möglich sei, polyphone Musik so zu handhaben, daß der Text verständlich bleibe.²² Als Beispiel solcher Komposition kann Palestrinas Marcellus-Messe gelten, die besondere Rücksicht auf Verständlichkeit des Textes nimmt („Missa Papae Marcelli“, Papst Marcellus II gewidmet, der 1555 22 Tage lang regiert hat). Verbürgt ist, daß im April 1565 im Palast des Kardinals Vitellozzi in Rom einige Messen vorgesungen wurden, damit die Kardinäle feststellen konnten, ob die Worte zu verstehen seien. Palestrinas Marcellus-Messe soll bei dieser Gelegenheit aufgeführt worden sein.²³ Durch Konzessionen hinsichtlich der Textverständlichkeit gelang es Palestrina jedenfalls, den Papst umzustimmen und so die polyphone Kirchenmusik zu erhalten. Textverständlichkeit war für Palestrina aber auch nach dem Konzil von Trient kein obligates Prinzip der Kirchenmusik, sondern nur eine satztechnische Möglichkeit neben anderen. Palestrinas gesamteuropäischer Ruhm gründet in der Synthese, die er „zwischen den kontrapunktischen Künsten der Niederländer und italienischem Klangsinn“²⁴ zu finden wußte. E. T. A. Hoffmann hat in seinem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“

²¹ Ebd.

²² Ausführlicher hierzu: Artikel ‚Palestrina‘, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Friedrich Blume [u. a.], Kassel [u. a.] 1962, Sp. 685 f.

²³ Ebd., Sp. 684.

²⁴ Artikel ‚Palestrina‘, in: Marc Honegger, Günther Massenbeil: Das große Lexikon der Musik, Freiburg, Basel, Wien 1976, Bd. 6, S. 184.

(erschienen 1814) an den Streit in der katholischen Kirche um die polyphone Kirchenmusik erinnert und Palestrinas Sieg verherrlicht.²⁵ Daß der Papst für Beibehalten der polyphonen Kirchenmusik entschied, hat den Trend aber doch nicht aufhalten können (wie das Wunder bei Kleist die Säkularisierung des Cäcilien-Klosters nicht verhindert). Auch in der römischen Kirche setzte sich der Zug zur Textverständlichkeit in Abkehr von der Polyphonie durch. Verloren ging damit die Erfahrung umfassender Entgrenzung, die diese Musik bereithält. Der Gesang, der den Kirchenraum erfüllt, ohne daß Worte, Sätze oder einzelne Gesangstimmen voneinander abgegrenzt werden können, wirkt wie ein Sog, sich einem allumfassenden Ganzen anzuschließen. Das berichten die protestantischen Romantiker immer wieder als berauschte Erfahrung einer Teilhabe an einer katholischen Messe (obwohl sie im frühen 19. Jahrhundert in der Regel nur eine hinsichtlich dieses Effekts sehr abgeschwächte Musik erfahren konnten). Auch Kleist gibt solch einen Bericht in dem schon zitierten Brief vom 21. Mai 1801. Die polyphone Musik, der Gesang dabei noch nachhaltiger als die Instrumentalmusik, überfordert das strukturierende Aufnehmen. Man kann nicht fünf unterschiedliche Stimmen in ihrem Verlauf und Bezug zueinander gleichzeitig getrennt hören und aufeinander beziehen. Auch die im Vergleich mit Palestrina analytischere Polyphonie Bachs (als Synthese von monodischem Stil und polyphon-kontrapunktischer Schreibweise) führt an die Grenze strukturierenden Aufnehmens. Die polyphone Musik, im Klangraum der Kirche akustisch verstärkt, entstrukturiert; sie bietet sich dem Hörenden als ein in seiner Ausdehnung unendlicher, nicht zu gliedernder Klangraum an, in den er sich auflösen kann, als ein Raum von grenzenloser Aufnahmefähigkeit, der den Hörenden einsaugend aufnimmt. So steht die polyphone Kirchenmusik auch für die unteilbare Kirche, während die neue Musik den Eindruck dramatischer Spannung, d. h. aber der Entgegensetzung zwischen ihren Konstituenten (Monodie und Generalbaßbegleitung) erweckt. Herder hat das deutlich gesehen und sich in seinem Cäcilien-Aufsatz entschieden gegen die Tendenz der neueren Kirchenmusik zum Dramatischen und Theatralischen ausgesprochen:

Auf dem Theater ist alles auf dramatische Vorstellung, Charakterschilderung, aufs Spiel der Personen eingerichtet; hier [in der Kirche] zeigen sich [. . .] keine Personen, hier wird nichts repräsentiert. Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserm Geist und Herzen reden. [Was auch immer eine Person in der Kirche singt, es verweist nicht auf sie oder ihre jeweilige Sprechrolle.] Dies Wort muß ihrem Munde schon entnommen, und allgemeiner Gesang, ein Wort an alle menschlichen Herzen geworden seyn; alsdann wirds eine Stimme der heiligen Tonkunst [. . .]. Die heilige Stimme spricht vom Himmel herab; sie ist Gottes Stimme und nicht der Menschen; weh ihr,

²⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Alte und neue Kirchenmusik, in: E. T. A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. v. Hartmut Steinecke u. a., Frankfurt/Main 1993, Bd. 2/1 (Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814), S. 503–531.

wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anlegt! [. . .] Dramatische und Kirchenmusik sind voneinander beinahe so unterschieden, wie Ohr und Auge.²⁶

Herder verweist ausdrücklich auf den Zusammenhang zwischen der alten (d. h. ‚undramatischen‘ polyphonen) Kirchenmusik und der beanspruchten Unteilbarkeit der Kirche: „Aus unsern protestantischen Kirchen ist diese Einheit ziemlich verschwunden, auf welche es doch in der ersten Kirche so fühlbar und groß angelegt war.“²⁷

Kleist ist sich dieses grundlegend anderen, genuin dramatischen Charakters der Musik nach 1600 offenbar bewußt. Im Sommer 1811, d. h. in der Zeit, da er die erweiterte Fassung der Cäcilien-Novelle fertigstellt, schreibt er an Marie von Kleist, daß er für ein Jahr oder länger die Kunst [Dichtkunst] ruhen lassen möchte, um sich

mit nichts als der Musik [zu] beschäftigen. [. . .] so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind (II, 875).²⁸

Monodie und Generalbaßbegleitung: das ergibt ein Geschehen aus zwei wechselseitig sich begrenzenden Konstituenten. Die polyphone Musik vor 1600 zielt demgegenüber auf die Erfahrung des Unendlichen. Interesse dieser Musik ist nicht Entgegensetzung, Drama, sondern Transzendieren, Entgrenzen des Hörenden in ein Umgreifendes (als Eins-Werden mit dem unendlichen ‚Gotteskörper‘). Im Horizont des tiefen Einschnitts der Musikgeschichte um 1600 steht der von Kleist reklamierte ‚Generalbaß‘ auf der Seite der ‚neuen Kunst‘, der ‚Nuove Musiche‘²⁹, die die Erfahrung von Ganzheit als Ungeschiedenheit nicht mehr vermitteln kann (noch will). So ist sie geschichtsphilosophisch der Jetztzeit des ‚verlorenen Paradieses‘ i. S. von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ zuzuordnen. Die Hinwendung zur „uralten italienischen Messe“ in der Cäcilien-Novelle erweist sich in diesem Horizont als Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Erfahrungen umfassender Entgrenzung, ana-

²⁶ Cäcilia [Anm. 9], S. 265.

²⁷ Ebd., S. 261.

²⁸ Deutungen dieser Stelle geben: Carl Dahlhaus: Kleists Wort über den Generalbaß, in: Kleist-Jahrbuch 1984, S. 13–24; Hilda M. Brown: Musik als Wurzel aller Künste: Kleist en route to an Aesthetic? in: Seminar XV, 1979, S. 190–205; Christine Lubkoll [Anm. 4]; diese Deutungen bleiben problematisch, da sie den einschneidenden Wandel in der Musikgeschichte um 1600 nicht berücksichtigen, mithin nicht beachten, daß die Kunst des Generalbasses eine ‚neue Kunst‘ aufgegebener bzw. verlorener Ganzheit / Ungeschiedenheit vorstellt.

²⁹ So eine Abhandlung Caccinis über die Neue Musik, die die Florentiner ‚Camerata‘ propagierte (nach: Harnoncourt [Anm. 16], S. 31).

log der Frage nach dem Wiedergewinnen des Paradieses im Essay „Über das Marionettentheater“.

Wieviel Kleist über den tiefen Einschnitt in der Musikgeschichte um 1600 wußte, ist kaum auszumachen. Kleist war allerdings ein guter Musikkenner, zugleich war die Kunst Palestrinas durch die Schriften der Frühromantiker auch im protestantischen Deutschland neu in Erinnerung gebracht worden. Einiges spricht dafür, der Cäcilien-Novelle hohe kunsttheoretische Bewußtheit zuzubilligen. Sie entstand zwischen den beiden grundlegenden kunsttheoretischen Essays Kleists. Im Oktober 1810 hatte Kleist in den „Berliner Abendblättern“ den (von Brentano unter Mitwirkung Achim von Arnims verfaßten, von ihm selbst aber grundlegend umgeänderten) Essay über Caspar David Friedrich veröffentlicht.³⁰ Thema dieses Essays ist das Erhabene in der Kunst. Im November 1810 veröffentlicht Kleist am gleichen Ort die Cäcilien-Novelle, im Dezember 1810 ebenda den Essay „Über das Marionettentheater“ mit dem Thema „Wiedergewinnen einer symbiotischen Ganzheit, Eintreten in einen Raum jenseits aller Unterscheidung, jenseits aller Strukturierung“, wie dies eben die polyphone Musik ihrem Hörer verspricht.³¹

Der Versuch, die Erfahrung zu umschreiben, die die polyphone Kirchenmusik ihrem Hörer eröffnet, legte Formulierungen nahe, die die „Gewalt der Musik“ nun doch nachvollziehen lassen, von der Kleist in seiner Novelle spricht. Vorstellungen der Teilhabe an, des Verschmelzens mit einem allumfassenden Ganzen (das für ‚Gott‘ steht) wurden berufen, Vorstellungen des Eintritts in einen Raum ‚unendlicher Ausdehnung‘, damit der Entstrukturierung. Es ist die Erfahrung eines schlechthin Großen, bei dessen Aufnahme unser Vermögen der Ordnung und Strukturierung versagt. Wenn die Mutter der verrückt gewordenen Brüder angesichts der Partitur der uralten Messe „das ganze Schrecken der Tonkunst“ (311) zu erfahren glaubt, so erweist sich dies jetzt als überaus präzise

³⁰ Brentanos Text „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“, (Erstveröffentlichung in: Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, 28.1.1826) ist abgedruckt in: Clemens Brentano. Werke, hg. v. Friedhelm Kemp, München 1963, Bd. 2, S. 1034–1038. Brentano nahm an Kleists Bearbeitung heftig Anstoß und bestand auf einer Erklärung, die Kleist dann auch am 22. 10. 1810 in die „Berliner Abendblätter“ eingerückt hat; er betont darin, daß „nur der Buchstabe“ des abgedruckten Aufsatzes den ursprünglichen Verfassern gehöre, „der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er [der Aufsatz] jetzt abgefaßt ist“ ihm [Kleist] (vgl. Erklärung, in: Kleist [Anm. 2], Bd. 3, S. 655). Zu den Anteilen von Brentano/Arnim und Kleist: Roswitha Burwick, Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Arnim, Brentano, Kleist, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 107, 1988, S. 33–44; Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs „Mönch am Meer“. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: DVjs 64, 1990, S. 54–95.

³¹ Zu diesem Verständnis des dritten geschichtsphilosophischen Stadiums, das der Essay „Über das Marionettentheater“ entwirft, vgl. Greiner [Anm. 14], Kap. ‚Versuchsfeld Grazie‘, S. 147–161.

Formulierung. Es ist ein *ganzes* Schrecken, da nicht in Teilaspekte zu zerlegen und damit zu bewältigen, wie der Hörer einer Palestrina-Messe fünf polyphon erklingende Stimmen nicht strukturierend, d. h. analytisch, aufnehmen kann. Solches Scheitern im Bemühen um ein strukturierendes Aufnehmen von Sinnesdaten erläutert Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ als Erfahrung des Erhabenen, und zwar in der Variante des ‚mathematisch Erhabenen‘, d. i. die Erfahrung des schlechthin Großen („was über alle Vergleichung groß ist“ [KdU 81]). Kleists Essay über C. D. Friedrich, wenige Wochen vor der Cäcilien-Novelle erschienen, handelte vom ‚dynamisch Erhabenen‘, der anderen Variante des Erhabenen, die Kant bestimmt hat. So darf wohl eine intensive Auseinandersetzung Kleists mit diesem Teil der „Kritik der Urteilskraft“ angenommen werden. Beim mathematisch Erhabenen, in der Konfrontation mit dem unendlich oder schlechthin Großen, scheitern, so Kant, unsere Erkenntnisvermögen Einbildungskraft (die die Sinnesdaten aufnimmt, uns die Vorstellung eines Gegenstandes gibt) und Verstand (der die aufgenommenen Sinnesdaten zusammenfaßt, die Vorstellung auf einen Begriff bringt). Kant nennt das „apprehensio“ (Auffassung) und „comprehensio“ (Zusammenfassung) „aesthetica“ (KdU 87). Wenn wir mit unendlich Großem konfrontiert werden oder es zu denken suchen (der unbewegte, unendlich nach allen Seiten ausgedehnte Ozean, das unendlich Große als Zahl), dann haben wir mit der Aufnahme der Sinnesdaten keine Not (die kann immer weiter gehen), wohl aber mit der Zusammenfassung. Da gibt es ein Maximum dessen, was wir leisten können:

Denn wenn die Auffassung soweit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer [Teilvorstellungen] forttrückt, so verliert sie auf einer Seite ebensoviel, als sie auf der anderen gewinnt (KdU 87).

Es kommt keine Vorstellung zustande, weil eine Zusammenfassung des Vielen in eine Anschauung nicht mehr möglich ist. Die Einbildungskraft erweist ihre Unangemessenheit für diesen Gegenstand (da sie ihn nicht in ein Ganzes der Anschauung zusammenfassen kann). Solches Scheitern kann man aber nur von einer Position aus feststellen (sich bewußt machen), die auch da noch Zusammenfassung in eine Anschauung verlangt, wo der Gegenstand ins Unendliche geht. Es ist die Position der Vernunft, des Vermögens zu Ideen, die ja jede Anschauung übersteigen. So macht sich im Bewußtsein des Scheiterns die Vernunft bemerkbar, die das Unendliche als ein Ganzes, Ideelles ja denken kann. Das Scheitern der Einbildungskraft auf dem Feld des Sinnlichen (konfrontiert mit dem Unendlichen, also Nicht-zu-Strukturierenden) macht die Vernunft rege, führt auf ihr Feld, wo wir das Unendliche, d. i. die Ideen, die alle Anschauung übersteigen, denken können. Darin eben besteht die Erfahrung des Erhabenen. Wir übersteigen die Grenze, die unserem Vermögen zur Zusammenfassung in eine Anschauung im Fortgang zum Unendlichen gesetzt sind, entdecken etwas,

das über dieser Beschränkung liegt, das Reich der Ideen (die Ideen der Vernunft: Gott, Freiheit, Unsterblichkeit). So erkennt Kant in der Erfahrung des Erhabenen, hier in der Spielart des mathematisch Erhabenen, ein Feld, auf dem die abgründig voneinander getrennt scheinenden Reiche der Erscheinung und der Ideen doch verknüpft werden können, wenn auch nur *ex negativo*, auf der Basis eines Scheiterns (der Erkenntnisvermögen). Die Erfahrung, die die polyphone Kirchenmusik eröffnet, angesichts derer unser Vermögen der *comprehensio*, der Zusammenfassung der Sinnesdaten in eine strukturierte Vorstellung, überfordert ist, folgt sehr genau der Struktur des mathematisch Erhabenen. Die Idee der Vernunft, die das Scheitern unserer Erkenntnisvermögen bei der Aufgabe der Zusammenfassung manifest macht, ist hier die Idee Gottes (oben umschrieben als Verschmelzung mit einem allumfassenden Ganzen). Nun macht Kant aber eine Einschränkung, und Kleist ist einer der wenigen Autoren, die den Sprengsatz dieser Einschränkung für die Kunst erkannt haben (während es in der neuerlichen Konjunktur des Erhabenen seit den Schriften von Lyotard³² nicht im Blick ist). Kant betont nämlich, daß man das Erhabene nicht an Kunstprodukten suchen soll; denn da hat ja schon immer ein menschlicher und d. h. endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, kann man vom Unendlichen als Absage an alle Strukturierung eigentlich nicht sprechen. Der Effekt, auch polyphoner Musik, Teilhabe an einem virtuell ins Unendliche sich ausdehnenden Klangkörper, wird durch ein Verfahren erreicht, das kalkuliert, das Töne, Harmonien, verschiedene Stimmen in endlicher Weise kombiniert. Daher sagt Kant, wir sollen uns, was die Erfahrung (des mathematisch) Erhabenen angeht, an die rohe Natur halten, sofern sie Größe enthält (der unendlich weite Nachthimmel, der unbewegte, ins Unendliche ausgedehnte Ozean):

wenn das ästhetische Urteil rein [. . .] und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten [. . .], wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, [. . .] sondern an der rohen Natur [. . .], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen. (KdU 88–89)

Diese generelle Einschränkung Kants hat weder die Kunstpraxis noch die Kunsttheorie bestimmt. Kleist gehört zu den wenigen Autoren, die hier überhaupt Problembewußtsein entwickeln (zeitgenössisch ließe sich Analoges vielleicht noch bei Hölderlin finden). Denn Kleist diskutiert die Frage des ‚Erhabenen der Kunst‘ stets nur an dem Sonderfall, daß das Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen bewirken soll, eben diese Erfahrung schon zu seinem Gegenstand macht. Der Übergang von der im Kunstwerk dargestellten Erfahrung des Erhabenen zur analogen Erfahrung des Rezipienten ist Kleist (im Unterschied z. B. zu Schiller) dabei gerade nicht selbstverständlich, vielmehr das Fragwürdige.

³² Hierzu: Das Erhabene, hg. v. Christine Pries, Weinheim 1989.

Hier setzen seine literarischen Experimente wie seine theoretischen Überlegungen ein. Im Hinblick auf die Tragödie stellt Kleist die Frage nach diesem Übergang mit seinem „Guiskard“-Projekt und gelangt darüber in seine größte Krise, erlebt einen physischen und psychischen Zusammenbruch.³³ Jahre später, 1807, gelingt ihm mit der „Penthesilea“ eine dramatische Lösung der Frage.³⁴ Im Herbst 1810 stellt Kleist die Frage erneut, zuerst kunsttheoretisch am Beispiel der Malerei mit dem Essay über C. D. Friedrichs Bild „Mönch am Meer“ (es zeigt die Natur in ihrer den Menschen überwältigenden Macht, womit das „dynamisch Erhabene“ im Sinne Kants zur Debatte steht), dann wenige Wochen später erzählend am Beispiel der Musik in der Cäcilien-Novelle, die, wie erläutert, die Erfahrung des „mathematisch Erhabenen“ zur Debatte stellt. Auf die Frage, ob und wie die Erfahrung des Erhabenen durch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes vermittelt werden könne, gibt der C. D. Friedrich-Essay eine explizite Antwort, die Cäcilien-Novelle dann eine implizite, wobei ihr Aufbau erstaunlich genau den Argumentationsschritten des Essays entspricht. So können diese als Strukturvorgabe der Erzählung herangezogen werden, ohne daß die Argumente des Essays im einzelnen inhaltlich erörtert werden müssen.³⁵

Das *im* Kunstwerk (als virtuelle Erfahrung der dargestellten Figur, des Mönchs am Meer) vorgestellte Erhabene, so Brentano und Kleist im Essay, führt nicht zur analogen Erfahrung beim Kunstbetrachter („Dies aber ist *vor*“³⁶ dem Bilde unmöglich“ [543]). Als Begründung wäre im Sinne Kants anzuführen, daß der im Bild dargestellte gewaltig bewegte Ozean und analog, daß der in der polyphonen Musik zum Erklingen gebrachte allumfassende, nicht zu strukturierende Klangraum doch jeweils in einer endlichen Kalkulation des Künstlers gründet. Was der Rezipient *im* Kunstwerk selbst, d. h. in der dargestellten Erfahrung des Erhabenen, finden sollte, so argumentieren Brentano/Kleist im Essay weiter, das findet der Betrachter erst zwischen sich und dem Kunstwerk als ganzem („Was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde“ [543]). Eben dies steht aber im Zentrum der Cäcilien-Novelle: das Geschehen zwischen den vier bilderstürmerischen Brüdern und der Aufführung der „uralten“, d. h. polyphonen Musik. Der Essay handelt vom Erhabenen der Natur als Erfahrung des dargestellten Mönchs. Daran hatte sich ein Gedankenspiel über

³³ Hierzu Greiner [Anm. 14], Kap.: „Das Erhabene in der Kunst als Verrückung und als Aporie: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, das Guiskard-Projekt und der Zusammenbruch von 1803/04“ (S. 106–129).

³⁴ Hierzu: Ebd., Kap. „Sich selbst verschlingendes Theater: das ‚erhabene Trauerspiel Penthesilea‘“ (S. 175–190).

³⁵ In jüngster Zeit mehrfach erörtert: Ekkehard Zeeb: Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem ‚Rahmen‘ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, in: Neumann [Anm. 4], S. 299–336; Begemann [Anm. 29]; Bernhard Greiner: Die Wende in der Kunst. Kleist mit Kant, in: DVjs 64, 1990, S. 96–117.

³⁶ Hervorhebung von mir, B. G.

Bedingungen angeschlossen, unter denen auch der Betrachter des Bildes – im Geschehen zwischen sich und dem Bild als ganzem – die Erfahrung des Erhabenen machen kann. Dies Gedankenspiel setzt Kleist in seiner Cäcilien-Novelle in dargestellte Handlung um. So begründet er eine neue Ebene der Reflexion über das Erhabene. Sie ist situiert zwischen der Ebene der im Kunstwerk dargestellten Erfahrung des Erhabenen und der Ebene der Erfahrung des Erhabenen als Effekt eines Geschehens zwischen Kunstwerk als ganzem und Rezipienten jenseits des Kunstwerks (der Leser der Novelle analog dem Bildbetrachter). Denn dies Geschehen wird hier in die fiktive Welt einer Erzählung zurückgeholt, indem Kleist unterscheidet zwischen der Wirkung der Messe auf die gläubige Gemeinde (das entspricht im Essay dem Mönch im Bild) und auf die ‚außenstehenden‘ vier Brüder, die am alten Glauben und dessen Manifestationen in der Kunst nicht teilhaben, beides bekämpfen³⁷ (das entspricht im Essay dem ‚außenstehenden‘ Bildbetrachter). Das Gedankenspiel des Essays über das Geschehen zwischen Bild und Betrachter wird derart zur Vorgabe der *dargestellten* Handlung um die vier Brüder. Die Erzählung legt das Geschehen zwischen dem Kunstwerk (der polyphonen Kirchenmusik) und den vier ungläubigen Hörern in genau die Bestandteile auseinander, die der Essay am dargestellten Erhabenen unterschieden hat. Es sind dies dort:

1. das Subjekt der Erfahrung des Erhabenen: im Bild C. D. Friedrichs ist dies der Mönch vor dem gewaltigen Ozean, in der Novelle entsprechen dem die gläubigen Hörer der uralten Messe;
2. ein bestimmter, begrenzter, Sicherheit gewährender Ort, an dem die Konfrontation mit dem Un-endlichen stattfindet (so von Kant für Gelingen der Erfahrung des Erhabenen gefordert, vgl. KdU 104): im Bild Friedrichs ist das die Düne am Meer, auf der der Mönch steht und auf den Ozean blickt; in der Novelle entspricht dem der nach außen abgeschlossene Raum der Kirche im Akt der Aufführung der uralten Messe.
3. die Erfahrung des Un-endlichen als eines nicht zu Strukturierenden, sei es angesichts des gewaltig bewegten Ozeans, sei es in der Erfahrung eines ‚un-endlich‘ sich ausdehnenden, Strukturierung verweigernden Klangraumes.

Diese Elemente der dargestellten Erfahrung des Erhabenen (als Erfahrung des Mönchs bzw. der gläubigen Gemeinde) werden nun Schritt für Schritt auf das Geschehen *zwischen* Kunstwerk als ganzem und außenstehenden Rezipienten übertragen (im Essay die realen Betrachter des Bildes, in der Novelle die darge-

³⁷ Diese Unterscheidung erklärt auch, daß die polyphone Kirchenmusik nur die vier ungläubigen Brüder verändert, während die anderen „mehr denn dreitausend Menschen“ (292) in der Kirche von ihr zwar zutiefst gefangengenommen (es scheint, „als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß [. . .] auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward“ [293]), darüber aber doch nicht verrückt werden.

stellten, d. h. fiktiven vier Brüder; sie sind in doppelter Weise als Außenstehende vorgestellt: als Bilderstürmer negieren sie jede Art Vermittlung des Göttlichen durch die Kunst, als militante Protestanten manifestieren sie das Prinzip der Spaltung, während die gläubige Gemeinde sich geschichtsphilosophisch noch vor der Etablierung des Prinzips der Spaltung in der Kirche befindet). Der Essay entwirft die Übertragung als Gedankenspiel des sprechenden Ich, die Novelle als dargestelltes Geschehen. Zur Debatte steht mithin nicht, ob die Novelle die Erfahrung des Erhabenen bei ihren realen Lesern hervorrufen könne, vielmehr die Logik des dargestellten Geschehens. Sie erschließt sich, das ist die These der nachfolgenden Ausführungen, in präziser Analogie zum theoretischen Entwurf der Bedingungen, unter denen es möglich erscheint, eine im Kunstwerk dargestellte Erfahrung des Erhabenen auf Betrachter, die außerhalb dieser Erfahrung stehen, doch zu übertragen.

Dem außenstehenden Bildbetrachter im Essay als virtuellem Subjekt einer durch Kunst vermittelten Erfahrung des Erhabenen entsprechen in der Cäcilien-Novelle die vier bilderstürmerischen Brüder. Der begrenzte Ort, an dem die Konfrontation mit dem Unendlichen stattfinden soll, ist im Essay das Bild als ganzes, in der Erzählung muß daraus die kunstvolle Messe im Akt der Aufführung werden (Bild wie Musikwerk als kalkulierte, strukturierte Werke, ebenso die Aufführung als durchstrukturiertes Geschehen von so hohem künstlerischem Anspruch, daß eben nur Schwester Antonia als Dirigentin in Frage kommt). Damit aber, so Brentano/Kleist im Essay, ist für den Bildbetrachter (und analog für den ‚außenstehenden‘ Hörer der polyphonen Musik) dort, wo das Grenzenlose erfahren werden sollte, nichts mehr (das Bild bzw. die aufgeführte Musik sind als Elemente der nun zur Debatte stehenden Erfahrung des Erhabenen ja schon ‚verbraucht‘: eben als der begrenzte Ort, an dem die Konfrontation mit dem Unendlichen stattfinden soll). So erfährt der Rezipient (der Bildbetrachter bzw. der ungläubige Hörer der Musik) eine Öffnung ins Leere, ins Nichts: „das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz“ (543). Der Rezipient, dessen Blick bzw. dessen Gehör gerade auf die Erfahrung eines Unendlichen als eines nicht zu Strukturierenden gespannt worden ist, kann dieses dann nur jenseits des Bildes, jenseits des aufgeführten Musikwerks suchen.

Diese Suche – und das ist die im vollen Wortsinne *ungeheure* Überlegung Kleists, an eben dieser Stelle setzt auch seine völlig eigenständige Argumentation ein – diese Suche nach einem Jenseits des Bildes, nach einem Jenseits des Musikwerks findet tatsächlich etwas, nämlich die Materialität des Bildes (das Bild, so Kleist, hat „nichts, als den Rahm[en], zum Vordergrund“ [543]; dieser gehört aber nicht mehr dem an, was das Bild vorstellt, sondern bezieht sich auf das Materielle des Bildes, indem es dessen Grenze markiert). Analog stößt der außenstehende Rezipient des Musikwerks auf dessen Materialität, d. i. auf dessen Gegeben-Sein

in einer je spezifischen Aufführung als sein ‚Rahm‘ (am Ende der Erzählung, wenn die Mutter der verrückten Brüder vor der Notenschrift der Messe erschauert, wird noch eine weitere Materialität des Musikwerks angedeutet: seine Fixierung in der Notation). So kann die Leere, die sich aufgetan hat im Geschehen zwischen Rezipient und Kunstwerk (das *in* seiner Welt ein Erhabenes vorstellt) aufgefüllt werden: eben mit der Materialität des Kunstwerks. Wenn diese aber einen Verweisungsgehalt haben soll (zur Debatte steht ja, dem Rezipienten die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln), so argumentiert Kleist in seinem Essay mit unerbittlicher Konsequenz weiter, dann muß die Verweisung an das Material dessen gebunden sein, das das Kunstwerk vorstellt. Damit erschließt sich die befremdliche Überlegung im C. D. Friedrich-Essay: „Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen“ (543). Wenn das Bild aus dem gemacht wird, was es darstellt, wird eine – allerdings eigenartig verschobene – Erfahrung des Erhabenen (als Brückenschlag von einer sinnlichen Erfahrung zur Idee, hier der Idee Gottes) doch erreicht. Denn wie das Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen vermitteln soll, ins Materielle verschoben ist, erscheinen nun auch die bisher menschlichen Subjekte der Erfahrung ins ‚Materielle‘ verschoben, als Tiere (Füchse und Wölfe), die eine Ahnung Gottes/eine Ahnung von der Ideenhaftigkeit der Natur haben mögen, es aber doch nur in der Weise zeigen können, daß sie den Himmel anheulen. Die Reinszenierung des Erhabenen im Raum der Kunst führt bei Kleist nicht – analog zur Erfahrung des Erhabenen, wie Kant sie (am Erhabenen der Natur) beschreibt – von der Zernichtungserfahrung des Menschen im Scheitern seiner Erkenntnisvermögen gegenüber dem Unendlichen zu seinem strahlenden Wieder-Auferstehen im Rege-Machen der Ideen der Vernunft (im Sich-seiner-selbst-Innewerden als vernunftfähig). Die Reinszenierung des Erhabenen im Raum der Kunst gelingt für Kleist vielmehr nur als eine Verweisung aus der Materialität des Kunstwerks heraus mit dem entsprechend verschobenen Ergebnis, statt zum Menschen in seiner sittlichen Größe, d. i. in seinem Vermögen zu den Ideen der Vernunft, zur Entmenschung zu führen.

Im Horizont des C. D. Friedrich-Essays erschließt sich nun das ‚Wunder‘ der Cäcilien-Erzählung als präzise durchgeführte analoge Verweisung aus der Materialität des Kunstwerks. Vom Materiellen des Musikwerks, d. i. von den spezifischen Umständen seiner Aufführung am besagten Fronleichnamstag in Aachen, wird gehandelt, während die Aussagen über den Gehalt des Werks sehr allgemein bleiben („eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe“, mit einer „besondern Heiligkeit und Herrlichkeit [. . .] gedichtet“ [289, 291]), und das ‚Wunder‘, von dem die Legende kündigt, besteht eben darin, daß diese Musik aus dem ‚Material‘ dessen gemacht wird, (aus Heiligem, Wunderbarem), worauf sie verweist, d. i. auf das allumfassende, unendliche,

unteilbare Ganze, das für die Erfahrung Gottes steht, ein Raum der Entgrenzung, in dem die Unterscheidung zwischen irdisch und himmlisch, tot und lebendig, Jenseits der Gegenwart Gottes und Diesseits der irdischen Existenz aufgehoben ist. An ihm haben die Heiligen schon realen Anteil und die ihn charakterisierende Entgrenzung geschieht eben in der Aufführung. Schwester Antonia, die doch im Sterben liegt oder schon tot ist, ist als Heilige Cäcilie aus dem Jenseits wieder-gekehrt und leitet die Aufführung (was in der Gattung ‚Legende‘ als Handlung gesetzt werden kann). So sind Verweisendes (der Klangkörper in seiner Materialität der Aufführung) und materielles Substrat dessen, worauf verwiesen wird (die Aufführung, die mit Wunderbarem, d. h. mit Heiligem durchsetzt ist als Ausfluß des Göttlichen), zusammengeführt, analog dem Gedankenspiel des Essays, daß das Bild, um die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln, aus der Materie des Dargestellten gemacht, d. h. mit dem Wasser des Ozeans gemalt werden müßte, den es vorstellt. Und wieder ergibt dies eine verschobene, entmenschende Erfahrung des Erhabenen. Von den vier Brüdern wird gesagt (nach ihrer Erfahrung der unter den besonderen Umständen aufgeführten uralten Musik), daß sie von nun an zu jeder Mitternachtsstunde das „Gloria in excelsis“ absingen „mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme [. . .]. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen“ (303). Gleichzeitig wird diese Verrückung der Brüder ausdrücklich als Wende vom Sinnlichen (der Musikerfahrung) zur Idee Gottes im Sinne des Erhabenen bestimmt, da die vier Brüder über ihr Tun vermerken, „daß sie bloß in der Verherrlichung des Heilands begriffen wären, von dem sie, [. . .] besser als andre, einzusehen glaubten, daß er der wahrhaftige Sohn des alleinigen Gottes sei“ (295). Diese beiden Orte einer Manifestation des Erhabenen, die Kleist dem Kunstwerk zuerkennt, Tier, d. h. ohne Bewußtsein oder des Gottes voll zu sein, entwirft der Essay „Über das Marionettentheater“, den Kleist einen Monat nach der Cäcilien-Erzählung gleichfalls in den „Berliner Abendblättern“ veröffentlicht, als die Orte, an denen Grazie (als Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft) gegeben sei: bei dem, der kein Bewußtsein habe, der Marionette oder bei dem der ein unendliches Bewußtsein habe, bei Gott.

Zur Frage, ob die Erfahrung des Erhabenen durch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes vermittelt werden kann, gibt die Cäcilien-Erzählung noch eine weitere Auskunft. Die Reinszenierung des Erhabenen im Raum der Kunst, wovon die Erzählung spricht, die Öffnung in einen Raum des Unendlichen als Rege-machen der Ideen der Vernunft, die sich aller Anschauung entziehen: wovon da gesprochen wird, das kann nicht dargestellt werden, da alles Gestalten Begrenzen und Unterscheiden voraussetzt. Also kann nur aus dem Falschen, aus einem Raum *vor* dieser aller Strukturierung sich verweigernden Erfahrung auf sie verwiesen werden. Das erklärt das eingangs erläuterte Verfahren, den Schauplatz der Handlung auf andere Felder zu ‚verlegen‘, ebenso die eigenartige Ironie dieser

Erzählung, die Erfahrung, die sie vorstellt, zugleich vielfältig zurückzunehmen: z. B. als Legende, deren religiöser Gehalt nur noch ästhetisch rezipierbar ist oder, insofern die Musik als „uralte“, mithin längst vergangene gekennzeichnet wird. Die in Frage stehende polyphone Musik, als deren größter Meister Palestrina gilt, ist aber in den Niederlanden entwickelt worden, woher die vier bilderstürmerischen Brüder ironischerweise gerade stammen. Als weitere Ironisierung des erzählten Geschehens kann gelten, daß es einerseits das Kloster, das mit der erhabenen Musik gerettet wurde, am genannten Ort (Aachen) historisch nie gegeben hat und daß andererseits dieses Phantomkloster lt. Schlußauskunft des Erzählers fünfzig Jahre nach der wunderbaren Rettung „gleichwohl säkularisiert“ (293), was ja heißt: entheiligt worden ist. Die Hl. Cäcilie wiederum, der die wunderbare Aufführung des Musikstücks zu verdanken sein soll, ist nur durch verkürzendes oder falsches Lesen zur Heiligen der Musik geworden, ist mithin eine ‚falsche‘ Heilige.

Die Ausgangsfrage nach dem Vermögen der Kunst, den Abgrund zwischen der Erfahrungswirklichkeit und den Ideen zu überbrücken, hat die Cäcilien-Erzählung eingeschränkt bejaht: insofern die Kunst diese Erfahrung des Erhabenen nicht nur vorstellt, sondern als Geschehen zwischen sich und ihren – außenstehenden – Rezipienten zu inszenieren vermag. Dies gelingt allerdings nur in einer Verweisung, die in das Materielle des Kunstwerks wie des von ihm Vorgestellten verschoben ist, und ihr Effekt ist zutiefst problematisch, ein Zustand jenseits des Menschlichen. Man kann diese Art Kunst nicht brauchen, steckt daher diejenigen, die für sie ein Organ ausgebildet haben, ins Irrenhaus, weil ihnen ‚nicht zu helfen‘ ist, wie dies die Mutter der verrückt gewordenen Brüder der Äbtissin bestätigt: „nachdem sie [die Äbtissin] dieselbe [die Mutter] noch gefragt hatte, ob zur Wiederherstellung ihrer Söhne Hoffnung sei [. . .], welches die Frau [. . .] weinend verneinte“ (313). Kleist, der Autor dieser Erzählung, schreibt wenige Monate nach deren Buchveröffentlichung im Abschiedsbrief an seine Schwester Ulrike, daß ihm „auf Erden nicht zu helfen war“ (II, 887). Die Umstände, unter denen seine Erzählung entstand, führten ihn allerdings auf einen anderen Weg als den seiner „vier gottverdammten Brüder“. Ihm ließ ja auch keine Mutter ein „kleines Kapital [. . .] zum Besten“ (313) eines Sohnes zurück, der ein Organ für erhabene Kunst ausgebildet hat. Bei der Taufe Cäcilie Müllers am 16. November 1810, für die er seine Erzählung über diese Art Kunst geschrieben hat, wurde Kleist mit Henriette Vogel bekannt, die ihn ein Jahr nach dieser Taufe, am 21. November 1811, in den Freitod begleitet hat, am Vorabend des Tages (22. November), an dem die katholische Kirche das Fest der Hl. Cäcilie begeht.

SCHRIFT UND FAMILIE IN ADALBERT STIFTERS „MAPPE MEINES URGROSSVATERS“

von Thomas Wirtz, Würzburg

Abstract

Stifters „Mappe meines Urgroßvaters“ unternimmt den Versuch, Autobiographie als Auslöschung von Individualität in der Schrift zu inszenieren. Ziel ist, der wiedervereinigten ‚natürlichen‘ Familie als Stifters gewöhnlichem Erzählmodell die literarisch erzeugte entgegenzustellen. Die Umarbeitungen in den verschiedenen Fassungen zeigen seine zunehmende ästhetische Konzentration.

Stifter's „Mappe meines Urgroßvaters“ attempts to depict autobiography as the obliteration of individuality in writing. The aim is to contrast the reunited ‚natural‘ family as Stifter's usual narrative model with a family which is the product of literature. The revisions in different versions reveal his increasing aesthetic concentration.

Es macht ein Merkmal des späten Stifterschen Erzählens aus, in seinem Hang zum Kleinen keineswegs auf Bedeutsamkeit verzichten zu wollen. Das Umsetzen von Figuren- in Raumkonstellation, die scheinbar aller Subtilität entsagende Verwendung von Brachial-Oppositionen (Natur/Kultur) und nicht zuletzt die erklärten Einsichten des Erzählers in das Wirken letzter Mächte wenden die tragende Konstruktion nach außen, als mißtrauten sie ungedeuteter Handlung. Derart wird das Netz von textinternen Verweisen an die Oberfläche gezogen, daß die herausgestellte Künstlichkeit sich jeder Leerstelle bemächtigen und sie ihren Ordnungsschemata einverleiben will. Dieser entschiedene Zugriff auf das, was in der Summe seiner Setzungen vom Text ‚Wirklichkeit‘ genannt wird, läßt die erzählerische Form mit einem thematischen Anliegen zusammenlaufen, dem im Spätwerk die Bedeutung einer Obsession zukommt. Erst deren beider Zusammenspiel: das Überblenden eines gewalttätigen Formzwangs durch einen strukturanalogen Inhalt, ruft diesen Eindruck hermetischer Abgeschlossenheit hervor und macht sich zugleich gegen Idiosynkrasien anfällig.

Die „Narrenburg“ und „Nachkommenschaften“ stellen nur die angestrengtesten Versuche dar, Familie als ein Paradigma von Verwandtschaftsbeziehungen zu denken, welches vollständig kennenzulernen die Protagonisten an ihr Lebensziel führt. Die Sujetführung variiert das eine Tiefenmodell: Ein beruflich ambitionierter, nicht-seßhafter Junggeselle stößt zufällig auf die auslaufende Geschichte einer uralten Geschlechterfolge und ahnt seine Zugehörigkeit. Begierig den ihm erzählten Biographien längst Verstorbener lauschend, stellt er Erkundigungen über seine eigene Herkunft an und entdeckt sich als Ausläufer einer plötzlich ins familiäre Zentrum rückenden Seitenlinie. In dieser erschlossenen Vergangenheit befestigt