

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

KLEISTS
DIE HEILIGE CÄCILIE
ODER
DIE GEWALT DER MUSIK
(EINE LEGENDE)

INTERPRETATIONSVERSUCH

A Thesis presented in
partial fulfilment of
the requirements for the degree
of Master of Arts in German
at Massey University.

Edelgard Dembski
1981

INHALTSVERZEICHNIS

seite

I. LITERATURKRITIK ZUR "HEILIGEN CACILIE"

1. Allgemeiner Überblick	1
2. Religiös interpretierende Kritiker	1
3. Nicht-religiös interpretierende Kritiker	6
4. Physisch-metaphysisch interpretierende Kritiker.....	10
5. Bilanz der Forschung	11

II. PERSPEKTIVISMUS DURCH PERSPEKTIVISCHE DARSTELLUNGSWEISE

1. Eingrenzung der Begriffe und Beschreibung des Experiments ...	16
2. Erzähler als Experimentator	19
3. Objektivierung als Ordnungsprinzip der Einzelberichte	20
4. Beschreibung des Probeverfahrens	24
5. Relativierung als experimentelles Korrektiv	25
6. Korrektur der Leserperspektive und erneute, präzisere "Überprüfung des Experiments	30
7. Objektivität als verhüllendes Prinzip	33
8. Auswertung des Experiments	36

III. DAS SPIEL IN DER LEGENDE

1. Allgemeiner Überblick über das Ausmaß und die Methode von Kleists Spiel	40
2. Dramatisches Konzept der Legende	41
3. Dramatisches Wettspiel zwischen Bilderstürmern und Nonnen im chronistischen Teil der Erzählung	47
4. Betrachtung des Gesellschaftsspiels im Zeugenteil der Erzählung	54

.../

IV. "ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER" UND "DIE HEILIGE CÄCILIE"	<u>seite</u>
1. Diskussion des "Marionettentheaters"	74
2. Vergleichsbasis der beiden Schriftstücke	77
3. Vergleich der beiden Schriftstücke	77
4. Figuren der "Heiligen Cäcilie" auf dem Weg um die Welt	79
5. Bibeltradition zur Vermittlung des metaphysischen Weltbildes	87
6. Ergebnis des Vergleiches	90
V. ZUSAMMENFASSUNG UND VERSUCH EINER SYNTHESE	96

* * * * *

I

LITERATURKRITIK ZUR "HEILIGEN CÄCILIE"

1. Die endgültige Fassung dieser Erzählung entstand auf der Höhe von Kleists schöpferischer Tätigkeit, im Jahre 1811, kurz vor seinem Tod. Es handelt sich bei dieser Geschichte daher um eine besonders kunstvoll gestaltete Erzählung, deren sprachliche und thematische Komplexität Kleist unverkennbar als den Dichter "dieser Legende" enthüllt.

"Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" ist Kleists einzige Erzählung mit dem Untertitel "Eine Legende". Auf diese Klassifizierung sowie auf den ersten Teil der Überschrift berufen sich diejenigen Kritiker, die diese Erzählung religiös gedeutet wissen wollen und ihren metaphysischen Anspruch hervorheben. Andere Interpreten bestreiten diesen jedoch. Sie schreiben das Wunder des Fronleichnamfestes nicht übernatürlichen Kräften zu, sondern erklären es als natürlichen Vorgang. Daher stützen sie sich auf den mittleren Teil der Überschrift "die Gewalt der Musik", welche für sie dem Naturbereich angehört. Das wunderbare Geschehen, die Verwandlung der vier Bilderstürmer in asketische Geistliche und die Verschonung des durch sie bedrohten Klosters, wird also grundsätzlich von den Kritikern der irrational transzendentalen oder der rational realen Ebene zugeordnet.

Anerkennung findet die Erzählung hauptsächlich wegen ihres Perspektivenreichtums. Dabei machen einerseits die beiden Wirklichkeitsebenen physisch und metaphysisch zwei Perspektiven aus, andererseits werden aber Erzählperspektiven damit gemeint, wie die des Chronisten, des Augenzeugen Gotthelf und der Äbtissin.

2. Zu der Gruppe derer, die der Erzählung primär einen religiösen Sinn beimessen, gehört *Hall*¹. Sein Urteil "Die heilige Cäcilie" idealisiere die Kirche und preise den Glauben an Gott, entspringt allerdings einer etwas einfachen Betrachtungsweise. Aus dem

oberflächlichen Vergleich der Erzählung "Die heilige Cäcilie" mit der ungefähr gleichzeitig veröffentlichten Novelle "Der Findling" leitet er vorschnell ab: hier verehere die Kirche Gott, dort lasse sie sich zum Werkzeug des Bösen mißbrauchen. *Edel*, *Graf* und *Dyer* sehen in dieser Legende das gerechte Eingreifen einer überirdischen Gewalt, welche die verlorene Ordnung der gebrechlichen Welt wiederherstellt. Nach ihrem Verständnis werden die Gottesfrevler verdammt und verstoßen, die Gläubigen belohnt und in den Schutz Gottes genommen. Der faktische Verlauf der Erzählung, besonders die gegensätzliche Verhaltensweise von Brüdern und Mutter scheint ein solches Fazit zu bestätigen: Die Brüder verachten die katholische Kirche einschließlich der Macht, welche diese repräsentiert. Sie beabsichtigen daher, das Kloster mitsamt seinen Kunstschatzen und Insassen zu zerstören. Noch ehe sie ihren Plan in die Tat umsetzen können, geschieht ein Wunder. Ihr Geist wird umgekehrt, sie scheinen irre. Mechanischen Marionetten ähnlich, verfallen sie dem Zwang der Gottesverehrung und verbringen den Rest ihres Lebens, von der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen, als geisterhafte Asketen, die dem regelmäßigen Ablauf des priesterlichen Rituals folgen müssen. Die Mutter achtet die Einrichtung des Klosters und seine Äbtissin. In dem Schicksal ihrer Söhne erkennt sie die Wirkung einer höheren Gewalt an und fühlt eine gleiche Kraft beim Anblick der Noten des Kunstwerkes, dessen musikalische Aufführung die Verwandlung ihrer Söhne eingeleitet hat. Ihr Gehorsam und ihre freiwillige Unterwerfung unter eine von der Kirche verkörperte größere Macht begründen ihre Wiederaufnahme in die Gemeinschaft des katholischen Glaubens. Auch in die gläubigen Nonnen scheint "himmlischer Trost" einzukehren, das Kloster selbst scheint zu blühen und kann zur Ehre Gottes vergrößert werden.

Solch eine zwar nicht ganz unbegründete, aber zu stereotype Auslegung, welche die Allmacht Gottes als herrlich für die Guten und schrecklich für die Bösen verstanden wissen will, resultiert unserer Meinung nach aus der von diesen Kritikern angestellten Betrachtung der äußeren Formgestaltung. *Edel*² konzentriert seine Untersuchung auf die Grenzen und Übergänge der physischen und metaphysischen Kräfte, *Graf*³ beschäftigt sich mit dem dramatischen Aufbau der Erzählung

und *Dyer*⁴ widmet sich ihrer musikalischen Kompositionstechnik.

Edele befaßt sich ausschließlich mit dem Perspektivenwechsel zwischen realer und metaphysischer Ebene, wobei er zu demonstrieren unternimmt, wie die Macht Gottes als himmlisch und höllisch durch das Medium Musik und Antonia-Cäcilie auf das Diesseits einwirkt. Er beschränkt sich "beim Durchdenken des Titels" sofort auf diesen einen "Gesamtbau" der Erzählung, welchen Himmel und Erde eingrenzen. Die verschiedenen Erzählperspektiven von Chronist und Zeugen berücksichtigt er nicht. Von Anfang an legt *Edele* diese als ein und dieselbe Perspektive fest. So bringt bei diesem Kritiker die stationenweise Erkundigung der Mutter nur eine Summe der Ereignisse statt einer perspektivischen Vertiefung. Gerade der dreigliedrige Titel der Erzählung zwingt dazu, seine möglichen Perspektiven auszuspielen.

Graf unternimmt den Versuch, die Legende aufgrund ihrer besonderen dramatischen Struktur zu deuten, die sich aus der Setzung eines Rätsels (Exposition) und seiner notwendigen Enträtselung (Akte 2-5) ergibt. Das zu lösende Rätsel steckt für *Graf* in dem Wunder und seinen Folgen. Die Aufschlüsselung dessen vollziehe sich durch die Detektivrolle der Mutter, die ihre Söhne wiederfinden will. Schritt für Schritt entdecke sie bei der Suche das Rätsel, das schließlich von den Vertretern der Kirche (Erzbischof, Papst, Äbtissin) als Cäcilienwunder verbrieft wird.

Die Aufgliederung der Legende in fünf Akte, und die Herausarbeitung ihrer funktionalen Abhängigkeit, "die das Geschehen in ~~st~~raffer Durchgliederung ... zu einem Ziel vorwärtsdrängt.", ergibt nur eine formale Lösung. Die Mutter akzeptiert die Rätselhilfen in der ihr dargebotenen Reihenfolge. Jeder Hinweis bedingt ihren nächsten Schritt, ganz der Struktur eines Dramas entsprechend. Doch nie führen die unterschiedlichen Zeugenperspektiven und Informationen zur eigenständigen Beurteilung aus dem Abstand eines Außenstehenden. Was man von der einfachen und innerlich beteiligten Frau nicht erwarten kann, ist dem kritischen Leser überlassen. *Graf* hält sich an das dramatische Schema, welches nur den äußeren Kontext als Rätsel erfäßt.

Den "inneren Zusammenhang der Sache" berührt *Graf* nicht. Von vornherein ist er nur auf die Freilegung spezifischer Kriterien fixiert. Deshalb verschließt sich sein Blick für die Widersprüche in der Erzählung, welche jede einfache Lösung sofort wieder in Frage stellen.

" Ähnlich ergeht es *Dyer*. Er hebt die allgemein bewunderte Ähnlichkeit von dichterischer und musikalischer Kompositionstechnik im Werke Kleists hervor:

Attempts have been made to compare his works to musical compositions. *Das Erdbeben in Chili* may be based on the pattern of the fugue.²⁹ A formal comparison has been made between *Robert Guiskard* and Bach's Brandenburg Concerto No. 1.³⁰ *Prinz Friedrich von Homburg* has been interpreted impressionistically in terms of a musical score.³¹ The musical elements in the language of *Penthesilea* are there for all to see. Clearly there is in any case an overlap between the structure of, say, a symphony or a fugue and that of a drama or dramatic Novelle. It is however not impossible that Kleist strove consciously to introduce principles of musical composition into his literary works,....

Dyer liefert zahlreiche Beispiele für Thema und Variationen, Leit- und Klangmotive. Er spricht von Kleists Freude am Wortspiel und seinem Gefühl für den Klang von Worten ohne Rücksicht auf deren Sinn. *Dyer* erwähnt, daß die Kombination von strenger Gliederung und freiem Phantasiespiel, dieser Doppelcharakter, in Kleists Kunst ihren Niederschlag fand. Mit all dem wiederholt *Dyer* aber nur, anhand musikalischer Kriterien, was er selbst an *Graf's* Aktaufgliederung für fruchtlos erkennt: Er verweist auf strukturelle Verflechtungen. Er spürt das doppeldeutige Thema auf, die wunderbare Rettung des Klosters durch die Musik und das seltsame Schicksal der vier Brüder, und erkennt seine Variationen in Symbolen und wiederholten Gesten, welche der spielerisch aufgelockerten Erzählung eine feste Struktur verleihen. Daß z.B. Mutter und Söhne ähnliche Gesten der Gottesverehrung ausführen, welche die Mutter als Gerettete, die Söhne aber als Verdammte kennzeichnet, beweist nach *Dyer* lediglich Kleists spielerische Verknüpfung von Doppeldeutigkeiten. Der Sinn, Verdammung der Bösen und Rettung der Guten, ändert sich dabei nicht. *Dyer*, und darin scheinen ihm diejenigen Kritiker zu gleichen, die nur zu einer, nämlich einer religiösen Interpretation gelangen, stellt eine Verbindung zwischen Motiven und

Symbolen her, welche als Parallel erkannt werden und den Doppelcharakter des "zu gleicher Zeit schreckliche[n] und herrliche[n] Wunder[s]" demonstrieren.

Dyer, Hall und *Gearey* bemerken zwar den paradoxen Widerspruch und die Ironie, die aus der wunderbaren Errettung des Klosters und seiner Säkularisation spricht, auch den unverständlichen Gegensatz, den die Verdammung der Brüder und ihre gesunde und zufriedene Lebensführung enthält, doch belassen sie es bei der Entdeckung, die eigentlich ihre Interpretation hätte korrigieren müssen. Sie erkennen die Widersprüche nicht als neue Rätsel, deren Lösung zu einer tieferen Ebene der Erzählung führen würde. Sie werten das Paradoxe als typisch Kleistisch, da es seine "gebrechliche Welt" reflektiere und da "punishment caused by chance or fate or an avenging deity, is not measured according to human standards".⁵ Zumal *Dyer* die Musik heranzieht, wäre darzulegen interessant gewesen - und das wollen wir später nachholen - zu welchen Sinnverschiebungen Wortspiel und Wortklang führen können. Eine solche Untersuchung hätte gewiß eine Reihe von Fragen heraufbeschworen, deren Beantwortung sich dem "inneren Zusammenhang der Sache" angenähert hätte.

Auffällig ist eine Übereinstimmung bei den bisher genannten Kritikern. Sie sehen in Erzähler und Zeugen einander ergänzende Gleichgesinnte, nur, weil "sich der Erzähler nirgends deutlich von dieser Sicht seiner Figuren distanziert".⁶ Müller-Seidel begründet dieses Fehlen von Differenziertheit folgendermaßen:

Die Darstellung des Wunderbaren in der Perspektive des Glaubens vermeidet Unterscheidungen zwischen Figur und Erzähler und bezieht eben dadurch wie selbstverständlich den Leser in die Glaubensvorstellung ein".⁷

Welcher Art ist denn Kleists Glauben, muß man hier fragen. Könnte es das Anliegen des Dichters gewesen sein, den Leser einfach an göttliche Wunderkraft glauben zu machen oder fordert die Erzählung nicht vielmehr dazu auf, das Rätsel des Wunders skeptisch zu analysieren? Dieser Aufforderung bemühen wir uns, innerhalb dieser Arbeit nachzukommen.

3. *Schmidt*, *Hoffmeister* und besonders *Wittkowski* haben eine sorgfältige Textanalyse vorgenommen. Alle drei Interpreten gehören zu der nun folgenden Gruppe von Kritikern, welche der Erzählung ihren religiösen Sinn absprechen.

Sowohl *Schmidt* als auch *Wittkowski* erklären das Wunder als rational faßbaren psychologischen Vorgang. Die Gewalt der Musik löst demnach den Verrückungsprozess aus, der in der exzentrischen Ausgelassenheit der Brüder latent verborgen bleibt.

Schmidt betrachtet eine der zahlreichen perspektivischen Abweichungen innerhalb des Textes und sieht daran den Prozess der Legendenbildung veranschaulicht: Während der Erzähler das seltsame Geschehen noch ohne Ausschmückung und religiöse Wertung knapp berichtet, erfahre es durch die gefühlsbestimmte Perspektive des Augenzeugen Gotthelf eine volkstümliche Auslegung. Da Gotthelf als verständiges Wesen das Wundergeschehen nicht begreifen könne, schreibe er es einer übermenschlichen, himmlischen Kraft zu. *Schmidt* bemerkt weiter, daß der von Gotthelf mit einem vorsichtigen "scheint" begonnene Ansatz der Legendenbildung von den kirchlichen Instanzen vervollständigt werde. Bestimmt wie ein Faktum ("Gott selbst hat ... beschirmt"[227]), erkläre die Äbtissin das Wunder, der Erzbischof sanktioniere und der Papst verbrieft es. Aus dieser Beobachtung leitet *Schmidt* ab, daß diese Legende nach dem Gesetz der perspektivischen Verzerrung aufgebaut ist. Er zeigt, wie die objektive Wiedergabe sich steigernder, nicht objektiver Aussagen zwar den Schein des Objektiven verstärkt, tatsächlich aber die Wahrheit zunehmend verhüllt. Das Erkennen der Verhüllung enthüllt für *Schmidt* die Legende als Anti-Legende und darin stimmen wir mit ihm überein.

Hoffmeister, welchen *Schmidt* in wesentlichen Aspekten seiner Argumentation heranzieht, verfolgt an der "Doppeldeutigkeit der Erzählweise" den Prozess der Legendenbildung. *Hoffmeister* beweist anhand seiner Studie, daß der Erzähler fast nirgends den Erzählstrom unterbricht und sich dadurch deutlich von den Zeugenperspektiven absetzt, sondern er sich vielmehr für seine Distanz von der öffentlichen Meinung stilistischer und kompositioneller Mittel bedient. *Hoffmeister* arbeitet

im Detail heraus, daß Kleists Erzähler nirgendwo das von der Kirche verkündete Cäcilien-Wunder befürwortet, er für die Authentizität des Musikwunders jedoch einsteht. Zum Unterschied von *Schmidt* betont *Hoffmeister* die Vermeidung einer psychologischen Analyse des Wunders durch die Erzählweise. Lediglich die Psychologie der Masse sei verständlich gemacht.

Wittkowski stimmt in vielen Punkten mit der Betrachtungsweise *Schmidts* und *Hoffmeisters* überein. Er geht aber noch einen Schritt weiter als diese beiden Interpreten. Er nennt die Erzählung eine "mutwillig erfundene Geschichte", eine Legendenparodie. Trotz des schnellen Erzähltempo, das den Leser am Verharren hindern wolle, nimmt er sich die Zeit, den Inhalt zu analysieren. Dabei entdeckt er das "einträchtige Nebeneinander widerstreitender Faktoren", wie z.B. die Säkularisation des Klosters, die "gleichwohl", also trotz des triumphierenden Wunders so einfach und schnell mittels einer Staatsakte durchgeführt wurde. Im Gegensatz zu andern Kritikern, die dieses Faktum unter dem Etikett Paradoxon als typisch kleistisch abtun, schenkt *Wittkowski* jedem Wort genaue Beachtung und überdenkt seinen Sinn. Ein leicht zu übersehender Ausdruck wie "gleichwohl" eröffnet ihm den Zugang zu einer zweiten Erzählschicht, die unter der allgemein akzeptierten religiösen Auffassung angesiedelt ist. *Wittkowski* bemerkt: Kleist stelle dem Leser keine leichte Aufgabe. Er lasse nämlich den Erzähler, so als sei alles in bester Ordnung, aus der Optik des offiziellen Glaubens berichten, ohne ihn ausdrücklich auf solche Ungereimtheiten hinzuweisen: Die Nonne sterbe und führe Musik auf, die Abwesenden, der Erzbischof und der Papst, wußten - und das nach sechs Jahren - das Wunder genaustens zu erklären. Solche Widersprüche, wie sie auch in Wunder und Erklärung enthalten sind, erwecken bei *Wittkowski* Aufmerksamkeit. Er verweist auf eine Häufung von Paradoxen, die zu erneuten, und zwar ironiegeladenen Fragen führen: Wunderbare *Errettung* des Klosters und *Verdammung* der Brüder seien demnach doch beinahe identisch? Ihre Strafe bestehe in dem Zwang, das Ritual der katholischen Kirche zu zelebrieren. Ihr religiöser Wahn und ihr Glaubensdünkel, von ihnen selbst als völlig normal bewertet, finde seinen Ausdruck in einer gespenstergleichen, routinemäßigen Aufführung.

Gleichzeitig ähnele ihre Lebensführung in der Irrenanstalt dem normalen Klosterleben. *Wittkowski* stellt zurecht die Frage: wer oder was der Lächerlichkeit preisgegeben werde? Die Brüder, die zu einer solchen Strafe verurteilt seien, Glaubenswahn und - arroganz oder das Klosterleben selbst?

Wittkowski, und darin sind wir mit ihm einer Meinung, erblickt in dieser Legende nicht nur einen Angriff auf die geistliche, sondern auch auf die bürgerliche Welt. Der "aufrichtige" Gotthelf wolle nicht mehr in die Angelegenheit verwickelt werden, und der Gastwirt sehe sich zur Anzeige der Brüder gezwungen, als diese ihm mit ihrer Askese den Verdienst verderben.

Was bei genauer Untersuchung für Bürger und Geistlichkeit gelte, treffe auch für die den Ort des Geschehens umgebenden Symbolverflechtungen zu. Damit hat *Wittkowski* zweifellos recht, denn sie sind tatsächlich nicht das, was sie scheinen. Aufrichtige Hilfsbereitschaft sind getarntes Selbstinteresse, Symbolparallelen sind Symbolgegensätze. Wie konsequent das Gesagte, sei es in Bild oder Wort, in sein Gegenteil verkehrt wird, soll in dieser Arbeit gezeigt werden. Die logische Schlußfolgerung daraus ergibt, daß auch der Erzähler nicht der ist, für den er sich ausgibt. Zu dieser Einsicht kommt auch *Wittkowski*. Für ihn wird der Erzähler durchschaubar als Maske des Dichters, hinter der sich "dieser halb verbirgt und halb zu erkennen gibt".

Heines erst im Mai 1980 erschienene Diskussion befaßt sich speziell mit den Widersprüchen, die sich aus der realen politischen Situation der Erzählung und ihrer Darstellung als Legende ergeben. Er argumentiert, daß weniger die heilige Cäcilie oder die Musik die Rettung des Klosters herbeigeführt habe, sondern daß diese wesentlich einem politischen Akt der weltlichen und kirchlichen Behörden zuzuschreiben sei. Gemeinsames politisches Interesse stünde hinter den Aussagen und Verhaltensweisen der Äbtissin und des Magistrats. Diese beabsichtigten, ihre angeblich von Gott begünstigte, nun aber gefährdete Machtsstellung gegenüber den protestantischen Bilderstürmern unter Beweis zu stellen. Soweit dieses Argument das Kloster und seine Äbtissin betrifft, können wir Heine zustimmen, nicht aber, wenn es

sich auf den Magistraten ausdehnt. Heine erörtert, daß der Erzähler, in der Absicht, der Legende Vorschub zu leisten, angedeutete Fakten der Realität übergehe und gegenteilige, übernatürliche Aspekte in der Wiedergabe des Wundergeschehens begünstige. Der Erzähler schalte sich also ein, indem er die Zeugen, insbesondere Gotthelf, daran hindere, scheinbar unwichtige politische Fakten auszusprechen. Heines im ganzen zu sehr am Realistischen als Artistischen orientierten Diskussion können wir nur mit großer Einschränkung zustimmen. Seine Interpretation läuft darauf hinaus, daß die Novelle eigentlich gar nichts mit den Wirkungen von Religion oder Musik zu tun habe. Die versteckten Widersprüche zwischen der friedlichen politischen Realität und der als wirklich ausgegebenen heilen Welt der Legende zeugen von der Fruchtlosigkeit, die *unerhörte Begebenheit* erklären zu wollen. Somit sei es unmöglich, wahres Wissen zu erlangen. Heine glaubt, Kleist wolle den Leser mit dieser Legende vor seiner Neigung zur Vereinfachung warnen. Dieses leistet die Legende zwar auch, doch halten wir ihre Aussagekraft für wesentlich komplexer.

In Übereinstimmung mit *Schmidt*, *Hoffmeister* und *Wittkowski* bewertet *Beckmann* die Erzählung als Fiktion. Wie *Wittkowski* sieht er durch diese den Prozess der Legendenbildung gestaltet. Die Aufhebung des realen Zeitsystems und die Verdrängung der Realität durch "scheint", "wie" und "als ob" sind ihm Beweis dafür. Auch *Beckmann* erkennt die Ursache des Wunders und der darauf begründeten Legende in der natürlichen Gewalt der Musik und nicht in einer himmlischen Macht. Allerdings, und hierin weicht er von der psychologischen Erklärung *Schmidts* und *Wittkowskis* ab, schreibt er das legendäre Wunder der ästhetischen Macht der Musik zu. Zurecht stellt *Beckmann* fest, daß "es die fiktiven Figuren selbst [sind], die den Zusammenhang einerseits durch ihr Tun erkennen lassen, andererseits durch ihr Deuten verschleiern".⁸ Jedoch wird das von der Wirklichkeit abweichende Deuten laut *Beckmann* durch die Eindrücke ästhetischer Wirkungen bedingt. Diese sprächen vornehmlich die Sinne an, den Verstand und selbständiges Denken verdrängend. *Beckmann* hat damit aber nur teilweise recht. Ganz treffend spricht er aus, daß die Äbtissin "den Anspruch auf selbständiges Denken geradezu mit Füßen [tritt]"⁹, er versäumt aber zu erklären, wieso diese Macht der Musik

auf die protestantische Mutter, aber nicht auf die katholische "Äbtissin wirkt. Die Kriterien der "Ästhetik, schön für das Gute und häßlich für das Böse, bilden für *Beckmann* die Grundlage für eine legendäre Verklärung des Erlebten, für die Fiktionalität des Denkens. Auf diese Weise, meint *Beckmann*, schaffe nicht nur die musikalische Musik, sondern auch die Erzählkunst Legenden.

Horn entwickelt diesen Gedankengang noch weiter, wenn er in der den Geist überwältigenden Sinnlichkeit Kleists Abneigung gegen eine Kunstauffassung erkennt, die "Kunst höchstens als Werkzeug und streng kontrollierte Dienerin des 'Wortes' zulassen wollte".¹⁰ Damit spricht *Horn* aus, was er dann aber nicht genauer innerhalb des Erzähltextes untersucht. Er bemerkt Kleists Kritik an einer zweckgebundenen Kunst, die "zu allen Sinnen, nicht aber von Herz zu Herz spricht".¹¹ An der marionettenhaften Verkehrung des Gemüts und der Aufhebung der flexiblen Entscheidungsfreiheit der Brüder glaubt *Horn* nur einen Angriff auf die negative Seite der Kunst, auf ihre freiheitsraubende Sinnlichkeit zu erkennen. Daß Kleist in dieser Legende gleichzeitig die positive Komponente einer zweckfreien Kunst darstellt, die "von Herz zu Herz spricht", schließt seine sonst aufmerksame Betrachtung der Erzählung nicht mit ein. Diesen doppelten Aspekt der Kunst beabsichtigen wir innerhalb dieser Arbeit zu beleuchten.

4. *Hoverland* nimmt unter den von uns besprochenen Kritikern eine Mittelstellung ein, indem sie sowohl den physischen wie metaphysischen Anspruch der Novelle als gerechtfertigt ansieht.

Sie bezieht sich besonders auf *Wittkowskis* und *Hoffmeisters* Kritik. Wie diese setzt sie sich mit der Widersprüchlichkeit der Erzählung auseinander. *Wittkowski* unter dem Gesichtspunkt der Ironie, *Hoffmeister* der doppeldeutigen Erzählweise und *Hoverland* unter dem Aspekt des doppeldeutigen Inhalts. *Hoverland* akzeptiert die anderen Interpretationen jedoch nicht als richtig oder falsch, sondern als eine vertretbare Möglichkeit der Auslegung. *Hoverland* weist an den von bürgerlichem und kirchlichem Selbstinteresse gefärbten Deutungen der Zeugen nach, daß die grundsätzliche Widersprüchlichkeit des Geschehens nie aufgehoben wird. Für sie trägt das "oder" der

"Überschrift nicht wie für die beiden oben genannten Kritiker den Sinn eines "entweder-oder", sondern eines "oder auch". Wo sich *Wittkowski* und *Hofmeister* eindeutig für die Musik als natürliche Ursache des Wunders entscheiden, hält *Hoverland* an der Doppeldeutigkeit des Wunders fest, das musikalischen und religiösen Ursprungs sei; denn die Musik selbst sei nicht eindeutig einer Überirdischen, unterirdischen oder menschlichen Macht zuzuordnen. Ebenso könne das Verhalten der Brüder durch natürliche und übernatürliche Kräfte hervorgerufen worden sein. *Hoverland* zeigt, daß die auch von *Wittkowski* angesprochene Freiheit des Stofflichen, das einträchtige Nebeneinander von Widersprüchen und Gegensätzen nicht aufgelöst wird. *Hoverlands* Textanalyse führt dann aber anders als *Wittkowskis* Ironiebetrachtung zu folgendem Schluß: Kleist stelle in der Erzählung die Uneindeutigkeit und Unverlässlichkeit der menschlichen Wahrnehmung und Urteilskraft dar. Er belasse aber dem Leser die Freiheit, dafür bürgen die Zeugen, sich für eine ein- oder doppeldeutige Lösung des Rätsels zu entscheiden. *Hoverland* bekennt sich im Gegensatz zu *Wittkowski* zu der Doppeldeutigkeit des Wunders als physisch-metaphysisches. Dabei wird das Wunder immer als Musik-, aber nie als Cäcilienwunder bezeichnet.

5. Zieht man die Bilanz aus den wichtigsten Forschungsberichten, so gelangt man zu folgendem Resultat: "Die heilige Cäcilie" oder "die Gewalt der Musik" oder beide zusammen setzen ein rätselhaftes Faktum, das innerhalb der Erzählung durch die Detektivrolle der Mutter, einer Kriminalgeschichte gleich, eine allmähliche Enträtselung zu erfahren scheint. Die dramatische und schnelle Erzählweise sowie die Objektivität des Erzählers sollten den Leser aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß zur Lösung des Rätsels mehr gehört als die Antwort auf die Frage, wem das Wunder zuzuschreiben ist. So "gibt der Tuchhändler eine sachliche Aufklärung und die eigentliche Erzählung. Aber gibt er *die eigentlichen Vorgänge* wieder?"¹² Diese werden nicht direkt vermittelt, sondern sie sind eingebettet in einem flexiblen Raum, der von Gegensatz, Paradoxen und Ironie gebildet wird. Läßt sich das Wunder dieser Legende überhaupt in die verfestigende Form von Worten fassen? Die Frage bleibt bestehen, wie kann man der Wahrheit näherkommen? Ihr Besitz enthüllt das Geheimnis des Wunders.

Wunder und Wahrheit sind somit identisch.

Sucht man eine Anleitung in Kleists eigenem Leben, so scheint jede Gelegenheit recht, die zu einer neuen Erfahrung führt. *Schmidt* bezeichnet den Menschen und Dichter Kleist als Reisenden, der sich "immer von neuem" auf der Suche nach einem "nicht auffindbaren Ziel[s]" befindet.¹³ Kleist bei der Suche nachfolgend, muß die Summe der dabei erworbenen Erkenntnisse, mögen sie ähnlich, widersprüchlich oder auch paradox ausfallen, erneut zu den andern Erfahrungsergebnissen in Beziehung gesetzt werden. Auf diese Weise erhält man eine Vielzahl von Gleichungen, die alle stimmen und zu der einen infiniten Lösung führen sollen.¹⁴ Ein komplizierter Prozess, zumal die Wahrheit "nur in der Gebrochenheit mehrerer Reflexe erscheint"¹⁵, doch einzige Grundlage für Kleist wie für den individuellen "subjektiven" Leser einer "objektiven" Annäherung an die absolute Wahrheit.

Es bleibt zu entscheiden, welche Kriterien uns bei der Suche als Hilfe dienen könnten. In seinem Brief an den Freund Ernst von Pfühl vom 7. Januar 1805, liefert Kleist einen Hinweis. Er umreißt darin sein Selbstverständnis, das ihn auch als Dichter prägt. Es heißt dort:

Ich kann ein Differentiale finden und einen
Vers machen, sind das nicht die beiden Enden
der menschlichen Fähigkeit?"¹⁶

Dieser durchaus ernst zu nehmende Ausspruch Kleists - (und nicht ironisch, wie z.B. Dyer meint)¹⁷ vereinigt die Janusköpfigkeit seines Charakters, die sich als Gegensätzlichkeit in seinem Werk widerspiegelt. *Dyer* nennt dieses Phänomen das "Plus und "Minus" in Kleist.¹⁸ Gemeint ist das mathematisch Formelhafte und poetisch Bildhafte, das sich wie in Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater" komplementär zu einem Ganzen verbindet. Kleist ist Wissenschaftler und Dichter. Er appelliert mit seinem analytischen Intellekt an den logischen Verstand des Lesers. Doch gleichzeitig sucht sein Herz durch das freie lebendige Spiel seiner Poesie den Weg zum Innern des Lesers. So ergeben sich zwei einander ergänzende und einander überlappende Alternativen, die in Kleists Erzählung verborgene Wahrheit zu finden: Die Untersuchung des freien poetischen Spiels und die kritisch

logische Textanalyse. Diese beiden Komponenten sollen bei unserer Betrachtung der "Heilige[n] Cäcilie" Berücksichtigung finden.

Wie schon bei der Diskussion der einzelnen Kritiker erwähnt, soll innerhalb dieser Arbeit folgendes behandelt werden: Die sich aus Wortspiel und Wortklang ergebenden Sinnverschiebungen, die konsequente Verkehrung des in Wort oder Bild Gesagten in sein Gegenteil und die positive Komponente einer Kunst, die nicht nur der Erfüllung eines Zweckes dient, sondern als freie Kunst um ihrer selbst willen von Wert ist. Im Verlauf unserer Untersuchung werden wir uns bemühen, Ergebnisse zu sammeln, die zueinander in Beziehung rücken müssen. In diesem Prozess sollen sich dann die verschiedenen Bewußtseins Ebenen dieser Legende entfalten.

* * * * *

ANMERKUNGEN

1. HALL, Clifton, D., Kleist, Catholicism, and the Catholic Church.
In: Monatshefte 59 (3), 1967, S.221.
2. EDEL, Edmund., Heinrich von Kleist "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende".
In: Wirkendes Wort 19, 1969, S.114.
3. GRAF, Günther., Der dramatische Aufbaustil der Legende Heinrich von Kleists. "Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt Der Musik."
In: Etudes Germaniques 24, 1969, S.348.
4. DYER, Denys., The Stories of Kleist. A critical study. New York, 1977, S.98.
5. DYER, Denys., a.a.O., S.105.
6. MÜLLER-SEIDEL, Walter., Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln, Graz, 1967, S.95.
7. EBENDA
8. BECKMANN, Beat., Kleists Bewußtseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen. In: Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 193, 1978, S.90.
9. BECKMANN, Beat., a.a.O., S.92.
10. HORN, Peter., Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung. In: Scriptor Taschenbuch S.141., Literatur + Sprache + Didaktik. Hrsg. von Barbara Kochan, Detlef C. Kochan, Harro Müller-Michaels, Regensburg 1978.
11. HORN, Peter., a.a.O., S.200.
12. KREUTZER, Hans Joachim., Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Berlin 1968, S.254.
13. SCHMIDT, Jochen., Heinrich von Kleist. Studien zur seiner poetischen Verfahrensweise Tübingen 1974, S.10.
14. EBENDA
15. KREUTZER, Hans Joachim., a.a.O., S.254.

16. WERKE 2, S.750 (Es wird nach der Sembdner-chv Ausgabe zitiert).
17. DYER, Denys., Plus und Minus in Kleist. In: Oxford German Studies I, 1966, S.77.
18. DYER, Denys., a.a.O., S. 77/78.

II

PERSPEKTIVISMUS DURCH PERSPEKTIVISCHE DARSTELLUNGSWEISE

Unsere Betrachtung der "Cäcilie" soll mit der Betonung der formelhaft-wissenschaftlichen Komponente der Erzählung einsetzen, welche in erster Linie den Verstand des Lesers anspricht. Insbesondere handelt es sich dabei um die perspektivische Darstellungsweise und den durch sie vermittelten Perspektivismus.

1. Unter Perspektivismus versteht man die "Betrachtung der Welt unter bestimmten Gesichtspunkten".¹ Für Kleist sind es die der Kant'schen Philosophie, welche ihn zu der Erkenntnis brachten, daß es im Diesseits keine absolute Wahrheit gibt. In seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 schreibt Kleist:

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. Wir können nicht unterscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr - und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich - ²

Demnach hängt das, was ein jeder Mensch wahrnimmt bzw. für *wahr* nimmt, von der Beschaffenheit seines Blickpunktes ab. Ist dieser verschieden, so ist auch die Wahrheit verschieden und eine absolute Wahrheit ist nicht existent. Diese Erkenntnis zu prüfen, stellt Kleist mit dieser Erzählung eine Versuchsanordnung auf.³ Er macht die zu findende Wahrheit zum Gegenstand seines Experiments. Dabei nimmt er als richtig an, daß es eine absolute Wahrheit gebe. Diese wird von verschiedenen Perspektiven aus betrachtet und erprobt.

Kleist adoptiert hier die Verfahrensweise der Naturwissenschaft, insbesondere die der Mathematik und Physik, mit welcher er an den logischen Verstand seiner Leser appelliert. Auch sprachwissenschaftlich wird einsichtig, wie man durch Deduktion von der allgemeinen "äußeren" Bedeutung eines Wortes zu seiner besonderen "inneren" Bedeutung finden kann. Kleist gebraucht z.B. Komposita auf solche Weise, daß er sie in ihre Einzelbedeutungen zerlegt und dann deren Wahrheitsgehalt auf die Probe stellt. Diese Untersuchungsmethode entspricht Kleists Verfahrensweise im Experiment.

Perspektive stammt von dem lateinischen Verb *per-spicere* und bedeutet *genau* sehen, durchschauen. Genau das unternimmt Kleist. Er schaut sich die Welt genau an. Was er dabei erkennt, läßt er den Leser nachvollziehen. Dieser soll wie er selbst, und zwar ganz genau, durch verschiedene Blickwinkel schauen, um die Wahrheit zu durchschauen. Diese Durchschau im doppelten Sinne soll ihm eine "Aussicht für die Zukunft"⁴ vermitteln.

Als Beispiel für das zu findende Wahrheitsobjekt wählt Kleist sehr treffend eine Legende. Denn eine Legende kann auf Wahrheit oder Fiktion beruhen.⁵ In "dieser" Legende Kleists geht es wie bei einem mathematischen Problem um die Lösung der Frage: Ist die als wahr vorausgesetzte Annahme, daß "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik, Eine Legende" *ist*, als wahr zu beweisen. Die Lösung dieses Rätsels ist zugleich die Lösung des Experiments.

Der Gegenstand der Wahrheitsbetrachtung, die Legende, steht exemplarisch für die Welt als Ganzes. Das wird daran einsichtig, daß sie um Polaritäten zentriert, wie alt-neu, katholisch-protestantisch, weltlich-kirchlich oder Brüder-Schwestern. Auch werden die Menschen der Legende nur mit der ihnen zukommenden Funktion benannt: die "Äbtissin, die Brüder, der kaiserliche Offizier. Wo Namen auftreten, beschreiben diese die Funktion der Personen: Cäcilie - die Himmlische, Antonia - die Antönerin, Gotthelf - der Helfer Gottes, allerdings im ironischen Sinn.⁶

Anhand dieser exemplarischen, als Versuch angeordneten Legende reflektiert Kleist, in mehr als einem Sinne, sein Weltbild aus der Perspektive Kants, so wie er diese verstand. Die Spiegelung der Welt zur gedanklichen Reflexion als Ziel im Auge, bearbeitete Kleist seine Legende neu.

Ursprünglich eine Gelegenheitsdichtung zur Taufe der Cäcilie Müller,⁷ bestand die Erzählung, von geringfügigen Veränderungen abgesehen, hauptsächlich aus dem einführnden Chronistenbericht. Erst in einer Überarbeitung erweiterte Kleist die Legende und gab ihr die Form einer Kriminalgeschichte. Er bewirkte das durch die Einführung der äußerlich unbeteiligten Mutter, welche verschiedene Instanzen durchläuft, um dem mysteriösen Verschwinden ihrer Söhne auf die Spur zu kommen. Innerhalb der Erzählung kommt der Mutter die Rolle einer Detektivin zu, die das aus der Perspektive der Zeugen geschilderte Beweismaterial sammelt. Außerhalb der Erzählung steht der Leser. Er hat dasselbe Beweismaterial kritisch auszuwerten. Die Mutter nimmt ihm diese Arbeit nicht ab. Die der Detektivin erteilten Auskünfte entsprechen Teilergebnissen im Experiment. Sie vervollständigen den Bericht des Chronisten und verleihen dem Versuchsgegenstand, der Legende, perspektivische Tiefe. Darauf weist besonders *Schmidt* hin, wenn er äußert:

Während die sehr viel kürzere Erstfassung noch ein flächiges Erzählstück ist, ... erhält die zweite Fassung eine intensiv gestufte Tiefenform.⁸

Die Legende wird aus zwei verschiedenen Zeitperspektiven betrachtet, welche einander zur Probe dienen. Die erste, vom Chronisten dargestellt, ermöglicht einen Überblick, ein gesamtes, wenn auch wenig detailliertes Bild. Aus der historischen Distanz von wenigstens einem halben Jahrhundert nach dem Ereignis ist der Blickwinkel relativ klein und begrenzt. Die zweite Zeitperspektive wird von den Zeugen vermittelt, die das an den Brüdern geschehene Wunder und seine Auswirkungen miterlebt haben, wie Gotthelf und seine Freunde, die Äbtissin oder die Irrenhauswärter. Ihr geringer, nur sechsjähriger Abstand vom Zentrum des Geschehens bedingt ihren weiteren Sehwinkel. Daher können die Zeugen das legendäre Ereignis in Entwicklungsabschnitte unterteilen und über nähere Einzelheiten Auskunft geben.

2. Kleist erweitert in der überarbeiteten Fassung die Rolle des berichtenden Erzählers, indem er ihm die Vermittlung der Legende aus verschiedenen Zeit - und Personalperspektiven überantwortet. Dieser Schritt erlaubt es dem Autoren, in den Hintergrund abzutreten und aus der Perspektive eines objektiven Zuschauers sein eigenes Werk zu betrachten. Er überschaut also den Versuchsablauf des von ihm aufgestellten und vom Leser nachvollzogenen Experiments.

Kleist wählt für die Wiedergabe der Legende einen höchst objektiven und korrekten Erzähler. Mit solcher Eigenschaft ist dieser sein verlässlichster Vertreter, dem er die Durchführung des Experiments anvertrauen kann. Der Erzähler beginnt mit der zeitfernen Perspektive des Chronisten. Als chronikalischer Berichterstatte ordnet dieser die Legende in den historischen Rahmen ein, der von der niederländischen Bilderstürmerei und der Säkularisation des Aachener Nonnenklosters im Jahre 1648 gebildet wird. Somit wird das Geschehen Bestandteil der nachweisbaren Geschichte. Dieser Schritt entspricht der als richtig vorausgesetzten Annahme, daß es eine absolute Wahrheit (=Legende) gebe. Als Chronist vermeidet der Erzähler die Deutung des Geschehens. Seine objektive Wiedergabe zielt auf rein sachliches Berichten. Zwar kommt die qualitativ sich steigernde Beschreibung der vier Brüder⁹ einer Wertung gleich, doch reflektiert diese nur die Perspektive der allgemeinen Öffentlichkeit. Somit führt die zeitferne, engwinklige Perspektive des Chronisten zu dem Ergebnis, daß die als faktisch wahr angenommene Existenz der Legende richtig ist.

Der Erzähler ist ein Perfektionist, der die an ihn als objektiven Vermittler gestellten Erwartungen optimal zu erfüllen sucht. Dem Beispiel des Autors folgend, bleibt er im Hintergrund. Ohne sich mit einem eigenen Kommentar einzuschalten, gibt er die Informationen und Reden teils wörtlich wieder, welche die Mutter über das ihren Söhnen widerfahrene Schicksal zusammenträgt. Wo der Erzähler tatsächlich den Erzählstrom unterbricht, geschieht das nicht, um den Text bzw. das Experiment zu erläutern, ganz im Gegenteil, er weist darauf hin, daß die Zeugenaussagen als Versuchsdaten für sich selbst sprechen:

Dies und noch Mehreres sagte Veit Gotthelf, der Tuchhändler, das wir hier, weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug gesagt zu haben meinen, unterdrücken; 10

Der Erzähler spricht nacheinander aus der Perspektive des Chronisten, des Magistraten, des Gerichts, der Irrenhauswärter, Veit Gotthelfs und der Äbtissin und verknüpft diese Perspektiven zwecks maximaler Objektivität und Korrektheit zu einem sich vervollständigenden Gesamtbericht. Dieser enthält alle Teilresultate des Experiments. Der an Zeit und Personen gebundene Perspektivenwechsel hat also die Funktion, die als wahr vorausgesetzte Legende von möglichst vielen Seiten zu beleuchten, damit das Dunkel der Wahrheit durchschaubar wird.

Die vielen verschiedenen Schilderungen bilden strukturell ein fließendes Ganzes. Das liegt in der als Kriminalschema festgelegten Versuchsanordnung begründet. Dieses schreibt der Mutter von Zeugenhinweis zu Zeugenhinweis die Richtung ihres Weges vor. Daß sich die verschiedenen Aspekte auch inhaltlich und stilistisch zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügen, setzt allerdings voraus, daß ihnen allen das gleiche Ordnungsprinzip zugrunde liegt, nämlich eine ganz bewußt auf Korrektheit und Objektivität bedachte Haltung. Diese ist nicht nur dem Erzähler, sondern auch den Zeugen zu eigen.

3. Alles, was auf den Erzähler zutrifft, gilt auch für die beteiligten Zeugen, allerdings eingeschränkt, aus der eindimensionalen Perspektive ihrer ihnen selbst unbewußten Begrenztheit. Von ihrem menschlichen Standpunkt aus sind sie wie der Erzähler auf Korrektheit und Perfektion bedacht und adoptieren seine Verfahrensweise, doch erleiden diese Eigenschaften notwendigerweise beträchtliche Einschränkungen. Dennoch streben die Zeugen danach, sich an nachweisbare Fakten zu halten, als Vermittler zu agieren, andere als Zeugen zu berufen und diese zum Teil selbst sprechen zu lassen. Dadurch verleihen sie paradoxerweise ihrer eindimensional beschränkten Einzelschilderung Vollständigkeit und Überzeugungskraft, auch wenn diese aus der mehrdimensionalen Perzeption des Lesers mangelhaft

erscheint. Die Zeugen selbst treten, wie schon der Autor und der Erzähler, auf ihre Weise in den Hintergrund zurück.

Seit sechs Jahren sind die Söhne verschwunden. Die Mutter spricht bei dem Aachener Stadtrat vor. Der zeitliche Abstand, der Wille zur Objektivität und Richtigkeit der Aussage läßt die Information unpersönlich und unbestimmt ausfallen: "... erinnerte man sich ... ohngefähr ...". (219) Wie der Erzähler äußert der Magistrat keine persönliche Ansicht ("man"), vielmehr fungiert er als Sprecher für die Magistratur. Nachweisbares Faktum wird als solches dargestellt.

... daß sich schon seit einer Reihe von Jahren, ...
vier junge Leute, ... in dem ... Irrenhause der Stadt
befanden. (219)

Bei Ungewißheit bleibt auch die Aussage ungewiß. Ähnlich verhält es sich mit dem Gericht. Ein ärztliches Attest¹¹ daß die Irren "an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank"(219)liegen, wird bestimmt vermittelt. Der umstrittene Gemütszustand der Jünglinge wird dagegen vom Gericht sehr vorsichtig und vage formuliert: "wie das Gericht dunkel gehört zu haben meinte, ...". (219)

Selbstverständlich zeigt sich das Gericht in Sachen Wahrheitsfindung hilfreich. Ein Gerichtsbote führt die Mutter eigens zu dem Irrenhaus, wo diese sich selbst von der Richtigkeit faktischer und fakultativer Auskünfte überzeugen kann.

Ebenso läßt sich den Irrenhausvorstehern keine Unkorrektheit vorwerfen. Behilflich, freimütig Auskunft gebend, erläutern sie der Mutter das zwar den Brüdern selbst und ihnen als Wärter nicht unangenehme, der Gesellschaft aber doch schadende Verhalten ihrer Söhne. Positiv heben sie die körperliche Gesundheit und heitere Verfassung der Brüder hervor, "bloß", daß sie als ehemalige Bilderstürmer den Heiland am Kreuz verehren, ist Ausdruck ihrer geistigen Verrückung. Umgekehrt bürgt das "bloß" aber für ihre angenehm harmlose Unschädlichkeit.¹² Die Mutter sieht nun mit eigenen Augen, was sie vorher nicht glauben konnte: Ihre Söhne beten Gott auf katholische Weise an. Die Wärter schildern das Betragen der Söhne aus ihrer Sicht; doch da ihre Perspektive zugleich mit der der Mutter übereinstimmt, gewinnt ihre

Erklärung Objektivität. Überaus vorsichtig formulieren die Wärter der Korrektheit halber, was die Söhne selbst über ihre Handlung aussagen und geben schließlich deren Äußerungen wörtlich wieder. Die Wärter verhalten sich im Prinzip wie der Erzähler. Sie objektivieren ihre Darstellung, indem sie die Brüder selbst reden lassen. Sie selbst treten damit in den Hintergrund.

Sogar Gotthelfs in der Ich-Form geschilderte subjektiv emphatische Erlebnisbericht bemüht sich um untadelbar korrekte Wiedergabe. In Übereinstimmung mit den Wärtern betont er zwar das eigenartig veränderte, im ganzen aber aggressionslose, friedvolle Verhalten der Brüder:

... diese vier Männer nach wie vor, mit gefalteten Händen, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt... (222)

Aus seiner Sicht, allerdings hat sich sein Blickpunkt seit damals verschoben, erfüllt Gotthelf optimal, was von ihm erwartet wird. Er beschönigt nicht seine im Praktikantenbrief erklärte Teilhabe an dem Unternehmen, im Gegenteil, er verurteilt die vergangenen Jugendsünden als "wahrhaft gottlose[n] Scharfsinn". Obwohl er durch Bekanntwerden seiner ehemaligen Verbindung seine heute in der Öffentlichkeit angesehene Existenz aufs Spiel setzen würde, gibt er der Mutter dennoch als Privatmann Auskunft. Seine Trennung des privaten und öffentlichen Bereichs signalisiert jedoch die verengte Perspektive seiner Darstellung.

Wie der Magistrat fungiert Gotthelf als Repräsentant.¹³ Er vermittelt die Homogenität der Einzelperspektiven, welche den großen Freundeskreis der Brüder charakterisiert. Diese Einzelperspektiven überlagern sich zu einer allgemein wahren und daher objektivierten Gesamtperspektive. Gotthelf schildert, wie das zuerst noch als rührselig empfundene Zeremoniell¹⁴ der Brüder sich zu mitternächtlich zelebriertem, raubtierhaftem Gebrüll steigerte, bis sich die ganze Stadt bedroht fühlte. Mit der Gefahr, den Brüdern zur Beute zu fallen, wird das Maß des Akzeptablen weit überschritten, das sich nur noch als "höllisch" rationalisieren läßt:

... sie [fangen], mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich Euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend,..!". (223)

Außer Gotthelf und seinen Freunden kann das die Bevölkerung der ganzen Stadt bezeugen. Somit wird die unerträgliche Aufführung der Brüder zu einem Faktum, das einer allgemeingültigen Wahrheit gleichkommt.

Am einzelnen Beispiel des Gastwirts schildert Gotthelf aus dessen Perspektive, wie sehr die Brüder die Existenz dieses ihnen anfänglich wohlgesonnenen Mannes zu verschlingen drohen, weshalb der Wirt

sich genötigt sah, den ganzen Vorfall den Gerichten anzuzeigen und sie zu bitten, ihm diese vier Menschen, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse, aus dem Hause zu schaffen. (224)

Solches, seinen Lebensunterhalt gefährdende Verhalten ist ihm nur als Handlung eines bösen Geistes begreiflich.

Die Absicht zu objektivieren und anderen Zeugen Gehör zu schenken, bestimmt selbst Gotthelfs Erlebnisbericht. Als Sprachrohr der ganzen Stadt agierend, rückt er selbst mit seiner persönlichen Perspektive in den Hintergrund.

Als Letztes vermittelt der Erzähler die Perspektive der Äbtissin. Wie ihre Vorgänger beruft sie sich auf die Aussagen Dritter und hält sich an nachweisbare Fakten. Sie behauptet:

>> Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrt Söhne beschirmt. (227)

Das kann sie anhand von Zeugnissen und verbrieften Urkunden mehrerer Quellen beweisen: Schwester Antonia kann das Musikwerk nicht dirigiert haben, denn im Archiv liegt das Zeugnis des Klostersvogts und mehrerer anderer Männer, das beschwört, daß Schwester Antonia während des ganzen Gottesdienstes krank in ihrer Zelle lag. Eine Klosterschwester, die bei ihr wachte, kann dieses auch bestätigen.

Der Erzbischof von Trier, so äußert die Äbtissin, hat

bereits das Wort ausgesprochen, ... > daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe <, und von dem Papst habe ich soeben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt.<< (227)

Alle Perspektiven sind methodisch gleich angelegt. Sie zielen auf Objektivität und Komplexität. Das Variieren der Perspektive innerhalb eines Einzelberichtes dient der Verfeinerung zwecks genauerer Bestimmung der gesuchten Wahrheit. Alle dargestellten Zeugenperspektiven scheinen mit wachsender Gewißheit, welche einer zunehmenden Deutung des Geschehens entspricht, zu dem gleichen Resultat zu führen: Die Legende *ist*. Bringt man das aus Fern- und Nahsicht erhaltene Datenmaterial in die Form von je einer mathematischen Gleichung, so steht an der Stelle der Unbekannten jeweils das gleiche Ergebnis. Damit ist die Voraussetzung als richtig bewiesen.

Der Versuch scheint gelungen. Der außenstehende Leser überdenkt von seinem Standpunkt aus Ziel und Ergebnis des Experiments. Es ging darum, anhand der Legende die Existenz der Wahrheit zu beweisen. Das Resultat lautet positiv, es gibt eine Legende, also gibt es auch eine *Wahrheit*. Die Identität von Wahrheit und Legende überschattet das Ergebnis allerdings mit Ironie; denn das Experiment enthüllt gleichzeitig, daß die Wahrheit nur den Wert einer Legende besitzt.

Diese Feststellung zwingt zur Überprüfung des Versuchs. Zur genaueren Bestimmung der Wahrheit muß präziser herausgefunden werden, ob diese Legende auf Wahrheit oder auf Fiktion beruht.

4. Es folgt die Probe des Experiments. Sie besteht, wozu gerade das Kriminalschema auffordert, in einer kritischen Betrachtung der für maximal objektiv und wahr befundenen Einzelschilderungen. Setzt man diese da, wo sie sich überschneiden, wie mathematische Gleichungen in Relation zueinander, so fallen beim zweiten Durchblick zwar geringfügige, doch bedeutungsschwere Abweichungen auf. Die zuerst scheinbar übereinstimmenden Werte verwandeln die aufgestellten

Gleichungen in Ungleichungen. Die Buchstaben auf beiden Seiten des Gleichheitszeichens sind zwar dieselben, doch ihre Vorzeichen sind entgegengesetzt. Aus dem Plus wird ein Minus. Mit dieser Übung verläßt der kritische Beobachter seinen bisherigen Standort. In entgegengesetzter Richtung visiert er jetzt die experimentelle Darstellung statt von ihrer positiven äußeren Schicht von ihrer negativen Innenseite an. Die einzelnen Perspektiven werden nicht mehr auf Übereinstimmung untersucht, sondern auf Abweichungen hin überprüft.

5. Heißt es beim Chronisten anfangs:

Inzwischen waren in dem Dom, in welchem sich nach und nach mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstangen versehene Frevler, von allen Ständen und Altern, eingefunden hatten, bereits die bedenklichsten Auftritte vorgefallen; man hatte einige Troßknechte, die an den Portälen standen, auf die unanständigste Weise geneckt, und sich die frechsten und unverschämtesten Äußerungen gegen die Nonnen erlaubt, ... (218),

so klingt die entsprechende Stelle bei Gotthelf folgendermaßen:

Denn wißt, daß sich Eure Söhne bereits, zur Einleitung entscheidenderer Auftritte, mehrere mutwillige, den Gottesdienst störende Possen erlaubt hatten: mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen versehene Bösewichter, aus den Mauern unserer damals irregeleiteten Stadt, erwarteten nichts als das Zeichen, das der Prädikant geben sollte, um den Dom der Erde gleich zu machen. (221)

Wo der Chronist unpersönlich bleibt, ("es waren vorgefallen"/"man") und betont, daß sich die mit Kampfwerkzeugen ausgerüsteten Frevler aus allen Altern und Ständen rekrutierten, hebt Gotthelf die Söhne aus der Allgemeinheit als Sündenböcke heraus. Die Zahl der mit Zerstörungsinstrumenten versehenen Bösewichter ist bei ihm sogar noch größer als beim Chronisten, doch eigentlich handelt es sich nach Gotthelfs Aussage um unschuldige Leute, die ja erst auf die Anstiftung des Prädikanten hin eine Schuld auf sich laden sollten. Diese waren nur damals irregeleitet, im Gegensatz zu den Brüdern, die es heute noch sind. Obwohl Gotthelf vorher zugibt, daß er und eine Gruppe von Freunden, mit den Brüdern in genauer Verbindung stand, tut er hier so, als trügen die Brüder allein die Schuld von Verdammten.

Die scheinbare Gleichheit zweier Teilberichte erweist sich bei der Probe als unwahr. Die objektive Haltung des Veit Gotthelf und sein vollständiger Bericht werden als subjektive Färbung bewußt ausgewählter Teilwahrheiten erkennbar. So werden Ehrlichkeit und Offenheit als unaufrichtige Verschleierungen des wahren Geschehens reflektiert. Mit der Probe des Experiments, mit dem genauen Sehen, wird dem Leser die Durchschau zu einer tieferen Schicht der Legende ermöglicht. Hier erkennt er nicht mehr das als wahr, was an der Oberfläche wahr schien, sondern dessen Gegenteil: Ebenso verhält es sich beim Vergleich der folgenden zwei Stellen. Während die Wärter knapp erklären,

... daß sie [die Brüder] sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonierten.<(220),

schmückt Gotthelf die gleiche Szene mit einigem Detail aus:

Eure vier Söhne, ... heben sich plötzlich in gleichzeitiger Bewegung, von ihren Sitzen empor; ... fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich Euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen.(223)

Der Aussage der Wärter zufolge bersten jede Nacht die anscheinend täglich wieder ersetzten Fensterscheiben des Irrenhauses, ohne daß von diesem Umstand weiter Notiz genommen wird. Bei Gotthelf drohen die Fenster nur zusammenzubrechen, doch er reagiert darauf übermäßig stark. Dieser Widerspruch läßt an der Richtigkeit beider Äußerungen Zweifel aufkommen. Nicht nur wirkt, was die Wärter aussagen, unwahrscheinlich, sondern auch, was Gotthelf mit Nachdruck versichert: daß die Pfeiler des Hauses wankten, während die Fenster heil blieben und der Atem der Brüder die Scheiben trüfe, so daß diese klirrten. Abgesehen davon, daß das von Gotthelf beschriebene Phänomen aufgrund der Naturgesetze¹⁵ nicht möglich ist, versucht er dennoch aus der perspektivischen Begrenztheit seines Verstandes das nicht Faßbare zu rationalisieren. Die Enge seines Gesichtskreises und sein Bestreben zu objektivieren werden in das Gegenteil verkehrt. Von irrationalen

Emotionen erfaßt, entgleiten seine Aussagen ins "Überdimensionale und Hyperbolische: Gotthelf ordnet Übertreibend

dieses schauerhafte[] und empörende[] Gebrüll[],
das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus
dem tiefsten Grund der flammvollen Hölle,
jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang,
... (223)

dem unterirdischen Bereich zu.

Am Beispiel Gotthelf wird durchschaubar, daß die eingeschränkte individuelle Beschaffenheit des Blickpunktes, hier Gotthelfs Augen, subjektive Wahrheiten hervorbringt. Der Prozess der Konkretisierung von nicht Existentem durch Sinnestäuschung wird treffend am Bild der sich zu Sand verdichtenden fast substanzlosen Atemluft demonstriert. Anders ausgedrückt, und an diese Stelle gehört eine zweite Definition für Perspektive, welche inhaltlich dem obengenannten Briefzitat Kleists entspricht: Perspektive ist

die scheinbare Formveränderung von Körpern (und Flächen) je nach dem Blickpunkt des Betrachters.¹⁶

Das Detail, mit dem Gotthelf seinen Bericht anfüllt, trägt nichts zur Klärung der gesuchten Wahrheit bei. Im Gegenteil, seine Anreicherung mit Phantasiedetail, wie die oben erwähnte Stelle enthüllt, macht die Legende zu einer Erfindung. Als solche erkennt sie *Wittkowski*¹⁷, wenn er diese Legende als "mutwillig erfundene Geschichte", als "Flunkerei" bezeichnet.

Ein Vergleich zwischen den Worten Gotthelfs und denen der "Äbtissin zum Thema Wunder unterstützt unsere mit *Wittkowski* übereinstimmende Perspektive der Legende. Sowohl Gotthelf als die "Äbtissin geben zu, daß sich das Wunder mit dem Verstand nicht fassen läßt, so die Äbtissin,

... daß schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk, das Ihr dort aufgeschlagen findet, im Drang der schreckenvollen Stunde, da die Bilderstürmerei über uns hereinbrechen sollte, ruhig auf dem Sitz der Orgel dirigiert habe. (227)

Gotthelf erklärt:

Wodurch diese Tat, zu deren Ausführung alles, auf das Genaueste, mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn, angeordnet war, gescheitert ist, ist mir unbegreiflich; der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben.(221)

Wo Gotthelf noch, darauf hat schon *Schmidt* hingewiesen, mit einem vermutenden "scheint" das Wunder einsichtig zu machen sucht, behauptet die Äbtissin überzeugt:

>>Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrtten Söhne beschirmt.(227)

Zwar begründet sie diesen Anspruch bis ins einzelne gehend, doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß sich ihre Beweise aus der Dokumentierung von Information zweiter (Klostervogt, Schwester) und dritter (Erzbischof, Papst) Hand zusammensetzt. Keine ihrer Zeugen haben dem Fronleichnamfest beigewohnt und in eigener Person gehört oder gesehen, was sich zugetragen hat. Wie wenig verläßlich aber detailliertes Beweismaterial selbst aus erster Hand ist, verdeutlicht der "Augenzeugenbericht" Gotthelfs.

Wie überall in seinem Werk drückt Kleist hier sein tiefes Mißtrauen gegen die Verläßlichkeit der Sinne aus. So täuschen im Prinz Friedrich von Homburg den Rittmeister von Mörner seine Augen, als er den Kurfürsten sterben sieht.¹⁸ Auch Alkemenes Sinne im Amphitryon sind völlig verwirrt, als sie in Jupiter ihren Gemahl anspricht,¹⁹ und ebenso täuscht sich Graf Rotbart im "Zweikampf", wenn er statt der begehrten Littegarde deren Kammerzofe Rosalie in den Armen hält.²⁰ Das unerschütterliche Vertrauen in die wahre Perzeption der Sinne ist Kleist ebenso verdächtig wie gegenständliche Beweisobjekte. So scheint z.B. der Handschuh Nataliens²¹ verwirrenderweise den Traum des Prinzen von Homburg als Wirklichkeit zu bestätigen, Alkemene glaubt, mit dem Gürtel und dem Diadem des von Amphitryon besiegten Labdakus, den von ihr verkannten nächtlichen Besuch Jupiters als den ihres Mannes zu beweisen.²² Amphitryon dagegen hält sich von Alkemene betrogen. Er läßt das noch ungebrochene Siegel des den Schmuck enthaltenden Kästchens öffnen und findet dieses leer. So muß auch er erfahren, daß Wahrheit und Unwahrheit sich durch Beweismaterial nicht voneinander

unterscheiden lassen. Auch der von Rotbart zum Beweis seiner Unschuld dargebotene Ring Littegardens beweist nicht kategorisch seine Unschuld und Littegardens Schuld, im Gegenteil, er bestätigt nur, daß beide einer Täuschung erlegen sind und daß die Wahrheit nicht beweisbar ist.²³ Das gleiche gilt für das Dokument der Kirche in der "Heiligen Cäcilie". Es beweist keine Wahrheit, sondern es verkehrt diese, indem es ein lebendiges Musikwunder zu einem legendären Heiligenwunder erstarren läßt.

Das zuletzt miteinander verglichene Textpaar in der "Heiligen Cäcilie" bestätigt das bisherige Probenergebnis der Umkehrung der Werte. Je überzeugter und beweisbarer die Existenz der Legende präsentiert wird, desto weniger besteht Anlaß dazu. Vielmehr handelt es sich bei der auf falsche Sicherheit begründeten Behauptung um einen Akt blinder Willkür.

Wenn *Schmidt*²⁴ in dieser Erzählung eine Veranschaulichung der Legendenbildung erkennt, so können wir ihm darin uneingeschränkt zustimmen. Ebenso, daß Gotthelf, wie sein Name besagt, der Legende Vorschub leistet. Der Prozess der Legendenbildung, vervollständigt durch kirchliche Instanzen, setzt aber nicht erst, wie *Schmidt* meint, bei Gotthelfs volkstümlicher Wertung ("der Himmel selbst scheint ...") an, sondern in dem Moment, wo die Mutter sich anschickt, Fakten über die Legende zusammenzutragen. Dieser Prozess der Legendenbildung ist identisch mit dem Prozess, den die Mutter als Detektivin führt. Sind alle Zeugen verhört, so ist der Prozess beendet. Die Legende, die im Prozess durch Vermittlung allmählich entsteht, realisiert sich an der Gestalt der Mutter; denn als Folge ihrer Findungen bekennt diese sich wieder zum Glauben an die katholische Kirche. Damit scheidet sie als Detektivin für die weitere Untersuchung aus. Die Wirklichkeit der Legende, die Existenz der Wahrheit, ist das Produkt von Verhören, wie das Beispiel der Mutter verdeutlicht, und Versehen, wie der Bericht Gotthelfs bestätigt. Der Prozess der Wahrheitsfindung ist ein Prozess der Wahrheitserfindung. Die in der Überschrift enthaltene Frage, ob diese Legende eine Erzählung *ist*, läßt sich zwar positiv beantworten, doch handelt es sich dabei nicht um eine wahre Begebenheit, sondern um eine erfundene Geschichte.

6. Da das auf dieser inneren Schicht der Erzählung gewonnene Probenresultat ergibt, daß echte Wahrheit sich nicht beweisen läßt und dokumentierte Wahrheit auf Erfindung beruht, fällt das Experiment negativ aus. Denn die hier an nur drei Textbeispielen durchgeführten Stichproben enthüllen die ursprünglichen Versuchsergebnisse als deren negative Spiegelung. Als Fehlerquellen für die unkorrekten Ergebnisse erweisen sich unbemerkte Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche, die Klärung verlangen. Der Fehler liegt also nicht an der Versuchsanordnung, sondern am Leser. Statt genau zu sehen, hat er Wesentliches übersehen. Die eigene Mangelhaftigkeit im Sinn, betrachtet er nun das Experiment mit einem erweiterten Verstand. Daraus resultiert wiederum eine Veränderung seiner Perspektive. Mit dieser Einsicht nimmt er erneute Einsicht in die verschiedenen Perspektiven des Erzählers. Er überprüft das Experiment nochmals auf seine Abweichungen und dringt dabei, die Struktur des Erzählgebäudes immer feiner zergliedernd, tiefer in die Erzählung ein.

Der auffälligste Widerspruch befindet sich am Ende des chronikalischen Überblicks. Er besteht in der als richtig angenommenen Tatsache, daß das Kloster, wie die Legende sagt, durch nichts Geringeres als ein Wunder von der Bilderstürmerei verschont blieb, es aber dennoch fünfzig Jahre später als Folge eines Verwaltungsaktes "gleichwohl" unterging, als sei niemals ein Wunder geschehen:

... und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte. (219)

Die Aussage, schon in so frühem Stadium des Erzählervorganges gemacht und daher leicht übersehen, wirft mehr als starke Zweifel auf die Gültigkeit der Voraussetzung, daß die Legende als Wahrheit existiert, sie annulliert sie geradezu.

Trotz der Zeitferne und des Mangels an Detail wird jetzt durch das erweiterte Bewußtsein des betrachtenden Lesers die vom Chronisten dargestellte Erscheinungswelt in ihrer "Gebrechlichkeit" durchschaubar. Deshalb fallen Ansprüche auf Wunder, Sorge, Freundschaft und Frömmigkeit als höchst unglaubwürdig auf.

Die das Maß des Erträglichen übersteigende Ausgelassenheit der vier, zu Außenseitern verdamnten, Bilderstürmer ist identisch mit der Lebensweise der einheimischen Aachener.

... eine Anzahl junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten, verabredeten ... die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen; und eines großen Anhangs, den sie unter dem Volk finden würden, gewiß, verfügten sie sich, entschlossen keinen Stein auf dem ändern zu lassen, ... in den Dom. (216)

Ein guter Teil der Aachener, nicht nur seine jugendliche Bevölkerung, schließt sich willig der Bilderstürmerei an, welche gegen die bisherige Weltherrschaft der katholischen Kirche und deren Alleinanspruch auf die Repräsentation des Gottesreiches auf Erden mit kriegerischer Zerstörungswut protestiert. Außerlich, der Form halber, noch der katholischen Kirche angehörig, verrät doch das der neuen Lehre gegenüber aufgeschlossene Verhalten der Aachener, wie sehr die Kirche innerlich geschwächt ist. Gleichzeitig wird aber durch die verkappte Verhaltensweise der Aachener der Übergang von einer kirchlichen Ära zu einem weltlichen Zeitalter verschleiert. Der spätere Dreißigjährige Krieg mit seinen zerstörerischen und säkularisierenden Auswirkungen wird jedoch hier schon als notwendige Folge der Lebensführung der Aachener erkennbar.

Kirche und Welt sind schon vor dem angeblichen Wunder auseinandergefallen. Davon zeugt neben der Kirchenfeindlichkeit der Bilderstürmer nicht nur die abseitige Lokalität des Klosters, "vor der Toren der Stadt", sondern auch die Weigerung des papstfeindlichen kaiserlichen Offiziers, dem unter seiner Obhut stehenden Kloster Schutz zu gewähren.

Das Kloster selbst erscheint im Zustand inneren Zerfalls. Die Äbtissin ist keine milde, demütige Klostermutter mehr, sondern eine unbeugsam strenge, autoritäre Herrscherin.²⁵ Das Wort "bitten" gebraucht sie nur, wo sie eine Absicht verfolgt. ("... und bat sich zum Schutz des Klosters eine Wache aus." [217]). Doch selbst dieses "sich ausbitten" kommt eher einer Anordnung als einer Bitte gleich. Ansonsten heißt es, daß sie "schickte", "befohlen hatte", sich "mehr als jemals auf ihren Willen beharrend" zeigt. Auf das Flehen des Klostersvogts,

der die Äbtissin auf Knien beschwor, "das Fest einzustellen...", reagiert sie mit Hartnäckigkeit.

Aber die Äbtissin bestand unerschütterlich darauf, daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse;(218)

Der Zwang solch herrschsüchtiger Leitung macht die Nonnen zu "jammer-vollen" Untertanen, die "unter Angst und Beten" die Messe antreten. Ihren Glauben und das Vertrauen in Gott als ihren Beschützer haben sie verloren, denn

Niemand beschütze sie, als ein alter, siebz^{en}igjähriger Klostervogt,(218)

Deutete der Name des Klosters der Heiligen Cäcilie einst auf himmlische Schirmherrschaft, so ist dieser zur leeren Formel verflacht. Der einzige wahre Mensch in und um Aachen ist der alte Klostervogt. Er vereinigt in sich menschliche Tugenden, die im Begriff sind auszusterben. Seine Demut und sein tapferer Einsatz für das, woran er glaubt, ordnen den siebz^{en}igjährigen Alten einer vergangenen Zeit zu. So wird die Säkularisation des Klosters im Westfälischen Frieden als reine Formalität einer langjährigen Entwicklung einsichtig. Paradoxerweise wird aber das Ansehen des Klosters durch das sichtbare Wunder am Fronleichnamstag und den darauffolgenden äußeren Ausbau des Domturmes zu dem Zeitpunkt neu belebt, als sein innerer Zerfall schon offen zutage tritt. Die Erhöhung und Verschönerung des Kirchenäußeren dienen dazu, die Menschen wieder an etwas glauben zu machen, wovon sie sich schon gelöst hatten. Kleist läßt die Erhöhung des Kirchturmes zum "höheren Ruhm Gottes" zweideutig erscheinen. Über den Bauarbeiten steht nämlich "ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern".(225) Dieses hat sich zwar schon über Aachen ausgedonnert, doch bevor es sich ganz auflöst, schleudert es "noch einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom [steht]..(225) Im Bild des Gewitters spiegelt Kleist die Widersprüchlichkeit der Situation: der äußere Rand der Wolken ist wunderbar vergoldet, wie die äußere Erscheinung des Klosters; innen sind die Wolken bedrohlich dunkel, dem inneren Zerfall des Klosters und seiner düsteren Zukunft entsprechend. Das Kloster entkommt ja nur knapp dem grollenden Gewitter und das nur, weil sich das Gewitter zufällig schon über Aachen entladen hat. Reflektiert, was wegen der Ambivalenz fraglich geworden ist, der

erhöhte Kirchturm den "erhöhten Ruhm" und das neue kupferglänzende Kirchendach den "Glanz" des Himmels, so hallt auch umgekehrt im "mißvergnügt murmelnd[en]" Gewitter vom Himmel die Dissonanz der Zustände auf der Erde wider. Das ganze Wunder der Klosterrettung ist überschattet von Zweideutigkeiten. Der äußere Glanz soll zwar die das Kloster rettende Macht Gottes unter Beweis stellen, doch blendet sie auch. Wie alle Beweisobjekte im Werke Kleists, trägt diese glitzernde Pracht nur zur Verwirrung bei. Die Mutter erliegt der Sinnestäuschung, wenn sie darin ein Zeichen göttlichen Protektorates zu erkennen glaubt. Nicht der Schein des Äußeren, sondern das Dunkel und das Rosenemblem des ihr verschlossenen Dominneren symbolisieren die ihr verborgene Wahrheit. Darauf werden wir an späterer Stelle noch näher eingehen. Eines sei hier aber erwähnt: Die Bildlichkeit des Kirchengebäudes reflektiert den Bau dieser Erzählung. Der äußeren Form nach scheinen alle Betrachtungspunkte auf den Beweis der verbrieften Legende zuzustreben, dringt man in die innere Struktur der Erzählung ein, so enthüllt diese, wie das leere Kircheninnere, die Leere der Legendenwahrheit. Allein die funkelnde Rosette bildet den Brennpunkt, in dem sich von außen einfallende Lichtstrahlen vereinigen. Zu diesem Fokus der Erzählung durchzudringen, in welchem sich lichtspendende Wahrheitsstrahlen aller Perspektiven treffen, muß Aufgabe des Lesers sein.

Schon der Chronistenbericht ermöglicht, soweit es die Perspektive des Lesers erlaubt, einen Blick in eine desintegrierte Welt. In diese Welt Einsicht nehmend, verschärft sich der Sehwinkel des Lesers, so daß er nun die breitperspektivischen Zeugenaussagen klarer in ihrer Zwiespältigkeit erkennen kann.

7. Schienen zuvor die vorsichtig vagen Zeugendaten auf einem Übermaß an Korrektheit zu beruhen, so wird diese nun als Scheinkorrektheit, als Mittel zu Verhüllung, aufgedeckt. Sechs Jahre sind seit dem angeblichen Wunder vergangen, das irreführende Aachener auf den rechten Pfad gezwungen und das Kloster vor seinem Untergang gerettet hat. Ein solch bedeutendes Ereignis hinterläßt normalerweise einen tiefen Eindruck im Gedächtnis der daran Beteiligten. Anders hier:

In viel weniger als sechs Jahren, denn es heißt ausdrücklich "längst", ist das wunderbare Ereignis den Vertretern von Stadt und Gericht aus der Erinnerung entschwunden:

Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war, kam die Mutter ... und stellte, ... gerichtliche Untersuchungen an. (219)

Für diesen Gedächtnisschwund gibt es zwei Erklärungen: Entweder, das sog. Wunder war gar keines oder es besteht Grund dafür, dieses bedeutende Ereignis vergessen zu wollen. Die letztere Vermutung scheint begründeter, denn sowohl der Erzähler als auch Gotthelf haben auf die große Zahl der Anhänger hingewiesen, die sich nach Aussage des Chronisten aus allen Ständen und Altersgruppen den Brüdern angeschlossen haben. Diese haben die Nonnen bereits mit ihren frechen Aufführungen beleidigt, ehe die Musik einsetzt. Die Mehrheit der Aachener hat also die Bilderstürmer aktiv unterstützt. Ein weiterer Teil der Bevölkerung hat sie wohlwollend gewähren lassen, wie der Kommandant, der der Äbtissin die Notwendigkeit seiner Unterstützung als unbegründet ausreden will. Veit Gotthelf repräsentiert, wie wir im Zusammenhang mit der objektiven Darstellung seines Berichtes zu zeigen versuchten, den Durchschnittsbürger und die Mehrheit der Stadt. Er selbst nahm "eifrigen Anteil" an den Vorbereitungen zur Bilderstürmerei. Danach wäscht er seine Hände in Unschuld, weil er mit der Sache nichts mehr zu tun haben will. Entspräche es daher nicht vielleicht eher der Tatsache, daß die Wunder-Konversion der Brüder zum Katholizismus für die Aachener zu einer höchst peinlichen Angelegenheit wird, die sie möglichst schnell vergessen wollen.

Nachdem die Mutter mit dem Beweisstück des Briefes das schlechte Gedächtnis des Magistraten aufgefrischt hatte, "erinnerte man sich endlich".(219) Das unpersönliche "man", das vorher die Repräsentation der Magistratur markierte, nimmt hier eine weitere Dimension an: es dient der ungenauen Verschleierung. Weitere zeitliche Widersprüche unterstützen diese Auffassung als Versteckspiel und führen zu einer Reihe von Fragen. Es heißt:

... daß sich schon seit einer Reihe von Jahren, welche ohngefähr auf die Angabe paßte, vier junge Leute, deren Vaterland und Herkunft unbekannt sei,

in dem durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestifteten Irrenhause der Stadt befanden. (219)

In welchem Verhältnis stehen "seit einer Reihe von Jahren" und "unlängst" zueinander, wenn das Ereignis schon "längst" vergessen ist? Warum distanziert sich die Stadt Aachen von den einstigen Verbündeten und erkennt sie nur "ohngefähr"? Warum hebt sie das Außenseitertum der vier Brüder hervor und ist bemüht, selbst in vorteilhaftem Licht zu erscheinen, wenn nicht dehalb, weil sie etwas zu verbergen hat?

Unausgesprochene, aber doch im Text enthaltene Fragen sowie deren Antworten muß der Leser selbst entdecken. Dieses aktive Engagement verändert kontinuierlich seine Perspektive bis auch er, wie Kleist, die als Experiment dargestellte Welt durchschauen kann und Aussicht auf die Zukunft nimmt. Je tiefer der Leser in die Legende eindringt, desto deutlicher erkennt er, daß die vollkommene Wahrheit, nach der er sucht, nicht aufspürbar ist. Was er findet, ist wie "der zerbrochene Krug" ein zerstückeltes wertloses Ganzes, ein Fragment verzerrt zusammengesetzter Spiegelsplitter. Seine Aufgabe ist es, diese in ihrer richtigen Anordnung wieder zusammenzustellen, damit der ursprüngliche Zustand der vollkommenen Wahrheit wieder erfaßt werden kann.

Das Ordnungsprinzip, das die unvollkommene, negative Wahrheit, die Legende und die in ihr dargestellte Welt dennoch zusammenhält, ist die mit Absicht betriebene Korrektheit und Objektivität von Erzähler und Zeugen. Der Erzähler nimmt seine Aufgabe so ernst, daß er in die Darstellung der Legende aus den Perspektiven des Chronisten und der Zeugen nicht selbst eingreift, sondern sie so nebeneinanderreihet, wie er sie empfängt. Auf diese Weise gelingt es ihm, der Welt, ohne sich selbst von ihr als anders Denkender auszuschließen, einen Spiegel vorzuhalten. Das reflektierte Bild ist echt. Es zeigt, wie unter dem Etikett Ordnung, durch bewußt betriebene Korrektheit und Objektivität die Mängel der Welt, ihre Ungereimtheiten und Widersprüche überdeckt werden. Diese überkorrekte, perfektionistische Haltung ist es aber auch, die es dem Erzähler ermöglicht, in den Hintergrund zu treten und sich zu verstecken. So wird die durch perspektivische Darstellung erlangte Objektivität zur Maske für den Erzähler und nicht zuletzt für den Autoren selbst.

8. Was hat die analytische Betrachtungsweise der Erzählung bisher ergeben? Sie ermöglichte es, die äußere Hülle ihrer Form zu durchbrechen und dabei mit wachsendem Bewußtsein, das Erzählgebäude fragmentierend, tiefer in sein Inneres einzudringen. Die kategorische Aufteilung in Gut und Böse wurde als Fassade dafür entdeckt, was der bürgerlichen und kirchlichen Gesellschaft zum Nutzen gereicht. Zum Brennpunkt der Erzählung, in dem letztlich alle Perspektiven gebündelt werden und alle auch ungestellten Fragen der Erzählung ihre Lösung finden, sind wir noch nicht durchgedrungen. Das Erkennen des mangelhaften Verstandes und die Entdeckung der Maske bilden jedoch wesentliche Voraussetzungen für den Bewußtseinsprozess des Lesers, der sich diesem Kern der Erzählung zu nähern bemüht.

* * * * *

ANMERKUNGEN

1. DER GROßE DUDEN, Band 5, S.534.
2. WERKE 2, S. 634.
3. CONRADY, Karl Otto., Notizen über den Dichter ohne Gesellschaft.
In: Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion. Berlin
1965, S. 68-69 und S. 73-74.

"Was er [Kleist] dichtend erstellt, sind Konstellationen,
in denen er, was in der Realität nicht möglich, ... erprobt,
um Möglichkeiten des Bestehens für die wirkliche Welt ...
zu gewinnen, ..."

"So ist die Welt der Kleistschen Novellen eine Kunstwelt, vom
Autor für seine Absichten hergerichtet. ... Ablauf eines
Versuchs- und Probespiels menschlicher Verhaltensweisen...".
4. DER GROßE DUDEN, Band 5, S. 534.

"Perspektive ... 1) Ausblick, Durchblick, Blickwinkel;
Aussicht für die Zukunft ...".
5. CHAMBERS TWENTIETH CENTURY DICTIONARY. New Edition, Edinburgh
1972, S. 752.

"legend, a story of a saint's life: a traditional story: a
body of tradition: an untrue or unhistorical story: a
person having a special place in public esteem because of
striking qualities or deeds, real or fictitious: the body
of fact and fiction gathered round such a person: a motto
inscription, or explanatory words ...".
6. CONRADY, a.a.O., S.73, bemerkt im gleichen Sinn:

"Der Eigenwert gegenständlicher Schilderungen ist gering,
das Geschilderte hat nur funktionale Bedeutung, indem es
Lokalisierungsmöglichkeiten für die abrollende Handlung
bietet".
7. BAXA, Jakob., Die Taufe der Cäcilie Müller. In: Euphorion 53,
1959, S. 102.
8. SCHMIDT, a.a.O., S. 207.
9. WERKE 2, S. 216, 217, 219.

"die vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel
der Niederländer erhitzt, ..." / "... den vier gottesläster-
lichen Brüdern, ..." / "... den vier gottverdammten Brüdern...".

10. WERKE 2, S. 224. Zitate der hier behandelten Erzählung werden von nun an als Ziffern der der Sembdner Ausgabe entsprechenden Seitenzahl am Textende vermerkt.
11. EBENDA, "... in ärztliche Untersuchung genommen, und, da man sie verrückt befand, ...".
12. Die in dem kleinen Wort "bloß" enthaltene Paradoxität ist beispielhaft dafür, wie Kleist eine Aussage in ihr Gegenteil verkehrt.
13. WERKE 2, S. 222. " Die Freunde und ich, wir fragten sie, ..."
14. EBENDA,
 "... sie drücken uns, indem sie uns freundlich ansehen, die Hände, schauen gedankenvoll auf den Boden nieder und wischen sich- ach! von Zeit zu Zeit, mit einem Ausdruck, der mir noch jetzt das Herz spaltet, die Tränen aus den Augen."
15. Fronleichnam fällt in den Frühsommer. Diese Aufführung liegt zeitlich danach. Selbst, wenn es Nacht ist, können im Innern des Hauses kaum so niedrige Temperaturen herrschen, daß der Atem sichtbar wäre. Was Gotthelf sieht, ist gar nicht vorhanden. Er sieht eine Fata Morgana.
16. KLEINE ENZYKLOPÄDIE, Natur, Leipzig 1958, S. 51.
17. WITTKOWSKI, Wolfgang., Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf, Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: Colloquia Germanica 6, 1972, S. 20.
18. WERKE 1, II, 5, S. 655.
19. WERKE 1, 4. Szene, S. 260.
20. WERKE 2, S. 257.
21. WERKE 1, I, 4/5, S. 637.
22. WERKE 1, II, 2, S. 274.
23. WERKE 2, S. 257.
24. SCHMIDT, a.a.O., S. 208.
25. HOFFMEISTER, Werner., Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists "Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik". In: Festschrift für Werner Neuse, Berlin, 1967, S.51.

III

DAS SPIEL IN DER LEGENDE

1. Der nun folgende Teil unserer Betrachtung untersucht die Erzählung unter dem Aspekt ihrer spielerischen Gestaltung. Komplementär zu der den Verstand ansprechenden formelhaft-wissenschaftlichen Komponente seiner Verfahrensweise, sucht Kleist durch die Vielseitigkeit seines poetischen Spiels auch Zugang zu dem Herzen des Lesers zu gewinnen. Kleists Spielfreude beschränkt sich dabei nicht auf Worte, deren Sinnuancen, deren Klang und Bildhaftigkeit, sondern sie durchdringt die ganze Erzählung, diese konsequent von außen nach innen hin auflockernd. So macht Kleist die Legende selbst, ihre äußere und innere Form, zum Spielobjekt. Er spielt z.B. mit dem allgemeinen Sammelbegriff Legende gleichzeitig auf seine ihm innewohnenden speziellen Bedeutungen mit an, indem er den legendären Stoff der heiligen Cäcilie zu seiner Legende "Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik" umarbeitet. "Diese Legende" veranschaulicht, wie der perspektivische Einblick in das Innere der Erzählung zu zeigen suchte, den Prozess der Legendenbildung und ist daher gleichzeitig als das Gegenteil von Legende, als Anti-Legende zu verstehen. Der Titel dieser Erzählung endet: "Eine Legende". Kleist spielt nicht nur mit dem Begriff der Legende, er schließt auch den davorstehenden Artikel in sein Spiel mit ein, denn dieser kann bestimmt oder unbestimmt oder anders ausgedrückt, positiv oder negativ sein. Der Leser muß Kleists Spiel um "Plus und Minus", um eine Sache und ihr Gegenteil mitmachen, muß innerhalb der Erzählung die voneinander abhängigen Bedeutungen der Legende gegeneinander ausspielen, um den mehrdeutigen Artikel bestimmen zu können. Dieser bestimmt dann die äußere Form der Legende. Eine Legende, die gleichzeitig als Legende und Anti-Legende, die als historisch gewordene Legende und erfundene Fiktion zu verstehen ist, ist mehr als *eine* Legende. Alternativ aufgefaßt, als *eine mögliche* Legendenform, erweist sich "diese Legende" mit ihrem Plus- und Minusanteil als die *eine* wahre und vollständige Legende. |

Alle an "diese[r] Legende" teilhabenden Charaktere, dazu
 der engagierte Leser, bezieht Kleist in sein Spiel mit
 die erzählte Legende zum Legendenspiel. So entsteht

isches Drama nach einem Stoff aus der Legende
 → Mirakeln und → Deus ex machina¹

derwirkung und die Deus ex machina Manier nehmen wir später
 noch. Dieses speziell geistliche Drama stellt allgemein das
 dramatische Spiel des Lebens dar, das auf den Schauplatz der Stadt
 Aachen gedrängt und dort aufgeführt wird:

... die vier Brüder, ... beschlossen, auch der
 Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei
 zu geben. (216)

Die Darbietung der Brüder manifestiert sich rein sachlich nach den
 Kriterien der Literatur als dramatische Zwischenform von Trauer- und
 Lustspiel, als Schauspiel. Darauf werden wir an späterer Stelle noch
 näher eingehen. Wesentlicher als der Klassifizierung ihrer äußeren
 Form dient "Schauspiel", gleich zu Anfang der Erzählung erwähnt, als
 Schlüsselwort, das den Zugang zu dem Inneren der Legende ermöglicht.
 In der Erzählung wird nämlich eine Schau vorgespielt, die der Leser
 anschauen und dann durchschauen darf. Sie ist sowohl weltlicher,
 kirchlicher wie geistlicher Art und setzt sich aus vielen Einzelauf-
 führungen zusammen. In diesen Darbietungen mag das eine oder andere
 theatralische Element überwiegen, wie z.B. Drama, Musik, Sprache oder
 auch Maske. Wichtig ist bei dem Spiel dieser Legende, die verschiedenen
 Spielvarianten zu erkennen und darunter die *eine* wahre Vorführung, das
 Legendenspiel Kleists, zu entdecken. Das Spiel des Autors wie das
 eine echte Spiel innerhalb der vielen Aufführungen wird nicht von der
 Absicht motiviert, den Verstand oder das Gefühl zu überwältigen, wie
 es, das sei schon hier bemerkt, die Äbtissin mit dem Spiel der
 bewährten Messe vorhat bzw. die Brüder mit der Bilderstürmerei planen,
 sondern von der komplementären Aktivierung beider zugleich. Kleists
 "Eine Legende" enthält in ihrer allumfassenden Totalität die *eine* wahre
 Legende, welche es vermag, dem Leser eine Einsicht in die sinngebende
 Einkehr in das menschliche Innere zu vermitteln.

Deus ex
 machina
 Die heilige
 Cécilie

Von Anfang an fällt der konsequente Gebrauch von Theater-
vokabular in der Erzählung auf: Auftritt, Schauspiel, Aufführung,
Darstellung, Spiel, Orchester, Direktionsführung als hervorstechende
Substantive, leiten, vorgeben, hüllen, dirigieren, dichten, aufführen
als entsprechende Verben. Die Betrachtung der Legende als Dramenspiel
scheint daher durchaus gerechtfertigt.

In bezug auf "Die heilige Cäcilie" hat sich besonders *Graf* mit
der fünfteiligen Dramenstruktur der Erzählung auseinandergesetzt. Diese
Legende geht aber weit über bloße Merkmale und Ansätze des Dramatischen
hinaus. Sie ist paradoxerweise beides zugleich, Erzählung und
Schauspiel.

Von Wilpert charakterisiert das Drama als Gattung, welche
Handlung

durch objektive Darstellung auf der Bühne zur Anschauung
bringt und damit dem Zuschauer ein direktes äußeres wie
inneres Mitgehen ermöglicht. ²

Das Drama wirkt demnach äußerlich über die Sinne auf den logischen
Verstand und innerlich über das Pathos auf das Herz und das innere
Verstehen. Die Struktur des Dramas kommt daher Kleists dichterischem
Streben entgegen, welches sich gleichzeitig an den Verstand und das
Herz des Lesers wendet. Um das äußere und innere Mitgehen zu
erleichtern, konzentrieren sich Ort und Zeit der Handlung im
Chronistenteil auf einen Punkt, auf den Dom am Fronleichnamstag. Der
Dom erfüllt somit die Funktion der Bühne und des Theaterraumes. Im
folgenden Zeugenteil der Erzählung dehnt sich das Geschehen auf den
Raum Aachen und den Zeitraum von sechs Jahren aus. Umgekehrt als bei
der perspektivischen Darstellung der Erzählung, wo das Geschehen
zunächst aus der Fern- und dann aus der Nahsicht beleuchtet wurde, wird
das Schauspiel der Erzählung zuerst aus der Nähe, darauf aus der Weite
betrachtet. ³ Die Übertragbarkeit des Kerns auf größeren Raum
läßt es zum Muster für das Spiel des Lebens werden.

Grundbestandteil des Dramas ist der → Konflikt
gegensätzlicher Haltungen, welche die Spannung erzeugen.

... Der Gespaltenheit der Welt als innerem Gesetz des
Dramas steht als äußeres Gesetz die → Einheit der
→ Handlung gegenüber. ⁴

In dieser Legende besteht der Konflikt zwischen den weltlichen Aachenern, die sich um die Brüder versammelt und der neuen Lehre angeschlossen haben, und den von der Äbtissin abhängigen Nonnen des traditionellen katholischen Glaubens. Die Brüchigkeit der Welt, wesentliche Erkenntnis Kleists, enthüllt sich in dem Konflikt des Dramas als sein inneres Gesetz. Zwar bleibt rein äußerlich die Einheit der Handlung bewahrt, denn im Sinne des Schauspiels kommt es "zur friedlichen Überwindung des Konflikts ..., und zum Sieg des Guten".⁵ Die geplante Zerstörung des Klosters durch die Bilderstürmer wird, einem Legendenspiel entsprechend, durch ein Wunder verhindert, nämlich durch das Wunder "der heiligen Cäcilie oder der Gewalt der Musik". Die Kirche scheint im Chronistenteil zu siegen, weil sie vor dem Untergang durch die Bilderstürmer bewahrt wird, im Zeugenteil, weil das Wunder sich an der Mutter wiederholt und diese schließlich zum Katholizismus zurückkonvertiert. Formal wird der Konflikt des Dramas also gelöst. Die einander Bekämpfenden, Kirche und Welt, verschmelzen am Ende zu einer Einheit, wie das auch durch den formalen Vollzug der Säkularisation geschieht, doch stellt diese Vereinigung keine Lösung im eigentlichen Sinne dar, sondern eher eine Auflösung, einen Zerfall. Die Lösung ist nur eine vorgespilte Lösung. Die Brüchigkeit der Welt bleibt weiterhin erkennbar, denn die Beseitigung des einen Konfliktes bedingt die Sichtbarwerdung eines neuen Gegensatzes, welcher sich als der zwischen den ausgestoßenen Brüdern und den sie als irr verurteilenden Aachenern herauskristallisiert. Das in dieser Legende veranschaulichte Drama schließt mit einem offenen Ende. Dadurch wirkt es wie ein Zyklus, der seine Fortsetzung im großen menschlichen Drama findet.

In einem Vergleich der beiden Legendenfassungen schenkt *Scherer* dem dramatischen Element dieser Erzählung besondere Aufmerksamkeit. In Hauptzügen, und darin stimmen wir mit ihm überein, beschreibt er die abgerundete dramatische Gestaltung der Erstfassung, welche im wesentlichen dem Chronistenteil der hier behandelten endgültigen Erzählung gleicht. Die in der Kurzfassung erkannte Nähe zum Drama sieht Scherer in der Zweitfassung zugunsten des Sinnes verloren. Scherer schreibt:

In der einen Fassung [Erstfassung] geht es um die Handlung, die in der Mitte kulminiert, in der anderen [Erzählungenfassung] um die Idee, die am Schluß erstrahlt - als die

Wahrheit des 'zu gleicher Zeit schrecklichen und herrlichen Wunders'.⁶

Eine solch strikte Trennung von Handlung und Wahrheitsgehalt läßt sich, und das gilt insbesondere für diese Erzählung, nicht vollziehen, denn die Wahrheit enthüllt sich gerade im Spiel der Handlung. *Müller-Seidel* beschreibt diese Verquickung von Handlung und Wahrheit als den "Spielraum" der "verrätselte[n] Welt, in dem sich die Figuren Kleists zurechtfinden sollen".⁷ Was alle Handlungen, sei es im chronikalischen Teil oder im Zeugenteil der Legende, so eng miteinander verwebt, ist die ihnen gemeinsame Idee des *Schau-Spielens*. Diese entspricht funktionell der in unserem vorigen Kapitel behandelten Objektivität der Darstellungsweise.

Das Dramatische in Kleists Erzählungen ist von der Kritik wiederholt betont worden. Die Abhängigkeit der einzelnen Teile vom Ganzen setzt sich bei Kleist bis in sprachliche und bildliche Einzelheiten fort und umschließt alles, was zum Theaterspielen gehören mag: Freude an der spielerischen Darstellung eines Gegenstandes, Bühnenraum, Kulisse, Regisseur, Schauspieler, Laienspieler, Kostüm, Maske und Zuschauer. Sie alle stehen in Wechselbeziehung zueinander, können variiert und improvisiert werden und dienen doch nur der Sinnggebung des Ganzen. Kleist greift in gewissem Sinne mit der alles umfassenden funktionalen Unterordnung dem Konzept voraus, das heute weitgehend unter dem Begriff "total theatre" zusammengefaßt wird.

Beispielhaft für Kleists Freude am dramatischen Spiel ist die poetische Komposition der Erzählung. Durch Repetition und Variation von Wortelementen werden Zusammenhänge evoziert, die den Sinn der Legende suggerieren. Am deutlichsten läßt sich das dabei entstehende Assoziationsnetz am Beispiel der Brüder und der Schwester Antonia beschreiben. Locker über die ganze Erzählung gespannt, erweckt es unbewußt auf fast "unsichtbare" und "unhörbare" Weise eine Ahnung des inneren Geschehens:

"Nach Verlauf einiger Tage" hören die Brüder von dem geplanten Fronleichnamfest. "Wenige Tage" vor diesem "erkrankte" Schwester Antonia "heftig", so daß sie im Bett "danieder lag". Von den Brüdern wird berichtet, daß sie "an der Ausschweifung einer religiösen Idee

krank lagen", daß man die "sinnverwirrten Männer" "für verrückt erklärte". Schwester Antonias "ganz sinnberaubter" Krankheitszustand wird erst dann "lebensgefährlich", als die Brüder durch die Aufgabe ihres Geistes, ihren "symbolischen" Tod erleben. Obwohl Antonia sich in "gänzlich bewußlosem Zustand" befindet, zeigt sie sich "von Begeisterung glühend". Auch die Brüder, die wie "zu Stein erstarrt" sind, können "heißer Inbrunst voll", "daniedergestreckt liegen". Die Übereinstimmung der sie beschreibenden Attribute macht einsichtig, daß zwischen der Natur der Brüder und der der Schwester eine Affinität besteht. Beide gehören als untrennbare Einheit zusammen.

Eine weiteres Assoziationsgewebe, das Schwester Antonia, die musikalische Dichtung und die Brüder als zusammengehörendes Geheimnis umschließt, beginnt mit dem den Brüdern zugefallenen Erbe des "alten ... unbekanntem Oheims". Dieses verknüpft sich mit der "uralte[n] von einem unbekanntem Meister herrührende[n] Messe", welche mit "einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit" "gedichtet" war. Schwester Antonias musikalischer Natur, ihrer Fähigkeit zu rühren and zu begeistern ist es zu verdanken, daß die Messe mit der höchsten und herrlichsten Pracht aufgeführt wird. Seit der musikalischen Darbietung haftet auch den Brüdern etwas Heiliges, etwas Besonderes an, das sich in ihrer "ernste[n] feierliche[n] Heiterkeit" ausdrückt. Diese wird aber als sonderbar empfunden, deshalb werden sie von den Mitmenschen als Verrückte bezeichnet. Die Brüder und Schwester Antonia empfinden das Besondere des Kunstwerkes unmittelbar. Dieses sondert sie von übrigen Menschen ab. Doch auch das Werk selbst wird wegen seiner Besonderheit abgesondert und im Söller der Äbtissin aufbewahrt. Sinnverkehrt als "unbekannte[] zauberische[] Zeichen" erscheint es vor der Mutter wieder.

Die Mutter "erkannte" die Verschollenen, deren Herkunft "unbekannt" war, an den ihr beschriebenen "Kennzeichen"; doch sie identifiziert ihr eigenes Blut als sinnverwirrt oder sinnverkehrt, d.h. sie verkehrt die Kennzeichen. Dem Unbekannten wird durch Assoziation ein Zeichen zugeordnet, das es zu sehen gilt, soll der Zauber, das in den Bereich des Unbegreiflichen Verkehrte, einsichtig werden. Die Brüder tragen als durch die Musik Gezeichnete dieses Zeichen. Tatsächlich warten die Aachener auch darauf, daß die Brüder ihnen das "Zeichen" geben. Doch

statt des "verabredeten" erhalten sie ein unbekanntes Zeichen. Sie selbst sind es, die dadurch "tief im Innersten verwirrt" werden. So bleibt dann auch im "Innern" der Kirche "nichts" zu entdecken, "als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund". Dieses Zeichen bleibt ihnen allen unbekannt.

Anhand dieses Wortspieles gelangt der Leser intuitiv zu dem festen Glauben an den wahren Sinn im Handeln der Brüder vom Anfang bis zum Schluß der Erzählung. Die Mutter dagegen, welche die Brüder nur als Sinnverwirrte verstehen kann, wird durch das Assoziationsnetz selbst als verwirrt und nicht sinnvoll Handelnde erkannt. Solches Spiel mit Wort- und Sinneinheiten, wir möchten es auch Kleists musikalisches Spiel nennen, vermag es denn, dem Leser direkt, auf vorrationaler Ebene eine Gewißheit der wahren Zusammenhänge zu schenken. Diese lassen aber neue Fragen in ihm aufkommen, die seine Gedanken auf unbewußt Erfabtes lenken. Kleists Wortspiel spielt also auch mit dem Bewußtsein des Lesers und erschließt ihm neue Perspektiven.

Kleist läßt in dieser Erzählung besonders die katholische Kirche mit ihren Gebräuchen zum Träger des Spiels werden. Als Veranstalter von Festlichkeiten und Zeremonien, die an ein strenges Ritual gebunden sind, übernimmt die Kirche Funktionen, die auch dem Theater angehören. Sie bestimmt mit ihrem festen Jahres- und Tagesablauf des Kirchenlebens das Spielprogramm und seine Rollenverteilung, sie stellt Spielraum und Darsteller, sorgt für Kostüm und Gestaltung der Aufführung. Domplatz wie Kirchengebäude mit Orchester und Gemeinderaum unterscheiden sich wenig von Theaterplatz und Theaterhaus mit Bühne und Zuschauerraum. Im Verlauf der Jahrhunderte haben die Vertreter der katholischen Kirche ein fachmännisches Geschick entwickelt, Festspiele zur Ehre Gottes zu inszenieren, mit welchen sie gleichzeitig die Stärke und Berechtigung der eigenen Einrichtung unter Beweis gestellt haben. Die Kirche ist der Ort, für welchen Kunstwerke geschaffen und in welchen sie zur Schau gestellt werden. Diese erfüllen die Kirche und das Kirchenleben mit einem Kunstschatz, dessen Wirkung die Sinne überwältigen kann.

Kleist selbst schreibt aus Leipzig in einem Brief, datiert vom 21. Mai 1801, an Wilhelmine:

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. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest.⁸

Die Kirchenrepräsentanten dieser Erzählung sind sich der sinnesberauschenden Wirkung der Kunst voll bewußt. Sie nutzen daher die Darbietungen von Kunstwerken nicht nur zur Demonstration der eigenen Machtstellung, sondern auch zur Abwehr feindlicher Angreifer. Deshalb besteht die Äbtissin bei der Bedrohung durch die Bilderstürmer "unerschütterlich" darauf, daß das zur Ehre Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse" (218). Sie wählt für das Fronleichnamsfest eine Messe von bewährter, künstlerischer Qualität aus, welche "mehrmals schon" die größten Wirkungen hervorgebracht hatte. Das unnachgiebige Festhalten an der geplanten Aufführung eines besonders erfolgreichen Musikstückes erweckt den Eindruck von Sicherheit und hat erfahrungsgemäß den Sieg der Kirche garantiert. Das Spiel der Kirche erweist sich hier als zweideutig, indem es auch etwas vorspielen kann, was nicht der Realität entsprechen muß. Die prämeditierte Kunstwirkung auf die Sinne kann dann, bei erwartungsgemäßem Eintritt, leicht als "Wunder" ausgegeben werden. So zeigt sich in dieser Erzählung die Kirche als höchst kompetent, Legendenspiele mit "Mirakeln" heraufzubeschwören und aufzuführen, deren "Wunder" gar keine Wunder sind, weil sie sich durchaus erklären lassen.

3. Dreierlei bisher gewonnene Erkenntnisse mögen uns bei der weiteren Betrachtung der Legende ein tieferes Verständnis der Vorgänge ermöglichen. Erstens, die Erzählung ist ein dramatisches Schauspiel, zweitens, das wahre Wunder besteht in einer natürlichen Wechselbeziehung zwischen den sinnvoll handelnden Brüdern, dem Geist der Schwester Antonia und der alten kunstvollen Musik und drittens, die Gebräuche der katholischen Kirche schließen auch Funktionen des Theaters ein.

Zunächst richtet sich unser Augenmerk auf die wettspielerische Konfrontation der gegnerischen Bilderstürmer und Klosterschwestern im Chronistenteil der Erzählung. Zum besonderen Anlaß für die Aufführung der beiden Gruppen wird ein Tag des Kirchenjahres, Fronleichnam.

Traditionsgemäß wird Fronleichnam als höchster Festtag der katholischen Kirche mit Prozessionen und Spielen feierlich begangen. Sie dienen der "symbolhaften Darstellung der gesamten Heilsgeschichte von Schöpfung bis zur Erlösung"⁹ und bestätigen die Kirche mit ihrer Lehre als zuständige Institution in der Bestimmung der Lebens- und Weltgeschichte. Vergegenwärtigt man sich mit Kleist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Fronleichnam als göttlicher Leichnam, so liegt in der Feier dieses Tages zur Ehre Gottes etwas Ironisch-Paradoxes. Wieder sucht der Dichter durch die Aufgliederung des Wortes seine wahre Bedeutung zu prüfen. Dabei werden dem Leser die sprachliche Ambiguität und die auf Doppeldeutigkeit begründete Tradition im "doppelte[n] Schauspiel" zu Bewußtsein gebracht. Mit Leichnam wird Gottes Tod zelebriert und dieser ist notwendige Voraussetzung für das Leben des Menschen. Das heißt einmal, Gott opferte sich für den Menschen, damit dieser leben darf, das heißt aber auch, Gott muß sterben, damit der Mensch überhaupt leben kann. Die Zweideutigkeit, die sich im "Fronleichnamsfest" verbirgt, läßt diesen Tag geeignet scheinen, sowohl die Macht der katholischen Kirche wie ihre Ohnmacht zu demonstrieren. Fronleichnam wird deshalb auch zum sinnreichen Festtag der protestantischen Bilderstürmer, die es darauf anlegen, das Kloster radikal zu vernichten. Kleist läßt uns im Verlauf dieser Erzählung an einem Fronleichnamsspiel teilnehmen, das zwar der Tradition entsprechend, die "symbolhafte Darstellung der gesamten Heilsgeschichte von Schöpfung bis zur Erlösung"¹⁰ veranschaulicht, doch paradoxerweise als Spiel des entgegengesetzten Bekenntnisses.

Die Brüder kündigen das moderne Schauspiel der Bilderstürmerei ("neue Lehre") an. Es bringt Disharmonie und Zerfall zur Anschauung und zielt darauf, mit aller bisherigen Kunst- und Kirchentradition zu brechen ("die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen"). Den Schwestern des bedrohten Klosters ist die musikalische Darbietung einer alten kunstvollen Messe aufgetragen, welche Harmonie und Dauerhaftigkeit verspricht. Obwohl der Prädikant "dergleichen Unternehmungen" mehr als einmal schon geleitet hat, ist er selbst, im Gegensatz zu der reifen, kunstfertigen Äbtissin, noch ein junger, unerfahrener Geistlicher. Er hat seine Brüder und die übrigen Anhänger dieses Stückes erst damit vertraut machen müssen.

Sie sind daher Neulinge in der Schauspielerei. Diese ungedübte Gruppe von Laiendarstellern besteht aus jungen, etwas überreizten Leuten, die sich unter dem Einfluß von Stimulantia (Wein und Speisen) schnell für dieses zeitgemäße Stück begeistern lassen. Ohne nachzudenken und sich die Gründe und Konsequenzen ihres Entschlusses bewußt werden zu lassen, rüsten sie sich mit den zu ihrer Rolle gehörenden Zerstörungswerkzeugen aus. Sie verabreden ein Startzeichen und begeben sich beim Ruf der Glocke, in ungezwungener Gruppierung, aktionsbereit auf ihre Bühne im Dom.

Die Schwestern nehmen den für sie reservierten und genau begrenzten Platz im Orchesterraum des "Dom-Theaters" ein. Sie sind geschulte Spieler, "auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt", und daran gewöhnt, ihre Kirchenmusik selbst aufzuführen. Die Äbtissin, ihre gestrenge Lehrerin, hat die Nonnen durch Zwang zum Gehorsam zur völligen Beherrschung gebracht. Und zwar so, daß nicht nur sie die Nonnen beherrscht und dirigieren kann, sondern daß die Nonnen sich auch selbst beherrschen können. Das geregelte Ritual ihres Lebensablaufes und die ständige Disziplin hat aus ihnen perfekte Spieler gemacht, die ihren männlichen Gegenspielern weit überlegen sind. Denn die Nonnen spielen "ihre Musiken" "oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt". (219)

Neben der Version im Spiel scheint den Nonnen, im Gegensatz zu den Bilderstürmern, das von der Äbtissin gewählte Stück den Vorteil im Wettbewerb zu garantieren. Es ist eine altbewährte kunstvolle Messe, welche "einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war", "mehrmals schon" "die größten Wirkungen hervorgebracht" hat. Doch als die Stunde der geplanten Aufführung anbricht, ereignet sich, typisch Kleistisch, etwas Unerwartetes, das den Ablauf der Fronleichnamsspiele grundlegend verändert. Schwester Antonia, die Kapellmeisterin der Nonnen und einzige, die die von der Äbtissin bestimmte Partitur dirigieren kann, liegt bewußtlos im Bett und kann daher ihre Rolle nicht wahrnehmen. Dieser Umstand steigert die Erfolgsaussichten der Bilderstürmer und verbessert die dramatische

· bevorstehenden Konfrontation. Das weiß auch die Äbtissin, nicht mehr überspielbare Bedrängnis, von außen durch die von innen durch das Fehlen einer sicheren Führung, unbedingt Kontrolle zu halten sucht. Sie befiehlt den Nonnen, irgendein wohlbekanntes opernartiges Musikwerk aufzuführen. Es kommt ihr dabei auf Schnelligkeit an und darauf, daß die Nonnen, bevor sie sich der Ausweglosigkeit ihrer Lage bewußt werden können,¹¹ in die ihnen zukommende und vertraute Rolle gedrängt werden. Die Äbtissin will unbedingt Herrin der Lage bleiben:

und befahl, weil eben die Glocke schlug, den Nonnen, die sie, unter Zittern und Beben umringten, ein Oratorium, gleichviel welches und von welchem Wert es sei, zu nehmen, und mit dessen Aufführung sofort den Anfang zu machen. (218)

Die Äbtissin glaubt, mit dieser Maßnahme das Fronleichnamsspiel doch noch der Selbsterhaltung des Klosters dienlich zu machen. Indem sie versucht, Lenkerin des Schicksals zu spielen, ergreift sie widerrechtlich göttliche Qualitäten.

Die Konfrontation des Wettspiels um Fronleichnam steht unmittelbar bevor. Das Auge des Beobachters richtet sich auf den Orchesterraum. In der Funktion disziplinierter Spieler eines großen Orchesters verzichten die Nonnen auf Individualität und eigenes Bewußtsein. In dem Mangel an Eigenständigkeit besteht aber gerade ihre Stärke. Gehorsam warten sie zum Einsatz ihrer gesammelten Spielkräfte auf das Startsignal der Glocke. Der Zuschauer sucht die Bilderstürmer im "Zuschauerraum des Domtheaters". Verkleidet, "in Mänteln gehüllt", stehen die vier Brüder in Position unter den Kirchenpfeilern. Doch schon vor dem offiziellen Geläut zu Aufführung hatten sich

mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstangen versehene Frevler, von allen Ständen und Altern, ... bereits die bedenklichsten Auftritte (218)

geleistet. Die ungedübten und undisziplinierten Laiendarsteller haben bereits ihre Kräfte verzettelt, bevor das eigentliche Spiel beginnt.

Der Glockenklang ertönt. Das Schauspiel der Bilderstürmer und das musikalische Ersatzspiel der Nonnen sind im Begriff miteinander

Demusster
 Die heilige
 Cecilia

um den Vorrang zu kämpfen. In dem Moment ereignet sich etwas, das noch weniger vorausplanbar war als die Erkrankung der Kapellmeisterin. Die Gestalt der Schwester Antonia erscheint mit der Partitur der uralten italienischen Messe, welche die Äbtissin ursprünglich ausgewählt hatte. Instinktiv erkennen die bewußtseinsentmündigten Nonnen in der Erscheinung ihre Dirigentin und lassen sich, wie die Laienspieler von dem Prädikanten von ihrer glühenden Begeisterung anstecken. Im selben Augenblick, in dem die Gestalt Antonias mit ihrem Geist ein Gefühl innerer Sicherheit unter den Nonnen verbreitet, liegt Schwester Antonia ganz ohne Bewußtsein im Bett und gibt ihren Geist auf. Gerade das Ausmaß der "Beklemmung" verstärkt in den Nonnen die Illusion eines himmlischen Trostes und erfüllt sie mit Erhabenheit und:

das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; (219)

Alles, was sich zu der für die Fronleichnamtsfeier anberaumten Stunde ereignet, verläuft grundlegend anders als geplant und entzieht sich dem rationalen Fassungsvermögen seiner Zelebranten. Zwar scheint das Fronleichnamtspiel genauso abzulaufen, wie es die Äbtissin anfangs gefordert hatte, als sei es von ihr vorbestimmt gewesen; in Wahrheit aber vollzieht sich die musikalische Darbietung der Nonnen auf einer unbewußten Ebene, von welcher die Äbtissin mit ihrem Verstandesbewußtsein ausgeschlossen ist.¹² Nicht durch die Unbedingtheit der Äbtissin, wie *Scherer* argumentiert, wird das Wunder heraufbeschwört, sondern durch die bedingungslose, natürliche Aufgabe von Schwester Antonias Bewußtsein. Die Erscheinung des vom Körper getrennten Geistes der Schwester Antonia stellt zu dem Unterbewußtsein der Nonnen eine spontane, musikalische Verbindung her. Die ritualisierte, von Kunst bestimmte Lebensweise der Nonnen ermöglicht die Illusion¹³ ihres künstlerischen Spiels und damit die Illusion der Erscheinung. Diese auf der psychologischen Ebene des Unterbewußtseins hervorgespielte Illusion bewirkt die illusorische Rettung der Nonnen, angezeigt durch den für Kleist charakteristischen Vergleich mit "wie" und "alsob":

Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; ... die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen: (218)

Die Harmonie des perfekten Spiels der Nonnen wirkt so atemberaubend und überwältigend, daß sie die Disharmonie des gegnerischen Bilderstürmerstücks auflöst und die Bilderstürmerei nicht mehr zur Aufführung kommt. Es bleibt beim destruktiven Vorspiel der Laiendarsteller, die vergeblich auf das verabredete Zeichen ihres Anführers, des Prädikanten, warten. Unbegreiflich, beginnt in den vier Brüdern eine Wandlung vorzugehen, die ihrem zuerst geplanten Schauspiel eine ins Superlative gesteigerte, höchst unerwartete Wendung gibt. Das spätere, aus der Konfrontation mit den Nonnen hervorgehende Spiel der Brüder wird sich dann als Kleists echtes Fronleichnamsspiel herausstellen. Zunächst gehen die Nonnen als die scheinbar unbekämpften Sieger aus dem Wettbewerb um den Anspruch auf Fronleichnam hervor. Es sieht so aus, als behauptete sich Fronleichnam als ihr sinnvoller Festtag, zumindest bis zum Westfälischen Frieden. Die Totenstille, die "besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*" herrschte, überschattet jedoch die Überlebungsansprüche der Kirche beträchtlich. Denn gerade da, wo die Ehre des Höchsten besungen wird, scheint, so ausdrücklich die Textstelle: "die ganze Bevölkerung der Kirche tot". Die nicht zu verleugnende Existenz der neuen Lehre veranschaulicht den drohenden Zerfall alter Werte. Dieser läßt sich zwar wegen der ästhetisch vollkommenen Kunstdarbietung der Nonnen "künstlich" aufhalten, doch auf die Dauer nicht verhindern.

Das "wunderbar herabrauschende[] Oratorium" scheint auf die begeisterungsfähigen Nonnen und ihre leicht zu begeisternden Zuhörer genau die Wirkung zu haben, welche die Äbtissin "vorausgesehen" hatte. Denn obwohl sie, wie sie später zugibt, selbst nicht weiß, auf welche Weise das Wunder zustande gekommen ist, erklärt sie es dennoch als Wunder der heiligen Cäcilie. Dieser Widerspruch macht nicht nur deutlich, daß sie sonst offenbar Wunder heraufbeschwören, deren Entwicklungsstadien eingrenzen und bestimmen kann, sondern aufgelöst enthüllt der Widerspruch auch deutlich den kalkulierenden Zwang, mit welchem die Äbtissin ihre Umwelt "ordnet": Kunst allgemein, doch besonders die Musik, spielt im Kloster der heiligen Cäcilie eine hervorstechende Rolle. Die heilige Cäcilie,¹⁴ Schutzpatronin der Kirchenmusik, scheint auch an diesem Fronleichnamstag die ihr zugeordnete Funktion wieder erfüllt zu haben; denn nur so läßt sich die vorausgeplante, dann paradoxerweise doch überraschende Wunderrettung des Klosters durch die

sinnesberauschende Wirkung der Messe doch noch erklären. Die bewußte Integration von Kunst und Mensch um eine Kirche, die beiden begrenzte Funktionen aufzwingt, bewerkstelligt es, in dieser Erzählung das katholische Kirchen- und Klosterleben "künstlich" am Leben zu halten.

Ironischerweise gilt die heilige Cäcilie auch als Schutzpatronin der Blinden. Nicht nur die Nonnen und die Aachener Gemeinde bleiben blind für die wahren Wundervorgänge, sondern auch die Äbtissin. Sie alle werden, wie die offizielle Legende später schriftlich erklärt, weil das wahre Wunder nicht zu begreifen ist, nach der Deus ex machina Manier von der heiligen Cäcilie beschützt, doch nur bis zur Säkularisation. So wird in dieser Legende mit den ästhetischen Mitteln der Kunst eine Schau vorgespielt, welche zweifelhaft und paradox wirkt, bringt man sich die durch sie vermittelte Wahrheit und die Künstlichkeit, welche beide umgibt, zum Bewußtsein. Die Wahrheit ist eine gespielte Wahrheit, welche die Bewußtseins Ebenen seiner Darsteller reflektiert.

Der Konflikt zwischen Bilderstürmern und Klosterschwestern im Chronistenteil der Erzählung, welcher sich dadurch zuspitzt, daß die zwei extremen Gruppen zu gleicher Zeit am gleichen Ort mit ihrem Spiel eine sinnvolle, erfolgreiche Schau darzustellen beanspruchen, und dessen Spannung noch durch nicht voraussehbare Umstände gesteigert wird, hätte erwartungsgemäß zur Konfrontation und zum Zusammenbruch führen müssen. Doch nichts dergleichen ist geschehen. Das Leben läuft weiter, als habe es nie einen Konflikt gegeben. Diese Art von Vorspielen einer harmonisch schönen Schau wird zum Dauerzustand und zur akzeptierten Gesellschaftsnorm innerhalb dieser Legende.

Mustersetzendes Beispiel dafür ist das Schau-Spiel einzelner Darsteller, die sich und andern etwas vormachen, wie das zum Schlüsselwort erhobene "Vorgeben" des kaiserlichen Offiziers demonstriert:

... selbst ein Feind des Papsttums, ...
und als solcher der neuen Lehre zugetan ...,

erwidert er der um Schutz fragenden Äbtissin,

daß sie Geister sähe, und für ihr Kloster auch
nicht der Schatten einer Gefahr vorhanden sei, ... (217)

Der Offizier tut so, als sei die berechnete Sorge der Äbtissin unbegründet, was sich schließlich, ohne daß es ihm bewußt sein kann, bewahrheitet, denn der Plan der Bilderstürmer wird vereitelt. In der Absicht, die Äbtissin durch "schöne Worte" zu verdummen und zu manipulieren, gleicht er der Klostermutter. Auch darin, daß seine Behauptung wie eine Vorbestimmung eintrifft. Doch ein Verständnis dessen, was geschieht, versagt sich ihm wie der Äbtissin, auch wenn er mit eigenen Augen wahrnimmt, daß das Kloster unbeschadet bleibt. Wieder verweist Kleist auf die Unverläßlichkeit der Sinne, denen wirkliches Geschehen unsichtbar ist und nur Vorgestelltes, wie das Sehen von Geistern, zur Wirklichkeit wird, denn die Brüder werden mit der Aufführung religiöser "verirrter" Geister ganz konkret. In welchem Gewand sich aber die Wahrheit zeigt, die sich hinter dem Geisterspiel der Brüder verbirgt, hängt von dem Bewußtsein des Zuschauers ab.

So enthüllt schon die *punktuell* ausgewählte Darstellung des Dramas im Chronistenteil den Sinn der Erzählung. Dieser besteht in der Veranschaulichung dessen, daß die Einrichtung der Welt brüchig ist, daß das Leben ein Spiel und alle Wahrheit relativ ist und das charakterisiert den Dichter Kleist.

4. Die im Zeugenteil der Erzählung vollzogene Ausdehnung des Spiels auf einen größeren Orts - und Zeitraum steigert das Ausmaß der ironisch widersprüchlichen Paradoxien. Dadurch schwankt die Darstellung dramatischer zwischen den Polbereichen des Komischen und Tragischen und erscheint bald als Geisterspiel, Posse oder geistliches Drama.

Wir konzentrieren unsere weitere Betrachtung des Spielerischen auf zwei Hauptdarstellungen, auf die der Brüder und die des Veit Gotthelf. Spielten die Brüder und Gotthelf vor dem Wunder als Bilderstürmer noch die gleiche Rolle, so sind nun ihre Aufführungen voller Kontrast. Abgesondert von der Öffentlichkeit haben die Brüder im Irrenhaus ihr privates Theater gefunden. Gotthelf dagegen steht im Ansehen der Öffentlichkeit und lebt als Tuchhändler ganz der äußeren Erscheinung. Im Rahmen dieser entgegengesetzten Spielweisen lassen sich dann auch Varianten der für die Gesellschaft

typischen Einzelrollen mitbeschauen.

Auf der Suche nach ihren verschollenen Söhnen tritt zunächst noch die Mutter dem Spiel der Gesellschaft bei. Auch sie übernimmt ihre Rolle, wenn sie

unter dem betrübten Vorgeben, daß dieselben
[ihre vier Söhne] gänzlich verschollen wären, (219)

ihre Untersuchungen einleitet. Den von ihr Befragten gleich, hält sie absichtlich Information zurück, indem sie sich über den Inhalt des ausführlichen Praktikantenbriefes "nicht näher auslassen wollte".(219) Ohne sich dessen bewußt zu werden, treibt auch sie ein Versteckspiel. Sie paßt ihre Verhaltensweise den allgemein akzeptierten Spielregeln an.

Der Magistrat und das Gericht spielen sowohl der Mutter als dem Zuschauer etwas vor, wenn sie sich nicht an die vier Brüder erinnern, obwohl diese vor dem bedeutenden Fronleichnamsfest vor sechs Jahren eine solch prominente Rolle spielten, daß ihnen fast die ganze Stadt mit ihrer Anhängerschaft huldigte. Erst der Verweis auf das briefliche Beweisstück bewirkt eine blasse Erleuchtung und man erinnert sich schwach, daß vier Unbekannte im "Irrenhause der Stadt"

an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank lagen,
und ihre Aufführung,... äußerst trübselig und
melancholisch (219)

sei (zumindest im Vergleich zu früher). Diese Beschreibung, "besonders da es fast herauskam, als ob die Leute katholisch wären;" (218) weicht extrem von der der Mutter ab. Trotzdem scheint es sich "durch mancherlei Kennzeichen" um dieselben Personen zu handeln. Der Brief, am Vorabend des Fronleichnamsfestes verfaßt, charakterisiert die Brüder als ausgelassene Protestanten, deren unausgeglichene "Überhitztheit ein

der Mutter nur leider zu wohl bekannte[r]
Gemütszustand ... (219)

ist. Die ihnen jetzt zugeschriebene Rolle als melancholisch trübselige, übertrieben katholische Irre steht in solch krassem Gegensatz zu ihrer Rolle vor dem Fronleichnamsfest, daß es sich tatsächlich

um grundverschiedene, einander fremde Darsteller handeln könnte. Die Mutter kann einen solchen Kontrast nicht fassen und sucht, kraft ihrer eigenen Sinne, die rätselhafte Unvereinbarkeit der Handlung zu lösen. Voller Entsetzen erkennt sie "gleich auf den ersten Blick" ihre Söhne. Die "Kennzeichen", welche die Brüder als unverkennbare Individuen charakterisieren, können sich daher mit dem Rollentausch nicht verändert haben. Im Irrenhaus, abgesondert von der Öffentlichkeit, haben die Brüder ihr privates Theater gefunden. Ihre Zuschauer sind die Irrenhauswärter. Verkleidet, "in langen, schwarzen Talaren", spielen die Brüder die Pantomime katholischer Priester. Sie "schienen, mit gefalteten Händen schweigend", das auf einem Tisch stehende Kruzifix anzubeten. Die Betonung von "scheinen" drückt eine Ungewißheit aus, welche aus der räumlich zwar geringen, geistig aber großen Distanz herrührt, welche den Spielraum der Brüder von dem Zuschauerraum der Wärter trennt. Die Mutter versteht die Aufführung der Brüder nicht und bittet die Vorsteher um eine Erläuterung. Diese beschreiben sie ihr als harmlos irre Christusverehrung. Die Betonung der Wärter, "daß die jungen Männer dabei körperlich vollkommen gesund wären" (220), im Gegensatz zu ihrem kranken Geisteszustand, zeigt, daß sie den Charakter der Aufführung vollkommen verkennen. Mit "Vorgeben" fällt das Schlüsselwort, das die Darstellung der Brüder als Spiel ausweist. Es besteht schon seit sechs Jahren aus dem gleichen Repertoire der routinemäßig ablaufenden Tagesordnung katholischer Klosterbrüder, die wie vier gleichgeschaltete Automaten auftreten. Ihr allen Ernstes vorgeführtes Spiel hebt unter den geistlichen Pflichtübungen besonders das gloria in excelsis hervor. Dient sonst dieser klangschöne Teil der Messe dazu, die Festlichkeit und Stimmung an katholischen Feiertagen zu heben, so hat das disharmonisch verzerrte gloria der Brüder die entgegengesetzte Wirkung und betont die Grundlosigkeit für Festtagsveranstaltungen. Das harmonische Absingen des gloria zum Ruhme Gottes ist im Spiel der Brüder als Abgesang auf die letzte Stunde des Tages verlegt und betont die Untergangsstimmung. Bei allem Ernst ist der Aufführung der Brüder aber auch eine komisch-ironische Note beigemischt. Indem das geistliche Leben der Klosterbrüder auf die Geisterstunde reduziert ist, wird es als Geisterleben parodiert und als Schattenexistenz verlacht. Das geisterhafte Geistesleben der Klosterbrüder liegt im Grenzbereich zwischen Leben und Tod, Licht und Schatten.¹⁵ Es besteht, wie die Wärter selbst beschreiben, aus einem, weniger als

der Gesundheit zuträglichen, Minimum an Schlaf und Nahrung und ist charakterisiert von Stillschweigen und Stillsitzen. Lediglich zur Geisterstunde um Mitternacht legen sie ihre Totenstarre ab, erheben sich gleichzeitig und singen auf höchst unharmonische Weise

mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses
bersten machte, das gloria in excelsis...(220)

Ebenso wie ihre frühere Rolle als Bilderstürmer bringt das neue Spiel der Brüder Disharmonie und Zerstörung zur Anschauung. Sie bleiben sich also treu, indem sie das, was ihre Person als Protestanten kennzeichnete, weiterhin demonstrieren, nämlich Protest gegen den Schein einer heilen harmonischen Welt.

Worin besteht dann aber die Wandlung der vier Brüder? Die von den Nonnen vermittelte harmonische Musik ist den Brüdern unmittelbar ins Innere gedrungen. Dort hat die Gewalt der Töne ihr Bewußtsein voll getroffen und ihnen das Geheimnis ihres Lebens erschlossen. Ihre hitzige Schwärmerei hat sich durch das neu gewonnene Wissen, daß sie als Protestanten eine Gegenerklärung abzugeben haben, in eine "sehr ernste und feierliche, Heiterkeit" verwandelt. Das volle Bewußtsein ihrer Bestimmung befähigt sie, ihre Rolle mit größtem Geschick zu spielen. Perfektionistisch geben sie vor, Katholiken zu sein, die ihre routinierte Aufführung zwangsweise abrollen lassen. Sie imitieren damit das Leben der Katholiken allgemein und insbesondere das Klosterleben, wie es sich im Kloster der heiligen Cäcilie auf Anordnung der Äbtissin gestaltet. Die Brüder tun nämlich so, als könnten sie

besser als andre, ein [...]sehen ..., daß er
[der Heiland] der wahrhaftige Sohn des alleinigen
Gottes sei.<<(220)

Sonst sind es die Repräsentanten der katholischen Kirche, die in dieser Erzählung als einzige das Verständnis zu besitzen glauben, genaue Antworten auf alle religiösen Fragen liefern zu können. Zumindest geben sie vor, das Geheimnis des Wunders, welches das Geheimnis des Lebens versinnbildlicht, durch Erklärungen aufschließen zu können. Die Äbtissin weiß die protestantische Mutter zu belehren:

>> Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren
Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrtten Söhne

beschirmt. Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann Euch, die Ihr eine Protestantin seid, gleichgültig sein: Ihr würdet auch das, was ich Euch darüber sagen könnte, schwerlich begreifen. (227)

Die Äbtissin fährt fort, indem sie Erzbischof und Papst als Sachverständige zitiert:

Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich, > daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe <; und von dem Papst habe ich soeben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt.<(227)

Im Spiel halten die Brüder der Welt einen Spiegel vor. Doch keiner der Zuschauer erkennt sich darin. Indem sie die Brüder für irre halten, sprechen sie sich ihr eigenes Urteil.

Außer einer getreuen Reflexion der Welt ist das Spiel der vier Brüder als ernsthaftes Bekenntnis zu verstehen. Mit ihrem Ausspruch:

besser als andre, einzusehen ..., daß er [der Heiland] der wahrhaftige Sohn des alleinigen Gottes sei.<(220)

erheben die Brüder eine Gegenerklärung zu der der katholischen Kirche. Sie betonen die Einmaligkeit und Menschlichkeit Gottes ("Sohn des alleinigen Gottes") im Gegensatz zu der Häufigkeit angeblich "göttlicher" Menschen, wie beispielsweise das "allmächtige" Schicksalsspiel der Äbtissin mit der Wahl eines "schicklichen Musikwerkes" bestätigt. Die Brüder verkünden, daß es nur einen Gott gibt und dieser im Sohn Mensch geworden ist. Der "wahrhaftige" Nachkomme Gottes ist der "mit Wahrheit behaftete" Mensch, der die göttliche Wahrheit in sich trägt. Der Mensch gewordene Gott heißt Heiland. Durch seinen Opfertod für den Menschen ermöglicht er dessen Erlösung zum Leben, dessen Errettung aus dem Dunkel in das Licht der Wahrheit. Das göttliche Geheimnis verbindet sich also mit dem Opfer eines Menschen für den anderen Menschen. Dieses offenbart die Wahrheit des Lebens.¹⁹ Das ist die Botschaft, welche die Brüder am Fronleichnamstag erfahren haben. Sie haben durch den Opfertod der Schwester Antonia und die ihn begleitenden Umstände die göttliche Wahrheit entdeckt. Der nun von ihnen erkannten Bestimmung folgend, spielen sie die mechanische, dem Leben entsagende Rolle verrückter Klosterbrüder. Indem sie, das dem Leben entrückte Dasein

akzeptieren und sich der undankbaren Aufgabe stellen, der Welt einen Spiegel vorzuhalten, dabei gleichzeitig aber ihre Gegenerklärung verkünden, opfern sie sich für die Mitmenschen. So stellt ihr Spiel nicht nur eine Imitation und ein Bekenntnis, sondern auch ein Opfer dar. Damit rückt ihr Schauspiel in den äußersten Bereich des Tragischen und hat die ganze Skala von komisch bis tragisch durchlaufen.²⁰

Als mißverständene, tragische Christusfiguren bleibt ihnen nur ein *mitleidiges* Achselzucken, "wenn man sie für verrückt erklärte".(220) Gleichbleibend äußern sie:

>> wenn die gute Stadt Aachen wüßte, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte bei Seite legen, und sich gleichfalls zur Absingung des gloria, um das Kruzifix des Herrn niederlassen<<(220)

Der Rat an die ganze Stadt Aachen ist durchaus ernst gemeint. Die Brüder wissen, daß das geschäftliche Selbstinteresse der kirchlichen und der weltlichen Aachener diese dem Sinn des Lebens nicht näher bringt. Allein die Aufgabebereitschaft des eigenen Ich bringt dem Göttlichen Ruhm. Das Göttliche ist nicht in excelsis zu suchen, sondern im Menschen. So heißt es an dieser Textstelle auch ausdrücklich, daß die Brüder sich "zur Absingung des gloria, um das Kruzifix des Herrn niederlassen<<"²¹

Wittkowski bewundert zurecht in der Aufführung der vier Brüder die feine Ironie, mit welcher der Dichter den hochmütigen Glaubensdünkel der katholischen Kirchenrepräsentanten in dieser Erzählung der Lächerlichkeit preisgibt. Zu dem zuletzt genannten Zitat ("wenn die gute Stadt ...") äußert er:

So erhaben fühlen sie sich anderen Menschen gegenüber, daß sie sie nicht einmal zur Nachfolge auffordern. Soll das heißen, daß sie, die ja ein wahres Klosterleben führen, gerade auch in ihrem Hochmut von perfekten Klosterinsassen nicht mehr zu unterscheiden wären? Daß sie, an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank, dem Irrenhause anvertraut sind (200), würde dann weiter keinen Unterschied ausmachen.²²

Wittkowski's Interpretation leitet sich aus dem von ihm erkannten paradoxen Wechselverhältnis her, das zwischen der Strafe der Brüder und der Rettung der Kirche besteht. Daß dieses vorhanden ist, wollen

wir auch nicht bestreiten. Doch mehr noch als scharfe Kritik an dem stereotypen, irrigen Klosterleben, wie es in der Erzählung die katholische Kirche praktiziert, wird hier sichtbar. Kleist, so meinen wir, geht es darüber hinaus um ein ernstes religiöses Anliegen. Er verneint die konventionelle, Vorschriften machende und bewußtseins-trübende Religion, indem er sie verlacht. Er negiert ebenso eine revolutionierende, alles alte zerstörende Religion, wie sie die Bilderstürmer propagieren. Kleist plädiert für eine individuelle, christliche Lebensphilosophie, die sich aus dem Opfertod des Mensch gewordenen Gottes herleitet. In dieser geht es um die Offenbarung des göttlichen (=vollkommenen) Bewußtseins im Menschen, das den Verstand und das Gefühl gleichermaßen umfaßt. Wie immer die von einer Person erkannte Wahrheit ausfallen mag, sie muß in ihrer Totalität gelebt werden, ungeachtet aller Hindernisse und Mißverständnisse, die die "normale" Welt ihr entgegenstellt. Die Brüder unterlassen es keineswegs, wie *Wittkowski* meint, und schon gar nicht aus Hochmut, zur Nachfolge aufzurufen. Ihr Aufruf läßt den Aachenern allerdings die Freiheit, ihr Opfer anzunehmen und ihrem Beispiel zu folgen.

Allein die Mutter sucht die Aufführung der Brüder zu verstehen und ihrem Weg nachzufolgen. Statt ihr eigenes inneres Bewußtsein zu befragen, baut sie auf Auskunft von außen. Nachdem die Vorsteher nicht zum Verständnis beitragen konnten, wendet sie sich nun an Veit Gotthelf. Dieser gehörte vor sechs Jahren als Bilderstürmer zu der gleichen Spieltruppe wie die Brüder. Heute spielt er im Gegensatz zu den von der Gesellschaft ausgestoßenen Brüdern eine bedeutende Rolle in der Öffentlichkeit. Sein besonderes Interesse als Tuchhändler der Stadt gilt ihrer äußeren Erscheinung. Gotthelfs Wohlstand und Ansehen sprechen dafür, daß er die Stadt weitreichend mit einem Kostüm nach dem Muster seiner Ware eingedeckt hat. Gotthelfs Beispiel ist daher repräsentativ für die Bürger der Stadt.

Er selbst hat sich ein aufwendiges Kleid geschneidert, unter welchem er seine Vergangenheit verbirgt. Als die Mutter jedoch an diese rührt und den Brief zum Beweis anführt, fühlt er sich genötigt, sich mit dem glänzenden Schein seiner Tuchhändlerexistenz von der öffentlichen Bühne zurückzuziehen. Erst hinter versperonter Tür und

unter dem Siegel der Verschwiegenheit tut er so, als hätte er nichts zu verbergen. Sein Schauspielen ist offenbar. Was nützt es, den Rechtschaffenen und Offenherzigen vorzutäuschen, wenn er sich als solcher dann verstecken und verriegeln muß. Die "Possen", die Gotthelf den Brüdern zuschreibt, sind seine eigenen. Damals wie heute bildet die Komödie sein Genre, jetzt spielt er nur aufwendiger, pompöser. Schaut man durch sein anspruchvolles Gewand, so enthüllt sich ein bedauernswerter Mensch. Gotthelf hat Angst. Er fürchtet sich vor Verwicklungen. Die Begrenztheit und Verslossenheit seines Spielraumes reflektiert die Enge, in welche er sich getrieben fühlt. Die Bilderstürmerei gilt als mißlungen, seine Anstifter gelten als von Gott und der Gesellschaft bestraft. Gotthelf als Mitorganisator hat "eifrigen Anteil genommen" und ist seiner Strafe entkommen. Angst und Schuldgefühl machen ihm das Tragen einer makellosen Maske zur Pflicht. Was einst seine Begeisterung fand, muß nun unter das für einen Musterbürger genau zugeschnittene Kleid gedrängt werden. Wie bei dem Schneider Wenzel Strapinski in Kellers "Kleider machen Leute" verbirgt sich vielleicht auch bei Gotthelf unter all der Pracht ein wenig Wehmut und Bedauern eines ungelebten Lebens. Diese Mischung von Schuld, Nostalgie und Erleichterung, der Strafe entkommen zu sein, stellt sich in seinem widersprüchlichen Versteckspiel dar. Einerseits posiert er als rechtschaffener Bürger, der die Bilderstürmerei verurteilt, andererseits versteht er sich als Freund der Brüder. Die Janusköpfigkeit seiner Rolle versetzt ihn in einen schizophrenen Geisteszustand. Von den Brüdern zugleich angezogen und abgestoßen, fluktuiert sein Gefühl zwischen den Extremen "entsetzlichster Unruhe" und "lieblicher Zärtlichkeit". Trotz seiner Angst erkundigt er sich ausgerechnet bei den Türstehern nach den vier Brüdern, die bei den kaiserlichen Verhaftungen behilflich waren und denen zu entkommen ihm gelungen war. Als er die Brüder erblickt, reagiert er mit Entsetzen. Inwieweit dieses durch die Anwesenheit der Türsteher bedingt ist, bleibt dem Urteil des zuschauenden Lesers überlassen. Kurz darauf ergreift ihn beim Anblick der Brüder jedoch ein Gefühl, das ihm "noch jetzt das Herz spaltet". (222) Das "gespaltene Herz" versinnbildlicht das Phänomen der Persönlichkeitsspaltung, der Trennung in einen öffentlichen und privaten Menschen, wie uns besonders aus dem Prinz Friedrich von Homburg bekannt ist.

Ellis schreibt zu dem zuletzt genannten Drama über den privaten Bereich, was ebenso auf Gotthelf wie auf Homburg zutrifft:

Here there are factors working below the level of consciousness: deep-seated wishes and desires, ambitions, insecurities, loves and hates, jealousies and rivalries. ²⁴

Und diese ungelösten inneren Konflikte, so meinen wir, drücken sich bei Gotthelf in einer Angst aus, aus welcher heraus er den sich noch rührenden inneren Menschen zu ersticken sucht und allein die äußere Erscheinung zum Wertmaß des Normalen macht. Lläuft nach dem unausgetragenen, durch den Glanz der Musikdarbietung verdrängten Konflikt zwischen den Bilderstürmern und den Nonnen das Leben "normal" weiter, als habe es nie Gegensätze gegeben, so wird auch nun von Gotthelf der innere Konflikt durch sein schönes Gewand verdeckt. Auch bei den Brüdern zeigt das "herzzerreißende Umsehen" einen inneren und äußeren Zwiespalt auf, doch wird dieser Konflikt von ihnen gelöst,²⁵ indem sie ihrem inneren Bewußtsein äußerlich Ausdruck verleihen. Gotthelf dagegen versperrt sich den Zugang zum Geheimnis des Lebens. Er erdrosselt unter seiner schön aussehenden Hülle das Empfinden für seine Göttlichkeit. Unter dem imposanten Kostüm verbirgt sich die gleiche abgestorbene Leere, welche das Innere des prächtigen Kirchenbaus charakterisiert. So muß seine Aufführung, mit welcher er als Tuchhändler der Stadt ganz Aachen repräsentiert, gekünstelt und unsicher bleiben.

Trotz seiner Verwirrung trachtet er danach, wenigstens äußerlich Herr der Lage zu bleiben. Er sucht

rationalizations ... to satisfy the demand of the public sphere. ²⁶

So "unbegreiflich" ihm das Fehlschlagen der Bilderstürmerei ist, so unwidersprechbar begreiflich klingt doch seine vorsichtige Erklärung: "der Himmel selbst scheint" in den Ablauf der Dinge eingegriffen zu haben. Absichtlich oder unbewußt, beides schließt bei Kleist volles Bewußtsein aus, trachtet Gotthelf als komische Figur seine Verwirrung mit Überlegenheit zu überspielen. Er unternimmt den Versuch einer Kategorisierung und unterscheidet zwischen (der "irregeleiteten Stadt") damals und heute, zwischen den "Bösewichtern" und sich selbst. Mit mißbilligenden Attributen wie "irregeleitet, Bösewicht, Frevler" und "Sünde" wertet Gotthelf nach

seinem künstlich zur Norm erhobenen Denksystem. Wie wenig dieses selbst seinen eigenen Zwecken dient, enthüllt sich allzu bald.

Je mehr Bedeutung er seiner äußeren Erscheinung beimißt und sich vor der Mutter als liebevoll besorgter Freund ihrer Söhne ausgibt, desto mehr stellt er die Aufführung der Brüder als Verkehrung des Normalen, als gekünsteltes Spiel exzentrischer Frömmigkeit dar.

Die Freunde und ich, wir fragen sie, zu wiederholten Malen, zärtlich und liebevoll... was ihnen in aller Welt Schreckliches, fähig, ihr innerstes Gemüt dergestalt umzukehren, zugestoßen sei; sie drücken uns, indem sie uns freundlich ansehen, die Hände, schauen gedankenvoll auf den Boden nieder und wischen sich - ach! von Zeit zu Zeit, mit einem Ausdruck, der mir noch jetzt das Herz spaltet, die Tränen aus den Augen. Drauf, in ihre Wohnungen angekommen, binden sie sich ein Kreuz, sinnreich und zierlich von Birkenreisern zusammen, und setzen es, einem kleinen Hügel von Wachs eingedrückt, zwischen zwei Lichtern, womit die Magd erscheint, auf dem großen Tisch in des Zimmers Mitte nieder,..." (222/223)

Diese gefühlshaischende Wiedergabe Gotthelfs enthüllt jedoch das Gegenteil dessen, was er beabsichtigt. Ohne es zu wollen, beschreibt Gotthelf treffend mit "gedankenvoll" und "sinnreich"²⁷ das keineswegs irre Verhalten der Brüder. Nachdem diese gezwungenermaßen aus dem Dom vertrieben wurden, bot sich ihr Zimmer im Gasthaus als der nächstgeeignete Platz an, sich einen Altar zu errichten. Ungeachtet der Ereignisse um sie herum, fahren sie fort, die ihnen offenbarte Rolle als verkannte, gegen die Welt protestierende Imitatoren zu leben. Gotthelf und den Aachenern fehlt dagegen der Sinn für das sinnvolle Leben der Brüder. Daran gewöhnt, das echte Leben nur als Schau zu betrachten, finden sie sich bei den Brüdern als Zuschauer ein,

deren Schar sich von Stunde vergrößert,
... ihrem stillen, gespensterartigen Treiben zuzusehen: (223)

Doch das asketische Spiel befremdet den Wirt, der daran gewöhnt ist, das Begehren der Aachener nach theatralischer Unterhaltung auch als kulinarisches Fest zu gestalten. Aus Angst, er könne das Spiel vielleicht nicht mehr mitmachen, sehen sich die Aachener gezwungen, sich an einem

zur Seite üppig gedeckten Tisch nieder[zu] lassen,
und die, für eine zahlreiche Gesellschaft zubereiteten
Speisen, mit dem Salz ihrer bitterlichen Tränen gebeizt,
ein[zu]nehmen. (223)

Die Lebensgewohnheit der Aachener wird zur selbst aufgezwungenen Schau, die sie mitspielen müssen, ohne ihr entrinnen zu können. Noch schienen ihre bitterlichen Tränen dem scheinbar gezwungenen Spiel der Brüder zu gelten, doch der Spielzwang, unter dem die Aachener stehen, verwandelt ihre Tränen in bittere Salztropfen, die sie selbst schlucken müssen. Kleists beizende Ironie richtet sich gegen die Blindheit der Aachener, die nicht zu erkennen vermögen, daß die Brüder ihnen ja nur einen Spiegel vorhalten. Die Aachener selbst ahmen doch die Brüder nach, und zwar in ihrem alten und neuen Leben zugleich. Schwelgten die Brüder vor ihrer Wandlung in reichen Speisen, so müssen die Aachener es ihnen gleich tun. Ihr Sinn ist dabei jedoch verkehrt. Statt mit Freude das Essen zu verzehren, vergießen sie dabei bittere Tränen, deren beißende Schärfe allerdings an ihrem Inneren zehrt. Bei den Brüdern dagegen sind die Tränen Ausdruck des ihnen erschlossenen Innern. "Wischen sich" die Brüder bei ihrer Aufführung die Tränen aus den Augen (222), so wiederholt sich diese Geste, nun jedoch ins Ironische verzerrt, bei den Aachener Zuschauern. Selbst das Kreuzeszeichen der Brüder wird imitiert, als schließlich der Wirt zum Ausdruck der Erleichterung und der Bewahrung vor dem Übel ein Kreuz über ihnen schlägt.

Der Gastwirt ist ein gewinnüchtiger Mann, dessen Habgier raubtierhafte Züge trägt. Sein Gasthaus ist das Zentrum der Konsumgier. Das von den Brüdern im Gasthaus ausgestoßene ungebändigte Raubtiergebrüll ist also eine echte Reflexion ihrer Umgebung. Die Ironie und Paradoxität der Darstellung wird immer feiner, denn die Brüder entlarven gerade durch ihre uneigennützigte Anspruchslosigkeit die Raubtierhaftigkeit des Wirtes, "der sonst viel Geld von ihrer Heiterkeit zog" (224) und nun die Brüder als vom bösen Geist besessen aus seinem Haus schaffen läßt. Was die Aachener zwangsweise von ihrem Gastwirt erdulden, wird ihnen beim Anblick der Brüder unerträglich. Beschränken die Brüder ihr dissonantes tierisches Gebrüll auf das Innere des Gasthauses, wo es die Hauspfeiler und Fensterscheiben zum Erschüttern bringt, so wieder-

holen die Aachener diesen gleichen "grausenhaften Auftritt" in der Öffentlichkeit, indem sie

besinnungslos, mit sträubenden Haaren auseinander[stürzen] ; [sie]zerstreuen [sich] , Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit, statt [ihrer], von mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen, angefüllt waren; das Volk drängt sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauderhaften und empörenden Gebrülls, das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren²⁸ heraufdrang, aufzusuchen. (223)

Enthüllt das Spiel der Brüder die wahren Verhältnisse, so zeigt das Spiel, von dem die Aachener innerlich so ergriffen werden, daß sie es nachahmen müssen, ebenso ihre unmaskierte Erscheinung ("Mäntel und Hüte zurücklassend"). Sie selbst sind es, denen die Besinnung fehlt, und gerade deshalb verursachen sie ihren inneren Zerfall. Das für Kleist charakteristische Bild des zusammenstürzenden Gebäudes ("die Haustüre sprengend") veranschaulicht, daß der tiefste "Grund der flammenvollen Hölle", welche schließlich das ganze Volk sich "drängt ... aufzusuchen", sein eigenes Gasthaus ist. Mit diesem Bild erreicht das Schauspiel seinen Höhepunkt. Denn nach dem Muster als Spiel im Spiel stürzen nun diejenigen Aachener, die als Zuschauer der Brüder im Gasthaus zusammengekommen waren, selbst, die Schau übernehmend, durch die umliegenden Straßen in die Öffentlichkeit, wo sich, ihre vorige Rolle als Zuschauer bekleidend, über hundert andere Aachener eingefunden haben, die Schau zu betrachten. Auch diese neuen Zuschauer drängt es, ins "höllische" Gasthaus zu kommen. Dort, im Zentrum des Konsums und der Geschäftlichkeit lassen sie ihre Sinne berauschen und sich blind machen für den wahren Sinn des Lebens. Alle noch so große Anstrengung der Brüder ("sie wischen sich mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn, der ihnen, in großen Tropfen auf Kinn und Brust niederträuft;"), den Aachenern den Blick für den wahren Gehalt ihrer Aufführung zu öffnen, ist vergebens. Mit der vom Gastwirt veranlaßten Entfernung der Brüder wird auch die letzte Hoffnung auf Rettung der Aachener zerstört.

Der Befehl des Magistrats zwingt die Brüder in ärztliche Untersuchung und man hält sie, nach der auf äußerlichen Schein gerichteten Norm der Gesellschaft für verrückt und sperrt sie ins Irrenhaus. Dieses Irrenhaus ist eine Stiftung des Kaisers im Innern der Stadt. "Unlängst", d.h. im Zusammenhang dieses Textes z.Zt. des besagten Fronleichnamfestes, als die Bilderstürmer dem alten Zeitalter des Glaubens ein Ende und der Aufklärung einen Anfang setzen wollten, hat der fortschrittliche weltliche Herrscher aus "Vorsorge" und "Milde" die Irrenanstalt errichten lassen. Diese Tat allein ist schon ein progressiver Akt, denn öffentliche Institute dieser Art und die wissenschaftliche Beschäftigung mit Psychiatrie nahm erst nach dem Dreißigjährigen Krieg ihren Anfang. Auch unterstützte der Kaiser, wenn nicht öffentlich, so doch insgeheim privat die Bilderstürmer, wie sich aus der Haltung seines Offiziers schließen läßt, der "der neuen Lehre zugetan war". Trotz seines "staatsklugen Vorgeben[s]", daß das Kloster keinen Schutz benötige, zeigt er sich dennoch, um den Schein seiner Rolle als ehrenhafter kaiserlicher Kommandant zu wahren, mit einer Wache im Dom. Er wartet aber mit seinem Eigreifen

bis an den Schluß des, vom Altan wunderbar herabrauchenden Oratoriums...(222)

Erst dann, als kein Zweifel mehr an dem jämmerlichen Fehlschlag der Bilderstürmer besteht, läßt er Verhaftungen vornehmen. Stellt hier der Kommandant geschickt seine Rechtschaffenheit²⁹ zur Schau, so vermittelt er damit auch die Konformität des Kaisers.

Die Bilderstürmerei hat sich zerschlagen. Das Spiel des Fortschritts endete, bevor es eigentlich begann, als Spiel des Rückschritts zum alten System. Der Kaiser, der sich hinter der progressiven Aufführung verbarg, ist inzwischen gestorben. Sein Irrenhaus innerhalb im Gegensatz zum Kloster außerhalb der Stadtmauern wird zum Erinnerungsmal an den "gestorbenen" Fortschritt. Doch "zum Besten der Unglücklichen dieser Art" hat der Kaiser, scheinbar in weiser Voraussicht, für eine angenehme, dauerhafte Bleibe der Brüder vorgesorgt, während er für Unglückliche anderer Art, denn das impliziert doch Kleists Formulierung, keine Vorkehrungen trifft. So lebt zwar abgesondert und eingekerkert, aber sonst gesund und gut versorgt das Neue in

den Brüdern doch weiter. Allein die Tatsache, daß die weltliche und nicht die kirchliche Institution über das Befinden der Brüder entscheidet, spricht dafür, daß sich ein Übergang vom alten Zeitalter des Glaubens zum neuen Zeitalter der Aufklärung bereits angebahnt hat. Wer im Zeitalter des Glaubens Gott und seine Einrichtung mißachtet, wird als von Gott verdammteter Ketzler unter Verlust seiner Menschlichkeit von der gesellschaftlichen Glaubensordnung ausgeschlossen. Wer im Zeitalter der Aufklärung den Verstand und die konkrete Realität ignoriert, wird als Geisteskranker unter Verlust seiner Menschlichkeit von der Gesellschaft zurückgewiesen.³⁰ Die Brüder werden nach den Normen beider Epochen verstoßen, d.h. Gottesreich auf Erden und säkularisiertes Reich überschneiden sich. In keiner dieser Staatsformen ist Platz für Menschen wie die Brüder. Dieses Faktum läßt nicht nur die kaiserlichen Motive "Milde" und "Vorsorge" für die Stiftung des Irrenhauses im Licht vorgespielder Aufrichtigkeit erscheinen, es verkehrt auch den ganzen Fortschritt in anachronistischen Rückschritt.

Das Theater, das die Aachener Gesellschaft und ihr Kaiser in dieser Legende vorspielen, ist kein individuell, frei und lebendig gestaltetes Spiel, das von ihrem Innern heraus motiviert wird. Vielmehr kommt es auf äußere Anreize und Impulse hin zustande, denen sie sich zwangsläufig unterwerfen müssen. Wie Marionetten, die auf den Fadenzug ihres Maschinisten reagieren, so müssen die Aachener den, ihren Bewegungskreis vorschreibenden, Normen folgen. Diese vermassen sie zu einer mechanisch nach einem Muster handelnden "Marionetten-Gesellschaft". Eigene innere Wünsche bleiben diesen Gesellschaftsvertretern unbewußt. Wie Puppen fehlt ihnen der Geist bewußten Erkennens. So besteht die einzige Funktion ihrer Existenz darin, im Nachvollzug eines äußeren Stimulus zu spielen. Dieses geistlos mechanisch ablaufende Spiel ist eine Farce. Es findet in einer Welt statt, die keine Welt ist; denn Leblosigkeit und Zerfall sind ihre Kennzeichen. Fortschrittliche und rückläufige Zeit heben einander auf. Die Sprache dieser Welt ist zur leeren Hülle erstarrt, wo Worte wie "Vorsorge" und "Milde" ihre Bedeutung verloren haben. So ist die Bühne dieses Marionettentheaters nichts als eine leere Fassade, hinter der die Aachener als leblose Puppen tanzen.

ANMERKUNGEN

1. WILPERT, von, Gero., Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1969, S. 428.
2. WILPERT, a.a.O., S. 183.
3. So darf auch das gemütsbewegende Spiel als Probe zur verstandesbestimmten Analyse der Darstellung aufgefaßt werden. Die Konsequenz, mit der Kleist die Welt in der Gegensätzlichkeit ihrer perspektivischen Betrachtungsmöglichkeiten wahrnimmt, wird hier ebenso deutlich.
4. WILPERT, a.a.O., S. 184.
5. WILPERT, a.a.O., S. 681.
6. SCHERER, Michael, Die beiden Fassungen von Heinrich von Kleists Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". In: Monatshefte 56 (3), 1964, S. 102.
7. MÜLLER-SEIDEL, a.a.O., S. 76.
8. WERKE 2, S. 651.
9. WILPERT, a.a.O., S.274.
10. EBENDA.
11. SCHERER, a.a.O., S.99, interpretiert entgegengesetzt, daß
 "die Nonnen die Aussichtslosigkeit ihrer Lage erkennen" und die Äbtissin "den unerschütterlichen Gegenpol zu den Kräften der Vernichtung dar[stellt]: sie besteht auf dem Fest, das begangen werden müsse, sie spricht von Pflicht, sie befiehlt. Sie handelt - eine echte Heldin Kleists - aus einer Unbedingtheit, die das Wunder beschwört."

Die Unbedingtheit der Äbtissin, so meinen wir, resultiert aus der Unbeugsamkeit ihres herrscherischen Willens. Sie ist sich ihrer Manipulation genau bewußt. Sie glaubt mit ihrem Wissen und Willen die Nonnen in die für sie bestimmte Rolle zu drängen, so daß sie Intendantin des Theaters bleiben kann.

12. Es steht nirgendwo im Text, daß die Äbtissin die Erscheinung der Schwester Antonia sieht. Im Gegenteil:

Durch ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages, in Gegenwart des Kostervogts und mehrerer anderen Männer aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward, ist erwiesen, daß Schwester Antonia, die einzige, die das Werk dirigieren konnte, während des ganzen Zeitraums seiner Aufführung, krank, bewusstlos, ihrer Glieder schlechthin unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darnieder-gelegen habe; eine Klosterschwester, die ihr als leibliche Verwandte zur Pflege ihres Körpers beigeordnet war, ist während des ganzen Vormittags, da das Fronleichnamfest in der Kathedrale gefeiert worden, nicht von ihrem Bette gewichen. Ja, Schwester Antonia würde ohnfehlbar selbst den Umstand, daß sie es nicht gewesen sei, die, auf so seltsame und befremdende Weise, auf dem Altan der Orgel erschien, bestätigt und bewahrheitet haben: wenn ihr gänzlich sinnberaubter Zustand erlaubt hätte, sie darum zu befragen, und die Kranke nicht noch am Abend desselben Tages, an dem Nervenfieber, an dem sie daniederlag, und welches früherhin gar nicht lebensgefährlich schien, verschieden wäre. (227)

Die Betonung von Körper im Gegensatz zu dem nicht faßbaren Geist, die Hervorhebung der mit Sinnen beweisbaren Bewachung der Schwester, das rationalisierende, aber trotzdem unsinnige Frage - und Antwortspiel, daß Schwester Antonia ihr Nicht-Erscheinen selbst bestätigt hätte, wäre das möglich gewesen, beweist, daß die Äbtissin die Erscheinung nicht wahrnimmt. Wohl erkennt sie eine Wirkung, welche eine Ursache gehabt haben muß. Dieses ihr nicht Verständliche, wie sie es auch der Mutter gegenüber zugibt ("daß ... niemand weiß, wer eigentlich das Werk ... dirigiert habe" [227]), wird zwar als seltsame und befremdende Erscheinung, doch negativ formuliert: "daß sie es nicht gewesen sei, ... die erschien ...".

13. DER GROßE DUDEN, Band 5, S. 294.

"Illusion ... : 1) Täuschung, Selbsttäuschung, Einbildung, oberflächliche Vorstellung, eingebildete Wirklichkeit, Wahn, Schein.
2) Trugwahrnehmung (Psychol.).
3) Täuschung des Kunstwerks, als ob es die Wirklichkeit selbst sei (Ästhetik)".

14. BREWER'S DICTIONARY OF PHRASE AND FABLE, London 1978. Centenary Edition 1978, S.204. "Cecilia St ... Patron Saint of the blind and patroness of music and especially of Church music."
15. In diesem Zusammenhang klingt in einem das staatskluge Vorgeben des Offiziers nach, der der Äbtissin voraussagt, "daß sie *Geister* sähe, und für ihr Kloster auch nicht der *Schatten* einer Gefahr vorhanden sei,..." (217) [meine Hervorhebungen]; denn das Kloster liegt dem Schattenbereich des Todes schon so nahe, daß von Gefährdung keine Rede mehr sein kann.
16. An den Brüdern bewahrheitet sich der Glaubenssatz der Konsubstantiation, nach welchem, wie die protestantische Kirche lehrt, keine Wesensverwandlung der Substanz beim Abendmahl eintritt, sondern nur eine Wesensverbindung. Die katholische Kirche dagegen vertritt, daß durch Transsubstantiation Brot und Wein in den Leib und das Blut Jesu Christi verwandelt werden.
17. "(vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst)" bedeutet doch, daß die musikalische Kunst zum Träger des Geheimnisses wird. Die Betonung ihrer Weiblichkeit erhebt sie zum prägnanten Gegenpol, der durch Verschmelzung mit dem Männlichen die Fähigkeit besitzt, das schlafende Geheimnis zu erwecken und ins volle Bewußtsein zu rufen. Damit kommt ihr eine schöpferische Gewalt zu. Übertragen wird dieser Schöpfungsakt auf die Brüder (männlich) durch die Schwestern (weiblich).
18. Als männliche Darsteller von Klosterinsassen ist ihre Aufführung im Gegensatz zu der Darstellung ihrer weiblichen Geistes-schwester disharmonisch. Das Weibliche ist bei Kleist Träger der Harmonie zwischen Seele und Verstand: "In den Nonnenklöstern führen ...die Nonnen... ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (...) vermißt". (217)

Auch im Prinz Friedrich von Homburg stellt das Weibliche, nämlich Natalie, die Synthese von Verstand und Gefühl her. Der Kurfürst, welcher nach dem Gesetz regiert, muß den

Ungehorsam seines Neffen bestrafen, der darin besteht, daß Homburg spontan der "Ordre seines Herzens" gefolgt ist und nicht der Vorschrift. Es gelingt Natalie, den Kurfürsten auch von der Notwendigkeit der "schönen Gefühle" zu überzeugen und Homburg die Bedeutung des auf Überlegung basierten Gesetzes einsichtig zu machen. So gewinnen Kurfürst und Homburg ein volles Bewußtsein.

19. Den Tod der Schwester Antonia als Opfer für die Brüder zu verstehen, rechtfertigt die durchaus nicht zufällige zeitliche Parallelität der Ereignisse bei den Brüdern und dieser Schwester. Die Brüder und die Schwester bilden Gegenpole, zwischen denen eine Affinität besteht. In diesem Zusammenhang erinnern wir an das poetische Kompositionsspiel, durch welches Kleist diese Verbindung herstellt. Die völlige Bewußtlosigkeit der Schwester Antonia tritt in dem Moment ein, wo die Brüder mit ihrem Zerstörungswerk beginnen wollen (217). Weiter werden "die vier Brüder, von Schwärmerei ... erhitzt" (216), durch die Wirkung der "von Begeisterung glühend[en]" Schwester Antonia so berührt, daß sie mit der übrigen Bevölkerung atemlos, fast tot erscheinen und ihre Aufführung unterlassen (219). Und schließlich führt das Nervenfieber der Schwester, "welches früherhin gar nicht als lebensgefährlich schien", noch am Abend desselben Tages zu ihrem Tod (227), als die Brüder ihr voll bewußtes Leben erfahren.

20. DYER, a.a.O., S. 83.

[Kleist] tries to show, ... the coexistence of tragedy and comedy. ... by trying to evolve a play containing both tragic and comic elements, balancing them off against each other, achieving a blend of what is 'Komisch' and 'erhaben',² transcending a world of tragedy and comedy to achieve that higher irony and 'göttliche Heiterkeit' of which a recent critic has so brilliantly written³.

21. Meine Unterstreichung.

22. WITTKOWSKI, a.a.O., S.23.

23. HEINE, Thomas, Kleist's St. Cecilia and the Power of Politics.
In: Seminar, Mai 1980, S. 73.

Veit Gotthelf's behaviour, however, provides an alternative explanation: if the possibility of an official inquiry is indeed real, it is likely that the other citizens of Aachen, especially those who were in one way or another involved, would also be fearful of being implicated in the affair and would scarcely want to be associated with an active search for those involved.

24. ELLIS, John Martin, Kleist's Friedrich von Homburg. A Critical Study. Berkeley, Los Angeles, London 1970, S.12.

25. DER GROßE DUDEN, Band 5, S.166.

"Dissonanz ... : 1) Mißklang; Unstimmigkeit.

2) in der überlieferten Harmonielehre ein nach Auflösung strebender Spannungsklang der durch die Störung der → Konsonanz (2) zustande kommt".

So strebt der unstimmige Mißklang bei den Brüdern auch musikalisch nach Auflösung.

26. ELLIS, a.a.O., S.13.

27. HOVERLAND, Lilian, Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung. Regensburg 1978, S.194.

[Es is] daran zu denken [...], daß Birkenzweige traditionell bei Fronleichnamsfeiern zum Schmuck dienen und geweiht werden, so daß die Brüder die Fronleichnamsfestlichkeit, die sie in ihrer letzten weltlichen Tat hatten durchkreuzen wollen, sinnmäßig weitertreiben. Da diese Feier der Verherrlichung des Abendmahlwunders und damit der Hingabe des Leibes des Herrn gilt, erscheint die Verehrung der Brüder noch weiter sinnvoll: nach Aufgabe ihres Lebens und Leibes (sie begehren ja kaum zu essen und zu trinken) sammeln sie sich zur unaufhörlichen Anbetung des Mensch gewordenen Gottessohnes.

28. Zurecht beurteilt *Wittkowski* die Formulierung "Gottes Ohren" als Blasphemie. Dabei, so meinen wir, sollte nicht übersehen werden, daß diese Äußerung von Gotthelf stammt. Gotthelf und die übrigen Aachener charakterisieren sich mit ihrer vorgetäuschten Liebe und ihrem herzlosen Zwang als Gotteslästerer.

29. Heine kritisiert die Widersprüche in der Darstellung der Erzählung als absichtsvolle Manipulation des Lesers, die Rettung des Klosters übernatürlichen Kräften zuzuschreiben. Einerseits heiße es im Text, daß dem Kloster die Wache verweigert wurde und nur der alte Klostervogt die Nonnen beschützte, andererseits erwähne Gotthelf die Anwesenheit von Truppen, woraus Heine darauf schließt:

the troops played a significant role in the protection of the convent. (72)

Heine übersieht dabei, daß die Truppen erst eingreifen, als sich das Wunder durch das Verhalten der Brüder bereits manifestiert hat. Alles, was er im Verlauf seiner Diskussion als vernachlässigte Widersprüche anführt, läßt sich aus dem Rollenspiel der Aachener herleiten. Um den Schein einer einwandfreien Fassade vorzutäuschen, wollen sie den "Schandfleck Bilderstürmerei" aus ihrem Gedächtnis streichen. Die Schuld ihrer Beteiligung oder Begünstigung laden sie den vier Brüdern auf, welche sie dann über den "rechtmäßigen" Weg des Gerichts und des fachmännischen ärztlichen Urteils in das Irrenhaus der Stadt kerkern.

30. Szasz, Thomas S., *The Age of Madness. The History of Involuntary Mental Hospitalization Presented in Selected Texts.* London 1973, S. 3.

IV

"ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER" UND
"DIE HEILIGE CÄCILIE"

1. In seinem Aufsatz "Über das Marionettentheater" entwirft Kleist eine theoretische Betrachtung der Welt. Diese veranschaulicht er im Bild "Marionettentheater", indem er das menschliche Leben als Tanz auf der Theaterbühne darstellt. Sein Theorem, daß idealerweise der Lebensweg des Menschen eine gerade Strecke beschreibt, die im Paradies beginnt, über Sündenfall und Ausschluß aus dem Garten Eden wieder dorthin zurückführt, illustriert der Dichter an drei Beispielen: am harmonischen Tanz der Marionette vor dem Sündenfall, am gekünstelten Tanz des Jünglings unmittelbar danach und am kämpferischen Tanz des Fechters am Schluß des Aufsatzes, welcher das Ende der Welt repräsentiert.

Vor dem Sündenfall schwebte der Mensch im Einklang mit sich und seinem Schöpfer. Wie die schwerelos tanzende Gliederpuppe reagierte er mit perfekter Grazie unmittelbar auf die Impulse seines Maschinisten. Herz und Verstand fügten sich zu einer paradiesischen Harmonie.

Der Ungehorsam des Menschen seinem Gott gegenüber zerstörte die Harmonie. Der Mensch entdeckte die Stärke seines Verstandes und lernte zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Von da an nahm er nur noch die in Gegensätze getrennten Teile des Ganzen wahr. Wie der Jüngling, der mit seinem Spiegelbild sein Bewußtsein entdeckt und damit die natürliche Schönheit seines Tanzes verliert, so verzerrt der Mensch seine natürlichen Lebensbedingungen, indem er im Vertrauen auf seinen überbewerteten Verstand die erkannten Teile zur Grundlage seiner individuellen und gesellschaftlichen Lebensordnung macht. Diese als Ordnung verkannte Störung der natürlichen Verhältnisse spricht der Erzähler des Aufsatzes an, wenn er äußert:

Ich sagte, daß ich gar wohl wußte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet. ¹

Je mehr sich der Mensch als ein vom Ganzen isolierter Teil bewußt wird, desto weiter entfernt er sich von seinem natürlichen Ursprung. Selbst das Tier erweist sich, wie die Fechteranekdote zeigt, als dem Menschen überlegen. Frei von dem Ballast einer rationalisierenden Kampfesstechnik, die letztlich zur Zerstörung der Natur führt, erkennt der Bär unfehlbar, ob die Hiebe des Fechters ernst gemeint sind oder nicht. Das Tier behält, was dem Menschen verlorengelassen, den Blick für das Wahre und Ganze. Will der Mensch die paradiesische Harmonie der Marionette wiedererlangen, so muß er im Verlauf seines Lebens ständig versuchen, so viele Teilansichten wie möglich zu sammeln, um daraus wieder ein vollständiges Bild zu gewinnen. Dieses Bild ist schwerlich zu erlangen, da der die Teilansichten verbindende Verstand auf die unzuverlässlich gewordenen Sinne angewiesen ist. Doch theoretisch besteht in dieser Lebensweise die einzige Hoffnung, sich der paradiesischen Harmonie der Marionette wieder anzunähern.²

Der Maschinist der Gliederpuppe hat, rein technisch gesehen, eine einfache Aufgabe zu erfüllen. Doch um eine Harmonie höchsten Grades zu erlangen, braucht dieser die Empfindung, die ihn in den Schwerpunkt ihrer Bewegungen versetzt. Auf den Menschen bezogen heißt das, daß die Seele der Ort ist, wo Gott angesiedelt sein muß, damit sich die Handlungen in Harmonie vollziehen. Der Anstoß vollkommener Aktionen muß also aus dem Innern des Menschen kommen. Dieses zu bewegen ist - im Rahmen des "Marionettentheaters" - vornehmlich Anliegen des Künstlers.³

An dieser Stelle sei schon bemerkt, was sich als logische Konsequenz aus dem Verlust der Unschuld in Kleists Aufsatz und seinem Gesamtwerk ergibt. Seit dem Sündenfall ist der Mensch mit dem Fluch der Erbsünde behaftet, welche aus der Überstärke des Verstandes resultiert. Dem, die natürlichen Verhältnisse störenden Intellekt, schreibt Kleist die Unfähigkeit des Menschen zu, der "Ordre seines Herzens" zu folgen. Der Mensch versteht die innere Stimme seines Gottes nicht mehr, sei es wegen des eigenen Mißklanges von Herz und Verstand, sei es wegen des drohenden Konflikts mit der Gesellschaft. Innerhalb dieser wird der Konflikt zum institutionalisierten Dauerzustand, denn ihre Einrichtungen (Mutter) Kirche und (Vater) Staat harmonisieren nicht als Herz und

Verstand, vielmehr wird die Geistlichkeit der Kirche immer aufklärerischer von rationalem und materiellem Interesse bestimmt. So bedarf der Mensch des metaphysischen Dichters, dieses Mißverhältnis zu bereinigen.

Die Erblast des Menschen findet immer wieder Ausdruck in Kleists Werk. Überall ist sie Zeichen naturwidriger Zustände. In Die Familie Schroffenstein trägt der Erbvertrag Schuld an der Verfeindung der Familien. Im "Findling" ist es die Pest als übertragbare und somit erbliche Krankheit, die im übertragenen Sinne die Familie des Piachi befällt. Nach der testamentarischen Übertragung seines Erbes auf Nicolo gehen Piachi und seine Familie ihrem Untergang entgegen. Im "Zweikampf" wird der Brudermord eines Erbes wegen verursacht. Littegarde wird von ihren Brüdern bedroht, weil diese auf ihren Erbanteil spekulieren. Auch in der "Heiligen Cäcilie" treffen die vier Brüder wegen einer Erbschaft zusammen, "die ihnen von Seiten eines alten, ihnen allen unbekanntem Oheims zugefallen war," (216) und schließlich werden sie in die "Unordnungen" der Bilderstürmerei verwickelt. Es liegt nahe, das zugefallene Erbe des alten unbekanntem Onkels mit dem Sünden - Fall Adams zu verbinden.⁴

"Über das Marionettentheater" befaßt sich im wesentlichen mit dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch, und zwar im Rahmen der Kunst. Kleist, der Schöpfer des Aufsatzes, betont die Untrennbarkeit von Eschatologischem und Künstlerischem im Titel "Marionetten-Theater". Er illustriert und vervollkommnet das dritte Buch Moses aus seinem Blickwinkel. Damit wird sein Schriftstück vom Sündenfall und der Geschichte der Welt zu einer neuen Wertung des biblischen Stoffes.

Kleist adoptiert die Verfahrensweise der Bibel. Mit gleichnishaften Beispielen macht er seine Schrift, die er in den "Berliner Abendblättern" veröffentlichte, einem aufgeschlossenen Publikum zugänglich. Er schreibt im engsten Sinne des Wortes eine Legende, ein Lesestück zur Erbauung, mit der zuversichtsvollen Botschaft des möglichen Wiedereinganges ins Paradies.

2. Wie sich dieser gestalten kann, zeigt die Erzählung "Die heilige Cäcilie". Stellt der Aufsatz einen theoretischen Entwurf dar, so läßt sich die Erzählung als dessen Anwendung und Bestätigung auffassen. Dazu mehr an späterer Stelle. Zunächst fallen zwischen dem Aufsatz und der Erzählung Ähnlichkeiten auf, welche diese beiden Stücke als einander zugehörig ausweisen.

Wie im "Marionettentheater" beschreibt Kleist in der "Heiligen Cäcilie" das Leben der Menschen als Theaterspiel, das auf den "Brettern der Welt" ausgetragen wird. Kleist stellt erlebte Geschichte in einen künstlerischen Rahmen. Dieser verspricht wegen seiner Geschlossenheit ein zuverlässiges Sehen und infolgedessen Erkennen. Wie im "Marionettentheater" die Überschrift eine Einheit von Eschatologie und Kunst in dem Kompositum konzentriert, so verdeutlicht in der "Heiligen Cäcilie" der dreigliedrige, doch als Ganzheit verbundene Titel solchen Zusammenhang. Mit der Klassifizierung dieser Erzählung als Legende unterstreicht Kleist ihren religiösen Gehalt.⁵ Nicht nur erhebt das Kerngeschehen, das durch die heilige und himmlische Musikkunst(16) hervorgerufene Wunder, Anspruch auf Religiosität, sondern auch, wie noch zu zeigen ist, der biblische Ton des ganzen Stückes. Hier sei noch zu bemerken, daß Kleist insbesondere der Musik die Kraft zuspricht, in direkte Verbindung mit der Seele treten zu können, was die Zusammengehörigkeit von Kunst und Metaphysik bestätigt.⁷

3. Übereinstimmungen in der Motiv- und Textgestaltung verbinden die beiden Schriften. Am deutlichsten treten die Brüder mit ihren Marionetten- und Tierattributen hervor und die Nonnen mit ihrer paradiesischen Gehorsamkeit, welche Empfinden und Verstand noch als ungebrochene Einheit bestehen läßt. Was die Nonnen betrifft, so läßt sich allerdings eine zum Negativen tendierende Zweideutigkeit ihres Charakters nicht übersehen. Der im "Marionettentheater" geäußerte Hinweis auf die durch das Bewußtsein angerichteten Unordnungen findet seine Entsprechung in der Unordnung der Bilderstürmerei. Im "Marionettentheater" heißt es, daß vor den Augen des Beobachters ein junger, gebildeter Tänzer ungefähr in seinem sechzehnten Lebensjahr seine Unschuld verlor, als er sich seiner selbst in seinem Spiegelbild

bewußt wurde. Der Erzähler

"lachte und erwiderte - er sähe wohl Geister!" ...
 Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an,
 ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen
 Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel
 zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ
 ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien
 sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner
 Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war,
 war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu
 entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn
 umringten, ergötzt hatte. Noch jetzt lebt jemand,
 der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen
 Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn
 erzählt, bestätigen könnte. -⁸

In der "Heiligen Cäcilie" hat sich vor den Augen des lesenden Beobachters, denen der Aachener, insbesondere denen Gotthelfs, Vergleichbares zugetragen. Auch sie scheinen Geister zu sehen. Die im sechzehnten Lebensjahr verlorene Unschuld des Jünglings ist in der Erzählung auf die Geschichte und die darin verwickelten Menschen übertragen. Das sechzehnte Jahrhundert ist eine Zeit politischer und religiöser Bewußtseinsbildung. Wie die vier jungen Studenten, die sich im Prozeß ihrer Bewußtseinswerdung befinden und das Erbe der verlorenen Unschuld von ihrem Vorfahren antreten müssen, so muß die eine allgemeine Kirche den Ungehorsam seiner abtrünnigen Katholiken als Sündenfall auffassen. Doch hält sie an ihrer Gewohnheit, paradiesische Perfektion zu repräsentieren, weiterhin fest. So werden nicht nur die von den Nonnen verkörperten gehorsam gläubigen "Marionetten", hinsichtlich der geschichtlichen Realität, ein Anachronismus, sondern auch das Kloster selbst, denn es vertritt die Kirche, welche als Institution eine politische Macht geworden ist. Zunächst spalten die sündig gewordenen Katholiken als Anhänger der Reformation, dann aber verschärft als Protestanten die Einheit der Kirche in feindliche Lager. Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts hatten sich die Gegensätze so zugespitzt, daß die von ihrem Verstand gelenkten Protestanten von der in den Niederlanden beheimateten Bilderstürmerei angesteckt wurden. Wachsendes Bewußtsein und sich bis ins Krankhafte steigerndes Sündenerbgut werden in der Erzählung als "geisteskrank"⁹ ins Bild gebracht. Der wohlüberlegte, aber doch irrationale Plan,¹⁰

die katholische Kirche mit all ihren Kunstschatzen ganz zu zerstören, wird durch das den Brüdern widerfahrene Wunder der Kunst vereitelt. Die Brüder wehren sich als Bilderstürmer gegen die der Kunst zugeschriebene "Heiligkeit und Herrlichkeit" und müssen gerade deren zwingende Gewalt erfahren. Die Äbtissin glaubt, der Kunst einen Zwang auferlegen zu können, doch macht Kleist an der Säkularisation deutlich, daß Kunst nur als freie Kunst schöpferische Kräfte freisetzt. Äußerlich stecken auch die vier Brüder, dem Beispiel des Jünglings gleich, in einem Harnisch, der ihre Bewegungen und vor allem ihre Stimmfaltung so einengt, daß

keine Spur mehr von der Lieblichkeit in [ihnen] zu entdecken[war], die die Augen der Menschen sonst, die [sie] umringten, ergötzt hatte.

Die innerhalb der Erzählung noch lebenden Zeugen bestätigen durch ihr Verhalten und ihr Urteil die Richtigkeit der von dem Bewußtsein verursachten "Beschränktheit" der Brüder. Doch sehen sie nur einen Aspekt des Ganzen.

Durch die perspektivische Erzählweise der "Heiligen Cäcilie" leitet Kleist den Leser an, das zu tun, was er in seiner theoretischen Schrift von der Geschichte der Welt verkündet. Er leistet ihm einen priesterlichen Dienst, indem er ihn diese Theorie als zutreffend erfahren läßt. Kleist lehrt, daß nur ein ständiges Fortsetzen des geradlinigen Lebensweges, ein unaufhörliches Sammeln der in Gegensätze gespaltenen Teilaspekte zum Heil führt. Erst die Auswertung von Einzelerkenntnissen kann eine wahre Vollansicht der Welt ermöglichen.

4. Die in der Erzählung auftretenden Figuren bestätigen sich als Menschen verschiedener Entwicklungsstadien auf ihrem linearen Lebensweg. Die Nonnen fungieren doppeldeutig als unbewußte, gehorsame Geschöpfe, deren harmonisch vollkommene musikalische Darbietung den paradiesischen Urzustand simuliert. Der Sündenfall hat unwiderruflich stattgefunden. Ihre Angst verrät, daß auch in ihnen ein Bewußtsein erwacht ist. Doch lassen sie dieses von der Äbtissin unterdrücken und in einem unterentwickelten Stadium verkümmern. Gerade die Nonnen, die als Geistliche ihr Leben angeblich der inneren Beschauung weihen, erweisen sich im

Nachvollzug eines stumpfen Rituals als die oberflächlichsten und geistlosesten Menschen in der ganzen Erzählung. Auch die Begeisterung der Schwester Antonia führt bei ihnen zu keiner Erweckung des Bewußtseins, sondern nur zur Entstehung einer Illusion.

Alle anderen Figuren, mit Ausnahme des Kloostervogts, sind Teilreflexionen der zentralen Brudergestalten. Der alte Kloostervogt gehört zu den vorsündlichen Geschöpfen Gottes. Er will die Berührung mit dem Bösen vermeiden. Doch als die Äbtissin seinem Wunsch, "das Fest einzustellen", kein Gehör schenkt, beschützt er wie der Erzengel Gabriel mit all seiner Kraft die Nonnen, die in der Funktion paradiesischer Figuren das Gute symbolisieren.

Die Brüder stehen für die ungehorsam selbstbewußt gewordenen Menschen nach dem Sündenfall. Seit der Entdeckung ihres Verstandes sind sie mit der Erbsünde belastet. Ihnen verwandt sind ihre Aachener Anhänger "eine Anzahl junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannssöhne und Studenten ...". (216) Als Vertreter dieser Berufsgruppen stehen sie vor der Wahl, dem Leben der studierenden Brüder oder dem materialistischen Geschäftsinteresse ihrer Gesellschaft zu folgen. Im Vergleich zu den Brüdern befinden sich diese Anhänger im Anfangsstadium ihrer Bewußtseinsentfaltung. Durch die Berührung mit den Brüdern sind sie soeben verführt worden, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Zwar heißt es auch in der Erzählung, daß sich die Anhänger aus allen Altersgruppen und Ständen rekrutierten, doch ist ihr Alter und ihre Herkunft in bezug auf den Stand ihrer Bewußtseinsstufe unwesentlich. Im Gegensatz zu den Brüdern, die bewußt genug leben, ihre Handlungen zu planen, bilden und bleiben die übrigen bilderstürmerischen Aachener eine unmündige Gruppe von Mitläufern. Sobald sie ihrer Führer beraubt sind, suchen sie als undifferenzierte Masse Schutz unter dem Volk und den Gesetzen ihrer Staatsordnung, deren Übertretung sie zu verheimlichen suchen. Wie Adam und Eva verhüllen sie sich, um ihre Schuld zu verbergen:

... im Innersten verwirrt, steht der Haufen der jämmerlichen Schwärmer, seiner Anführer beraubt, in Unschlüssigkeit und Untätigkeit, ... da; und da, auf Befehl des Kommandanten, ... mehrere Arretierungen verfügt, und einige Frevler, die sich Unordnungen erlaubt hatten, von einer Wache

aufgegriffen und abgeführt wurden, so bleibt der elenden Schar nichts übrig, als sich schleunigst, unter dem Schutz der gedrängt aufbrechenden Volksmenge, aus dem Gotteshause zu entfernen. (221/222)

Gotthelf tritt als sich verhüllende, sündig gewordene Einzelfigur am klarsten hervor. Er dient dem Leser als negatives Beispiel. Statt weiterhin nach dem Schicksal der Brüder zu forschen, wie er es zögernd begonnen hatte, gibt er sich aus Angst vor Entdeckung damit zufrieden, im Dämmerzustand der Unwissenheit zu verharren. Er sieht die Möglichkeit, sich dem Leben der Brüder anzuschließen, doch er entscheidet sich für die "normale" Gesellschaft. Seine überlegte Verhaltensweise rückt ihn in die Nähe des Fechter im "Marionettentheater". Gotthelfs ausgeklügelte Verteidigungstaktik verwirrt seinen natürlichen Impuls, durch dessen Klarsicht der Bär dem Fechter überlegen ist.

Die Äbtissin ähnelt Gotthelf und dem Fechter darin, daß sie ihren Verstand zu hoch einschätzt. Ihr Selbstbewußtsein ist so ausgeprägt, daß sie die zweite Komponente ihres Menschseins, das Herz, völlig verdrängt und so ihre Menschlichkeit verliert. Die Äbtissin ist daher die einzige Person, die "unerschütterlich" bleibt. Das innere Empfinden ist ihr abgestorben. Sie ist als Gegenfigur zu den vier Brüdern gezeichnet, die nur aufs Innere gerichtet, ihren Geist ganz aufgeben und sich damit der Natur wieder annähern. Ihr tierisches Gebrüll ist Ausdruck dessen, daß sie sich von der menschlichen Gesellschaft abkehren und dem Tier in der Schöpfung den ihm gebührenden Platz einräumen. Die Äbtissin glaubt, wie Gott und der Maschinist im "Marionettentheater" zu sein, der seine Gliederpuppen nach seinem Plan tanzen läßt. Doch sie ist von ihrem Verstand geblendet. Auch sie ist nur ein Mensch, der die Konsequenzen des Sündenfalls ertragen muß. Durch das Attribut des Geistes unterscheidet sich der Mensch vom Tier und kraft dessen macht sich die Äbtissin die Welt untertan. Herzlos gebieterisch zwingt sie Mensch, Tier und lebendige Kunst schablonenhaft in eine ihrem Herrscherdrang dienliche Form. Unnachgiebig fordert sie vom Klostervogt und den Nonnen deren Pflichterfüllung, scharf kalkuliert wählt sie für die Fronleichnamsfeier die Partitur, um deren wohlbekannte Kraft in den Dienst ihrer eigenen Sache zu stellen. Nachdem es ihr, dem Schein

nach wenigstens, gelungen ist, die Musik und die Brüder als Propaganda-material zur Demonstration ihrer Macht zu mißbrauchen, bietet sie auch noch, wie als Wiedergutmachung, der unglücklich weinenden Mutter "Geld" "zur Wiederherstellung ihrer Söhne" (228) an. Diese gefühllos geschäftliche Handlung beweist die Sünde ihrer schuldigen Absicht. Aus propagandistischem Selbstinteresse bewahrt die Äbtissin auch die Musik in ihrer erstarrten Form als abstrakte Notenzeichen in ihrem Zimmer auf. Voller Ironie zeigt Kleist die Paradoxität ihrer Verhaltensweise. Bei dem Besuch der Mutter läßt die Äbtissin nämlich absichtlich, denn jede Handlung ist bei ihr kalkuliert, die Partitur "nachlässig" aufgeschlagen auf dem Pult liegen. Der "Nachlaß", den die Äbtissin als Erbe weiterreicht, degradiert die heilige Kunst des göttlichen Meisters zu dämonischen Zeichen. Statt den Menschen durch den nach innen gerichteten Glauben an Gott zur Entdeckung ihrer Menschenwürdigkeit und Eigenständigkeit zu verhelfen, verdummt sie sie durch den Aberglauben an äußerlich sichtbare Zaubereien. Ihre Führung wird zur Irreführung, die statt vorwärts zum Licht, rückwärts in die Dunkelheit des frühen Mittelalters lenkt. So erweist sich ihre aufklärerische Haltung als ein Anachronismus.

Ihre Kontrolle über Mensch und Tier äußert sich als Entfremdung. Bei der Begegnung mit der Äbtissin wird die Mutter vorwiegend als fremdländische "Niederländerin", "Fremde" und feindliche "Protestantin" tituiert. Dem Tier leugnet die Äbtissin sein Recht auf Lebendigkeit. Stilisiert und als Schemelfüße in starre Form gebracht, zertritt sie,

... den Fuß auf einem Schemel gestützt, der
auf Drachenklaue ruhte; (225)

das Tier mit ihren Füßen. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um Drachenklaue. Der Drache¹² ist ein komplexes Symbol und Komplexität wird von der Äbtissin, die kategorisch nach der Norm Gut von Böse trennt, nicht anerkannt. Das Drachensymbol ist auch gleichbedeutend mit dem der Schlange. In der griechischen Mythologie gilt der Drache als Schatzhüter, während er nach christlicher Tradition den Versucher und Feind Gottes darstellt. Sein Aufenthaltsort ist die Öde und der Platz der Zerstörung. Äußerlich gesehen posiert die Äbtissin also, mit ihrem Fuß auf den Drachenklaue, als Siegerin über das Böse, die die

vier scheinbaren Gottesfeinde überwunden hat. Bei genauerer Betrachtung verschmilzt ihr Bild jedoch mit der Darstellung aus der vorchristlich griechischen Mythologie. Wie der Drache den gegenerischen Helden Jason an der Übernahme des göttlichen Schatzes hindert, indem er Jason vor der Athene niederzwingt, so bewacht die Äbtissin den Musikschatz als Machtsymbol der Kirche, indem sie zuerst die Brüder und nun die Mutter unter die Gewalt der Musik bringt. In dem Maße, in dem das Bild der Äbtissin sich von dem christlicher Überlieferung entfernt und in das der griechischen Mythologie übergeht, verliert auch die Erscheinung der Äbtissin das Aussehen des Überwinders des Bösen. Vielmehr rückt ihre Gestalt, der griechischen Mythologie entsprechend, in die Position des Drachensymbols, wodurch sie selbst zum Feind Gottes wird. Ihr Aufenthaltsort, ihr Zimmer und das Kloster, ist überschattet vom Dunkel und von öder Leblösigkeit. Die Äbtissin ist daher die negativste Figur der Erzählung. Sie glaubt mit dem Sündenfall und der Entdeckung ihres Verstandes schon alles göttliche Wissen erlangt zu haben. Sie begibt sich erst gar nicht auf die Suche nach der Wahrheit, schlimmer noch, sie hindert auch andere daran. Sie tritt die Schöpfung mit Füßen.

Allein die Mutter der vier Brüder unternimmt die von Kleist empfohlene Suche nach der ganzen Wahrheit. Doch statt den Weg der Brüder in der von ihnen beschrittenen Richtung zu verfolgen, schlägt sie die entgegengesetzte Richtung ein. Sie beginnt bei der Endstation der Brüder, bei Magistrat und Irrenhaus, und gelangt zum Schluß zum Kloster, dem Ursprungsort des Wundergeschehens. Im Sinne des "Marionettentheaters" versucht die Mutter also rückläufig ins Paradies wiedereinzugehen, statt erst die Reise um die Welt zu machen. Kleist zeigt an dem Beispiel der Mutter, daß der von ihr gewählte Rückweg nicht zum Ziel führt. Als verwandtschaftliches Bindeglied zwischen dem Oheim und den Brüdern hat sie die Sünde, mit der auch sie behaftet ist, auf ihre Söhne vererbt. Sie selbst ist Niederländerin und Protestantin, d.h. sie ist von der einheitlichen Kirche abgefallen. Im Verhältnis zu ihren bilderstürmerischen Söhnen ist sie als einfache Protestantin jedoch gemäßiger. Ihr Verstecken des vollen Briefinhaltes verdeutlicht weiterhin, daß sie etwas entdeckt hat, was es zu verbergen gilt. Befangen und unsicher, denn sie besitzt nicht die

dynamische Bewußtseinsreife ihrer Söhne, beginnt sie die Suche. Obwohl sie ihre Söhne spontan erkennt, sie also die Stimme ihres Herzens zu hören versteht, läßt sie sich von überstarken äußerlichen Eindrücken verwirren. Da die ihren unverläßlichen Sinnen dargebotene Ansicht mit der der offiziellen Institution übereinstimmt, glaubt sie der Kirche. Die Mutter versagt, indem sie ihrem eigenen innersten Gefühl kein Gehör schenkt und indem sie anderen mit einer Unterwürfigkeit und Demut einfach glaubt, statt selbst widersprüchliche Gegensätze zu entdecken und so ihr Bewußtsein zu schärfen. Stattdessen stellt sie dort, wo sie Unterschiede erkennt, aus einer Demut heraus, eine Vereinigung her, wie in paradiesischen Zeiten, als hätte der Sündenfall nie stattgefunden. So ist sie

durch den Bericht des Tuchhändlers, auf den Gedanken gekommen ..., es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein, die ,... das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe: (226)

Ebenso erfährt sie durch Gotthelf,

der Himmel selbst scheint das Kloster der frommen Frauen in seinen heiligen Schutz genommen zu haben. (221)

Undberlegt und voller Angst drückt sie hastig

mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen (227)

Es ist das Notenblatt des *gloria in excelsis*, in dem sie

die unbekanntes zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien,..(226)

zu erkennen glaubt. Die Mutter verwechselt menschliche mit göttlicher Macht. Das Geheimnis paradiesischer Harmonie, das zu entdecken Kleist verheißt, verkehrt sich zum undurchschaubaren Geheimnis dämonischen Zaubers. Bei der Suche der Mutter handelt es sich um eine passive Annahme statt eine aktive Auseinandersetzung. So unterscheidet sie sich trotz ihrer positiven Absicht nicht von den als Mitläufer charakterisierten Aachenern. Die Mutter hält mit dem schriftlich fixierten Plan der Bilderstürmer ein rationales Dokument in den Händen. Wie der Kurfürst im Prinz Friedrich von Homburg seinen Kriegsplan von

den Offizieren aufschreiben läßt und sie dadurch mit einem rationalen Schriftstück versieht, das sie als denkende Wesen ausweist,¹³ so versichert der an die Mutter geschickte Brief des Prädikanten die rationale Fähigkeit ihres Geistes. Mit der Aushändigung des Briefes an die Äbtissin gibt die Mutter ihren Anspruch auf eigenständiges Denken auf und überträgt diesen auf die Äbtissin. Die Verwirrung ihres Denkvermögens ("von mancherlei Gedanken durchkreuzt,"[226]) sowie das Gefühl des Sinnverlustes ("sie glaubte, ... ihre Sinne zu verlieren,"[227]), sind bei der Mutter Zeichen ihrer Regression, die in ihrer Rückkehr" in den Schoß der katholischen Kirche" (228) kulminiert. Im Kontrast zu ihren bewußtseinswachen Söhnen, die sich aktiv mit ihrer Umwelt auseinandersetzen suchen, erduldet die Mutter umgekehrt durch ihre Demut und Unterwürfigkeit die allmähliche Einschläferung ihres Bewußtseins. Beide Attribute, die den Menschen auszeichnen, sein Herz und sein Verstand, werden bei der Mutter auf einen embryonalen Zustand (sie kehrt in den Schoß zurück) reduziert. Sie überhört die innere Stimme ihres Herzens und sie übernimmt die Gedanken anderer. Trotz ihrer Suche und des Zusammentragens von Information bleibt ihr Blick für das Ganze verschlossen.

Die Frau, deren Anwesenheit in Aachen gänzlich nutzlos war, ging ... nach dem Haag zurück,..." (228)

Ihre Lebensreise in die Welt hat sie verspielt.

Die Brüder sind die Hauptfiguren. Ihre Reise um die Welt, welche mit dem Sündenfall des ihnen zugefallenen Erbes begann, ist am Schluß der Erzählung auch formal beendet. Sie kommen mit ihrer mechanisch "geistlosen" Aufführung den im "Marionettentheater" idealisierten Gliederpuppen am nächsten.¹⁴ Zwar unterliegen sie als menschliche Tänzer dem Gravitationsgesetz und müssen sich daher,

um ... auszuruhen, auf das Gefäß des Bodens nieder[legen]. (224),¹⁵

aber sonst entspricht ihre stille Darbietung der der Marionetten.¹⁶ Das Spiel der Brüder vollzieht sich, seit der Schwerpunkt ihres Inneren durch die Kunstfertigkeit des Maschinisten getroffen wurde, automatisch.¹⁷ Als dieser Maschinist bzw. Gott ist Schwester Antonia zu verstehen, die sich durch ihr kunstfertiges Spiel und die Aufgabe ihres Geistes

in die Seele der Brüder versetzt hat. Fortan verläuft die Handlungslinie der Brüder nicht mehr gerade und progressiv, sondern gekrümmt, im Fortlauf sich wiederholend. Die von Antonia hervorgebrachte Bewegung der Brüder besteht in einer der Natur des Maschinisten entsprechenden Handlung. Beide, die innere Bewegung der Brüder wie die Bewegung der Antonia, gehören als einunddasselbe, als der *Weg der Seele* zusammen und enthalten das Geheimnis.¹⁸ Dieser Weg führt zum Paradies, dorthin, wo sich der Lebenskreis wieder schließt. Die Brüder sterben durch die Aufgabe ihres Geistes einen symbolischen Tod. Die von Antonia entzündete seelenbewegende Gewalt des heiligen Kunstwerkes initiiert die wunderbare Begnadigung einer unmittelbaren "Einsicht in den inneren Zusammenhang", sie schafft ein neues geheimnisenthüllendes Leben. Gotthelf beschreibt der Mutter den Übergang^{der} Brüder in das von ihrer Seele gelenkte neue Dasein. Allerdings entzieht sich seinen Sinnen die volle Bedeutung des Geschehens, wie sein unsicherer Vergleich mit "wie" verrät:

Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen Eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüte ab; sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht, und der Prädikant, indem er sich, nach einer erschütternden Pause, plötzlich umwendet, ruft uns allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu: gleichfalls unsere Häupter zu entblößen! Vergebens fordern ihn einige Genossen flüsternd, indem sie ihn mit ihren Armen leichtfertig anstoßen, auf, das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen zu geben: der Prädikant, statt zu antworten, läßt sich, mit kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, auf Knien nieder und murmelt, samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt, die ganze Reihe noch kurz vorher von ihm verspotteter Gebete ab. (221)

Gotthelf betont die unmittelbare Reaktion der Brüder auf die Musik. Die Geste des Hutabnehmens leitet ihre Wandlung ein. Sie drückt Respekt vor der neuentdeckten Heiligkeit des Gotteshauses aus und versinnbildlicht gleichzeitig das Ablegen ihrer alten Rolle als Bilderstürmer. Ihre Sinne sind verschlossen für die Außenwelt. Sie verdecken ihre Augen mit den Händen, die Stimmen und Berührungen ihrer Anhänger erreichen sie nicht. Sie nehmen nur ihr Inneres wahr. Was in den Brüdern vor sich geht, ist unaussprechbar und versagt sich der verfestigenden Ausdrucksform von Worten. Eine erschütternde Pause ist der Moment, in dem das alte Lebensgebäude der Brüder

auf bilderstürmerische Weise zusammenbricht und die wahre Bestimmung sich ihnen offenbart. Die Stirn, der Sitz des Verstandes, vom inbrünstigen Gefühl in den Staub gedrückt, wird symbolisch begraben. Alles Sehen und Erkennen ist nach innen gerichtet. Ihr Geist ersteht verkehrt. Die Brüder erkennen sich als geistesverkehrte Berufene. Sie rufen zur Nachtfolge auf.

Auch der Leser soll ihrem Ruf folgen und "Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache" gewinnen. Dies ist auf zweierlei Weise möglich. Er kann sein Bewußtsein zu schärfen suchen, indem er Gegensätze erkennt und sich damit aktiv auseinandersetzt. Dazu fordert Kleist den Leser geradezu heraus. Das Ende seines Lebens enthält dann nach Kleists Theorie die Hoffnung der Wahrheitsentdeckung. Der Leser kann sich aber auch, wie das Beispiel der Brüder zeigt, unmittelbar von der heiligen und herrlichen Stärke der Dichtkunst ergreifen lassen und im Empfang des Sprachklanges und seiner Worttöne die Sprache des eigenen Herzens wieder erschwingen lassen. Die poetische Erzählkomposition will den Leser bewegen, das göttliche Geheimnis seines Innern zu verstehen. Damit erhebt die Erzählung einen religiösen Anspruch.

5. Der ganzen Erzählung haftet ein biblischer Ton an, der ein Empfinden für die Religiosität und Ernsthaftigkeit dieser Legende evoziert. Formulierungen wie "bei Wein und Speisen" / "in der Stunde, da die Glocken läuteten" / "brach die Stunde an, da ..." / "es regte sich ... kein Odem in den Hallen und Bänken" und "auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht war" bilden nur eine kleine Auswahl zahlreich aufzuspürender Beispiele. Auch die für Kleist typischen "wie" - und "als ob"-Vergleiche simulieren den Gleichnischarakter der Bibel. Die Szenenbeschreibungen der Legende stellen Assoziationen an die biblische Geschichte her, besonders an das Evangelium der vier Apostel. Die Geschichte der Brüder verbindet sich durch Bild- und Wortassoziationen mit der Geschichte der Apostel. Das so entstehende Bild- und Klanggefüge verinnerlicht diese Erzählung als von Kleist verkündetes "Evangelium". Rein gefühlsmäßig läßt sich aus der Verkettung der Erzählfiguren mit denen der biblischen Geschichte erfassen, welchen Platz sie in Kleists Modell von der Schöpfung einnehmen. So erinnert

z.B. die versteckte Freundschaft des von Angst vor Verfolgung geplagten Gotthelf an die "Verleugnung des Petrus" (Mathäus 26, 69-75). Durch diese Verbindung werden Eigenschaften und Funktionen beider Personen wechselseitig aufeinander übertragbar. Repräsentiert Gotthelf den volkstümlichen, so vertritt Petrus den offiziellen Bereich der Kirche. Der "wankelmütig ungläubige", wie Gotthelf auf seine Sicherheit bedachte Petrus wurde später der erste Papst, der "Stein", auf dem die katholische Kirche begründet wurde. In der Erzählung sind es, neben den von Gotthelf repräsentierten Bürgern, besonders die Kirchenvertreter, welche zu ihrem eigenen Schutz auf die Sicherheit der Kirche bedacht sind. Der Fels, auf den sie bauen, ist ein toter Stein. Die Brüder dagegen, "als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll" (222) bewahrheiten sich als lebendige Felsen, auf die man mit Zuversicht bauen kann.

Das Aufsuchen des Wunderortes durch die Mutter und ihre Freundin¹⁹ verlebendigt die "Osterbotschaft" (Markus 16, 1-19) nach der Auferstehung Christi:

Drei Tage darauf ... auf einem Spaziergang,
weil eben das Wetter schön war, ... fanden die
Weiber den Dom, weil eben gebaut wurde, am Eingang
durch Planken versperrt, und konnten, ... durch die
Öffnungen der Bretter hindurch von dem Inneren nichts,
als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der
Kirche wahrnehmen. (225)

Wie in der Bibel beschrieben, besuchen die beiden Frauen drei Tage später den Ort^{des} Geschehens. Die Sonne scheint und es sieht so aus, als sei die Natur den Ereignissen hold. Grab und Kirche sind als parallele Bilder austauschbar. So wird die Kirche zum leeren verschlossenen Grab, in welchem nur noch das Rosensymbol²⁰ an den auferstandenen Christus erinnert. Die Mutter findet ihre wahrhaft göttlichen Söhne dort nicht. Sie wurden von den Klosterknechten gewaltsam aus dem Dom entfernt.

Das Schicksal des Klosters und der Stadt Aachen erhellt sich im Vergleich mit der "Zerstörung des Tempels und Jerusalems" (Lukas 21, 5-17). Wie die geplante Bilderstürmerei der Brüder kündigt die Bibelstelle die Zerstörung des geschmückten Tempels an, bei der kein Stein

auf dem andern bleiben soll. Zeichen des Niederganges sollen bestehende Gegensätze wie "Krieg und Empörungen" sein. Besonders Vers 12, der von Verfolgungen der Anhänger Jesu spricht, welche sich vor Königen und Fürsten verantworten müssen, klingt in der Aussage Gotthelfs an, die von durch den Kommandanten veranlaßten Arretierungen berichtet. Das Ende des Klosters ist unübersehbar nahe und das gleiche gilt für Aachen, in dessen Gasthaus "die Pfeiler ... erschütterten". (223)

Die Erhöhung des Domturmes zum Ruhme der Kirche und ihres Gottes, am Schluß der Erzählung, erinnert an den "Turmbau zu Babel" (1.Mose 11, 1-9). Das personifizierte "mißvergnügt murmelnd[e]Gewitter" wirkt wie Gott im Alten Testament, der mißbilligend herniederschaut, um das überhebliche Menschenwerk zu betrachten. Die Vergrößerung und Verschönerung der Kirche ist daher nicht Ausdruck ihrer wunderbaren Errettung, sondern sie kündigt ihren Zerfall an.

Oft sind es scheinbar unwesentliche Stellen, die eine Verbindung zur Bibel herbeiführen und dadurch die Aufrichtigkeit der Brüder in ihrer religiösen Handlung bestätigen. So bauen sich die Brüder, im Gasthaus angekommen, sogleich einen Altar auf und setzen ihr Kreuz aus Birkenreisern "zwischen zwei Lichtern, womit die Magd erscheint", nieder. Diese Magd ²¹ hält, wie in der Bibel die klugen Jungfrauen für ihren Herrn, für die Ankunft der Brüder ihr Licht bereit. So rücken die Brüder an die Stelle, die Christus in dem Gleichnis "Die klugen und die törrichten Jungfrauen"(Mathäus 25, 1-13) einnimmt. Auch die "Erscheinungen des Auferstandenen" (Lukas 24, 36-38) klingen in der Erzählung mit an, wenn die Anhänger nach dem symbolischen Tod der Brüder in ihnen Geister zu sehen meinen. Die Brüder bestätigen mit ihrem späten "heitern und vergnügten Tod[]", die "Seligpreisungen" der Bergpredigt (Mathäus 5, 1-12), insbesondere des dritten Verses:

Selig sind, die da geistlich arm sind,
denn das Himmelreich ist ihr.

Die in der Erzählung angesprochenen Bibelstellen kreisen hauptsächlich um die Lebensgeschichte Christi: Der Eindruck, daß das tragische Schicksal der vier Brüder diese zu heldenhaften Christusfiguren erhebt, wird durch das sie umrankende biblische Assoziationsnetz

bestätigt. Gleichzeitig bilden die vier Brüder "unter den Pfeilern der Kirche" (217), wie die vier Apostel, deren Testament im Text anklingt, die Grundpfeiler zu dem Gebäude von Kleists Lebensphilosophie.

6. In seiner kunsttheoretischen Schrift "Über das Marionettentheater" entwickelt Kleist einen Gegenentwurf zur biblischen Schöpfungsgeschichte. Der innere Einblick in den Sinn der "Heiligen Cäcilie" wird wesentlich erhellt, betrachtet man diese Erzählung im Licht des "Marionettentheaters". Die Erzählung wird verständlich als künstlerisches Modell von der Schöpfungs- und Menschheitsgeschichte, die ihren vergangenen Ursprung und ihr zukünftiges Ende umfaßt. Gestaltet mit einem Abschnitt bereits erfahrener Geschichte, beweist die Erzählung Kleists Theorie als wahr. Sie zeigt dem Leser durch ihren Aufbau, den zu beschreitenden Weg und belehrt ihn durch gute und schlechte Beispiele. So wird auch diese Erzählung zum Kleist-Testament, mit dem sich der Dichter als echter Protestant erweist. Die Schöpfung seiner mit Bewußtsein durchdachten neuen Bibelauslegung basiert auf dem direkten Verhältnis, das nach protestantischer Auffassung zwischen dem Menschen und seinem Gott besteht. Gott ist ein persönlicher Gott. Das Geschöpf ist nicht, wie in der katholischen Kirche, auf einen Vermittler angewiesen, sondern es antwortet ihm unmittelbar. Somit fühlt sich Kleist durchaus kompetent, Gottes Wort, wie er es im Einklang mit seinem Verstand und seinem Empfinden in sich trägt, in seinem Werk neu zu erschaffen. Damit wird seine Legende zur Heiligenschrift, welche für ihn die Bedeutung der Heiligen Schrift trägt. Der Mensch aber, der die Stimme seines Gottes nicht mehr hören und ihm darum auch nicht mehr antworten kann²², bedarf der Vermittlung durch den Künstler. Mit seinem Kunstwerk will er, wie der Maschinist im "Marionettentheater", die Seele des Menschen treffen, damit dieser lernt, den Blick für das Wahre und Ganze zu finden.

* * * * *

ANMERKUNGEN

1. WERKE 2, S. 343.
2. PARRY, Idris, Kleist and the puppets. In: Times Literary Supplement, 20. Oktober 1978.

In diesem Sinne äußert sich ebenfalls Parry in ihrem kürzlich erschienenen Artikel:

Kleist's essay pivots around a reference to the third chapter of the Book of Genesis, the story of the fall of man, the discovery of that self-consciousness which establishes and perpetuates human isolation. Adam and Eve eat of the tree of knowledge, their eyes are opened, they know that they are naked. They emerge from blind harmony to realize they are separate, opposite ...

... Humans are now thinking animals, and the material of thought is knowledge. But knowledge, although the source of uncertainty when it is fragmentary (and what other knowledge can be acquired by the imperfect human senses?) is also the vital substance of harmony when it is complete, all connections made. So Kleist asserts that our only hope is to go forward to that state of knowledge which is complete.

3. Ich fragte ihn, ob er glaube, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse?

Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerade. ...

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnis volles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, *tanzt*." (Werke 2, S.340).

4. DÜRST, Rolf, Heinrich von Kleist. Dichter zwischen Ursprung und Endzeit. Kleists Werke im Licht idealistischer Eschatologie. Bern und München 1977.

In unserer Aussage stimmen wir vollkommen mit Dürst überein, der in seinem Buch den religiös weltanschaulichen Aspekt in Kleists Werk beleuchtet und wesentlich zu unserem Verständnis der "Heiligen Cäcilie" beigetragen hat.

5. Allerdings nicht im traditionell kirchlichen Sinne, sondern nach der visuellen und gedanklichen Perzeption von Kleists künstlerischem Blick für das Ganze.
6. ... eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe ... einer besondern Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, ... (217).

Der Urheber der musikalischen Dichtung ist ein ur - alter Meister. Er ist weit älter, als der alte Oheim, dessen Erbe die Brüder antreten. Stellt der Oheim den Vater der Menschheit, Adam, dar, so repräsentiert der uralte Schöpfer und Meister des Musikwerks den Schöpfer der Menschheit, Gott. In seiner Funktion als Künstler aber, der mit seinem Werk die Seele der vier Brüder erschüttert, ist der "göttliche Dichter" im gefühlswarmen Italien angesiedelt.

7. Schon in seinem Brief an Wilhelmine vom 19./23. September 1800 schreibt Kleist:

"

Zuweilen - ich weiß nicht, ob Dir je etwas Ähnliches glückte, und ob Du es folglich für wahr halten kannst. Aber ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Atem des Westwinds entgegen gehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Konzerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Kontra-Violon. So entsinne ich mich besonders einmal als Knabe vor 9 Jahren, als ich gegen den Rhein und gegen den Abendwind zugleich hinaufging, und so die Wellen der Luft und des Wassers zugleich mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehört [zu] habe[n], mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges Vaux-hall; ja, ich glaube sogar, daß alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmlischeres gewesen sei, als diese seltsame Träumerei. (Werke 2, S. 568/69).

Unzweideutig stellt hier die Musik das Medium dar, welches direkten Zugang zu der potentiell göttlich harmonischen Seele des Menschen findet. Sein Gang gegen den Abendwind, die Verschmelzung von Himmel und Erde ("Wellen der Luft und des Wassers") führen Kleist ins Jenseits. Alles, was er dort an paradiesisch Himmlischem empfindet, gewinnt er durch die unmittelbare Perzeption der "natürlichen Musik".

In seinem Brief an Marie von Kleist im Sommer 1811, wenige Monate vor seinem Tod und nur kurz nach der Entstehung der Erzählung, drückt Kleist den Wunsch aus, seine Dichtkunst zu unterbrechen und ein Jahr dem Musikstudium zu widmen. Er äußert:

Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, ... 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. (Werke 2, S.874/75).

8. WERKE 2, S. 343/44.
9. Die Verbindung von Sünde und Geisteskrankheit entspricht der spätmittelalterlichen Denkweise. In World History of Psychiatry, Hrsg. John G. Howells, London 1975, S. 258/59, heißt es, daß Bombastius von Hohenstein (1493 - 1511), genannt Paracelsus, sich mit verschiedenen Aspekten der Psychiatrie beschäftigte:

... Paracelsus ... discusses the connection between disease, especially psychiatric disease, and sin. He clearly associates psychic health with salvation through Christ, disease with sin and fall.
10. Hier wird außerdem deutlich, wie eng Gegensätze zusammengehören, so eng, daß positive verstandesmäßige Verbesserung und negative irrationale Zerstörungswut identisch werden. In seinem Brief an Wilhelmine vom 15. August 1801 schreibt Kleist:

"Was ist böse? Absolut böse? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten -" (Werke 2, S. 683).
Verwundert es da, daß die protestantischen Extremisten als traditionelle Katholiken weiterleben und dabei doch noch eine ganz andere neue Lebensform gefunden haben?

11. WERKE 2, S.344.
12. siehe J.C. COOPER, An Illustrated Encyclopaedia of traditional Symbols. London 1978, S. 55 ff.
13. WERKE I, 5, S. 640 ff.
14. Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, ... aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hindübergespielt ... werden könne. (Werke 2, S.340)
15. Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (Werke 2, S.342).

Auch die Brüder reduzieren den unnützen Moment der Untätigkeit auf ein Minimum, denn

schon ... stehen die Unglücklichen wieder auf, um ... dasselbe ... Klosterleben, das nur Erschöpfung sie auf einen Augenblick auszusetzen zwang, wieder anzufangen. (224)
16. "... ihrem stillen, gespensterartigen Treiben zuzusehen:" (223)
17. Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

... und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre/ (Werke 2, S.339)
18. Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, schein das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen

Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; (Werke 2, S.340)

19. HOFFMEISTER, a.a.O., S.55. sieht die einzige Aufgabe dieser Nebenfigur, welche Kleist als Freundin der Mutter "ohne weitere Motivierung ... erfindet, darin, zur Charakterisierung der Äbtissin beizutragen". Zwar leistet die Figur das auch, obwohl unserer Meinung nach, die Äbtissin auch ohne die Freundin im wesentlichen charakterisiert ist. Vielmehr glauben wir, daß die Freundin mit der Mutter zusammen das biblische Motiv bildet, das dieser Szene ihre Tiefe verleiht. Ebenso erklären wir die Figur der Magd, deren einzige Funktion darin besteht, das biblische Motiv zu evozieren.
20. Die funkelnde Rose ist ein Emblem für die schmerzliche Liebe Christi, welche er durch seinen qualvollen, dorngekrönten und spöttisch verlachten, blutigen Opfertod erlitten hat.
21. siehe Anmerkung 19.
22. In seinem Brief an Otto August Rühle von Lilienstern vom 31 August 1806 äußert Kleist:

Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! (Werke 2, S. 768).

Diesen nicht mehr zu begreifenden Gott, den *deus absconditus*, ist der Dichter bemüht wiederzufinden. So wird Kleists Erzählung auch der Versuch einer Theodizee.

V

ZUSAMMENFASSUNG UND VERSUCH EINER SYNTHESE

Unsere Betrachtung der "Heiligen Cäcilie" ging davon aus, daß diese Erzählung mehrschichtig angelegt ist. Ihre gestufte Tiefenform ergibt sich aus paradoxen Widersprüchen, welche erst aufgespürt und dann gelöst werden müssen. Sofern von den Kritikern diese Gegensätze berücksichtigt werden, bleiben sie entweder bei einem durchweg traditionell christlichen Verständnis der Legende als typisch Kleistische Doppeldeutigkeiten bestehen oder, wo sie gelöst werden, führen sie zu einer ironisch kritischen, antireligiösen Interpretation der Erzählung. Wir dagegen glauben, eine Synthese dieser widersprüchlichen Auslegungen sehen zu können. Diese vollzieht sich allerdings auf einer tieferen Erzählebene als die von uns diskutierten Kritiker sie berühren.

Die vielfache Anerkennung der an Perspektiven reichen Erzählweise veranlaßte uns, diese sowie den durch sie vermittelten Perspektivismus genauer zu betrachten. Dieser Themenkreis bildete den Ausgangspunkt unserer Untersuchung. Kleists eigene Aussage "ein Differentiale finden und einen Vers machen" zu können, diente uns als Hinweis, seine Erzählung unter dem Doppelaspekt des wissenschaftlich Formelhaften und poetisch Spielerischen zu beleuchten. Die Erörterung des Perspektivischen betonte die formelhaft-wissenschaftliche Komponente, welche in erster Linie den Verstand des Lesers anspricht, wogegen die Untersuchung der darauffolgenden spielerischen Gestaltung der Erzählung sich darum bemühte, Kleists Bestreben erkennbar zu machen, auch Zugang zum Herzen des Lesers zu gewinnen.

Die Eingrenzung der Begriffe Perspektivismus und Perspektive machten deutlich, daß Kleist die Welt aus dem Gesichtspunkt der Kant'schen Philosophie betrachtet, die ihn zu der Erkenntnis brachte, daß es im Diesseits keine absolute Wahrheit gibt und daß somit alles Streben nach Wissen vergeblich ist. Diese vom Pessimismus gefärbte Lebenshaltung läßt sich als Folge der etwa im Jahre 1801 einzuordnenden sog. Kant-["]krise verstehen, welche Kleist die Unzuverlässlichkeit der nur Äußeres

wahrnehmenden Sinne zu Bewußtsein brachte. Diesen Zeitpunkt in seinem Leben möchten wir als Kleists "Sündenfall" und den Verlust seiner Unschuld deuten.

Seine Findungen zu überprüfen, schafft Kleist diese als Versuchsanordnung konzipierte Legende. Seine eigene Voreingenommenheit sucht der Dichter möglichst auszuschalten. Deshalb überträgt er die Durchführung des Experiments einem objektiven Erzähler. So, wie die Legende vom Erzähler wiedergegeben wird und gedruckt vor uns steht, wird sie zwecks Überprüfung dem Leser dargeboten. Die Aufgabe des Lesers besteht darin, und das war auch das Ziel dieser Arbeit, nicht nur die äußeren, sondern vor allem die inneren Zusammenhänge der Erzählung zu entdecken.

Wie bei der Berechnung eines mathematischen Problems, wird die zunächst als wahrangenommene Legende der Betrachtung aus den verschiedensten Perspektiven ausgesetzt. Der Chronist schildert die Legende aus einem relativ großen Zeitabstand von etwa fünfzig Jahren und weist sie dadurch als Teil der Geschichte aus. Diejenigen, die an dem zur Legende gewordenen Geschehen teilgenommen haben, beleuchten die zu überprüfende Wahrheit aus ihrem begrenzten Blickwinkel einer nur sechsjährigen Zeitdistanz. Dabei stellten wir fest, daß alle, die sich an dem Versuch bzw. der perspektivischen Wiedergabe beteiligen, sich durch das vom Verstand gelenkte Streben nach Objektivität motivieren lassen. Nach vollzogener Schau durch die einzelnen Perspektiven erwies sich die Legende, so wie sie als gedruckter Text vorliegt, als wirklich und wahr. Allein Kleists Mißtrauen in das beweisbare Dokument hätte zur Überprüfung der Legende aufrufen müssen. Im Rahmen des Versuchs forderte der mögliche Doppelcharakter der Legende, auf Wahrheit oder Fiktion zu beruhen, zwecks eindeutigerer Bestimmung der Legende, zur Probe des Experiments auf. Statt durch die Blickwinkel der Darsteller zu schauen, setzten wir sich überschneidende Berichte und Aussagen in Relation zueinander. Dabei ergaben sich Diskrepanzen, welche die zuvor gleichen Werte nun unter entgegengesetzten Vorzeichen erscheinen ließen. Dieses Faktum machte deutlich, daß nicht der Versuch ansich, sondern unvollkommene Wahrnehmung die Ursache für das verfälschte Ergebnis war. Diese Einsicht veränderte das Bewußtsein des Lesers. Statt von ihrer positiven äußeren Form, begutachteten wir die Legende nun von ihrer negativ entgegengesetzten,

inneren Form. Dabei stellte sich in zunehmenden Maße heraus, daß je überzeugter und positiver die Legende als wahr bewiesen zu werden scheint, desto weniger Anlaß dazu besteht. Die als wahr angenommene Voraussetzung ließ sich nur in ihrer negativen Form als auf Fiktion begründete Legende halten. Diese Einsicht förderte im Leser den weiteren Prozess der Bewußtseinsbildung. Die erneute Betrachtung der Legende ließ dann erkennbar werden, daß die Welt, die als wahr vorgespiegelt wird, im Zerfall begriffen ist, weil sie ein aus falsch zusammengesetzten Fragmenten bestehendes Gebilde ist. Jede Erscheinung verhüllt ihr wahres Sein. Alles verkehrte sich bei tieferer Betrachtung in sein Gegenteil. So wurde z.B. die Objektivität der Darsteller als Mittel durchschaubar, eine Schein-Heiligkeit zu erzielen, welche deren eigene Unaufrichtigkeit und Gottesferne vertuschen soll.

Die Darstellung der Erzählung als mathematisch wissenschaftlicher Versuch eröffnete uns einen tieferen Einblick in das Innere der Legende, ihrem Kern näherten wir uns aber erst an, als wir ihre spielerische Gestaltung untersuchten. Besonders die musikalisch poetische Komposition der Erzählung, welche durch Repetition und Variation von Wortelementen Sinnzusammenhänge schafft, die rational schwerlich zu erfassen sind, verleiht dieser Dichtung die lebendige Kraft, direkt zum Herzen des Lesers zu sprechen. Sie schenkt den Glauben an den Ernst und die Wahrheit im Verhalten der Brüder. Intuitiv wurde unsere Aufmerksamkeit auf den Lebensweg der Brüder gerichtet, der so die Orientierung markiert, die zur Erstellung der ganzen Wahrheit unerläßlich ist.

Dem poetischen Kompositionsspiel setzt Kleistein analytisches Wortspiel gegenüber. Es besteht darin, Worte auf mehrdeutige Weise zu gebrauchen. Er verwendet sie oberflächlich in ihrer allgemeinen, gleichzeitig aber in ihrer speziellen Bedeutung, die durch die Spaltung des Wortes in seine Grundelemente angesprochen wird. Gerade dieser spezielle, verborgenere Sinn verweist auf den tieferen Gehalt der Erzählung. So heißt z.B. "merkwürdig" nicht nur "seltsam", sondern wichtiger "würdig, sich zu merken". Es stellte sich heraus, daß alles Tiefere sich mit den Brüdern verbindet, deren "merkwürdige[] Auftritte" Hilfen darstellen, das im Innern der Legende Verborgene zu enthüllen. Kleists lebendiges Spiel mit der Sprache erschließt einen weiten

Spielraum, den im Detail zu erforschen, das Ziel dieser Arbeit, zum metaphysischen Kern der Erzählung vorzudringen, überschritten hätte.

Die Spielfreude des Dichters kennt keine Schranken. Kleist macht die Legende selbst zum Objekt seines Spiels. Er präsentiert die an ihr beteiligten Personen als Schauspieler, die Dramen aufführen und dabei sich selbst und anderen etwas vorspielen. Der dargebotene Lebensraum wird zum Spielraum, die Welt zur großen Bühne, auf der auch ihre Institutionen Kirche und Staat zu Spielanstalten werden. Tradition, Kunst, Geschichte und Gesellschaftsform werden im Spiel kritisch auf ihre Echtheit hin beleuchtet. Dabei wurde alles, dem Bereich des Normalen Zugeordnete, wie das geistliche Klosterleben, die zweckdienliche Kunst und das geschäftsorientierte Gesellschaftsleben als falscher Schein durchsichtig. Allein die Aufführung der Brüder erwies sich als wahre Reflexion ihres inneren Seins. An dem echten Spiel der Brüder spiegelt Kleist das unechte Spiel der menschlichen Gesellschaft. Er stellt es als "anomales, geistloses Marionettentheater" dar.

Ganz unaufdringlich, sozusagen im Spiel, lenkt Kleist durch die poetische Gestaltung seiner Erzählung den Leser auf die theoretische Betrachtung der Welt, welche er in seinem 1810 beendeten Aufsatz "Über das Marionettentheater" dargelegt hat. Der Aufsatz beginnt mit der Nennung des Jahres 1801, der Beschreibung der paradiesischen Harmonie der Marionette und der Diskussion über den jungen Künstler, der seine Unschuld verliert. Am Schluß des Aufsatzes wird theoretisch dieser Sündenfall überwunden, indem Kleist die Hoffnung des möglichen Wiedereintritts ins Paradies äußert. Bis ins Wörtliche gehende Übereinstimmungen zwischen dem Aufsatz und der Erzählung überzeugten von der Zusammengehörigkeit der beiden Schriftstücke. Wir erkannten in der Legende die an Beispielen ausgeführte Anwendung und Bestätigung der Theorie, wobei die Spieler der "Heiligen Cäcilie" Menschen verschiedener Bewußtseinsstadien darstellen. Alle Figuren, mit Ausnahme der Brüder, sind Reflexionen unserer historisch nachweisbaren "normalen" Welt. Sie alle dienen als negative Beispiele für Menschen, die auf einer unterentwickelten Bewußtseinsstufe stehenbleiben oder sogar, wie z.B. die Mutter, rückschreitend ihren eigenen Verstand aufgeben. Nur die Brüder zeigen durch ihre bewußte, aktive Lebensweise den richtigen Weg. Daher sind

sie die Auserwählten, an denen sich Kleists Theorie durch das Wunder der Musikkunst verwirklicht. Sie gelangen als einzige Figuren der Legende in den Besitz der ganzen Wahrheit. Der Leser, der das Rätsel dieser Legende zu lösen unternimmt, wird von Kleist zur kritischen Bewußtseinsbildung angeleitet. Durch die Kraft seiner Dichtkunst eröffnet er dem Leser die Einsicht in das Wunder der Legende, das in der Entdeckung des im Innern verborgenen Göttlichen besteht. Mit dieser Erzählung macht Kleist gleichzeitig eine persönliche Aussage über seine Aufgabe als Dichter und sein Werk. Indem Kleist innerhalb der Erzählung seinem Pessimismus der Kantkrise den Optimismus einer metaphysischen Hoffnung entgegensetzt, überwindet er seinen persönlichen Sündenfall und findet den Wiedereingang zum Paradies.

* * * * *

LITERATURNACHWEIS

Primärliteratur:

KLEIST, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe Hrsg. von Helmut Sembdner, München 1977. (chv-Gesamtausgabe in zwei Bänden). Nach dieser Kleist-Ausgabe wird zitiert.

Sekundärliteratur:

A. Literatur zur "Heiligen Cäcilie"

BAXA, Jakob: Die Taufe der Cäcilie Müller. In: Euphorion 53, 1959, S. 92-102.

BECKMANN, Beat: Kleists Bewußtseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1978, S. 88-93.

DYER, Denys G.: The Stories of Kleist. A Critical Study. New York 1977, S. 92-106.

EDEL, Edmund: Heinrich von Kleist. "Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende". In: Wirkendes Wort 19, 1969, S. 105-115.

GRAF, Günther: Der dramatische Aufbaustil der Legende Heinrich von Kleists "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". In: Etudes Germaniques 24, 1969, S. 346-359.

DERS.: Zum Vergleich der zwei Fassungen von Heinrich von Kleists Legende "Die heilige Cäcilie". In: Etudes Germaniques 25, 1970, S. 66-68.

HALL, Clifton D.: Kleist, Catholicism and the Catholic Church. In: Monatshefte 59 (3) 1967, S. 217-226.

- HEINE, Thomas: Kleist's St. Cecilia and the Power of Politics. In: Seminar Bd. 2, Mai 1980, S. 71-82.
- HOFFMEISTER, Werner: Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists "Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". In: Festschrift für Werner Neuse, Berlin 1967, S. 44-56.
- HORN, Peter: "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". Eine problematische "Legende" vom religiösen Wahn. In: Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung. Regensburg 1978, S. 185-202.
- HOVERLAND, Lilian: Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung. Regensburg 1978, S. 189-196.
- SCHERER, Michael: Die beiden Fassungen von Heinrich von Kleists Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". In: Monatshefte 56, (3) März 1964, S.92-102.
- WITTKOWSKI, Wolfgang: Die Heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie. In: Colloquia Germanica 6, 1972, S. 17-58.

B. Literatur zum "Marionettentheater"

- PARRY, Idris: Kleist and the puppets. In: Times Literary Supplement, 20. Oktober 1978.
- SEMBDNER, Helmut: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Nachwort zu einer Sammlung von Studien und Interpretationen. In: In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung. München 1977, S. 143-148.

C. Literatur von besonderer Relevanz für diese Arbeit

- CONRADY, Karl Otto: Notizen über den Dichter ohne Gesellschaft. In: Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion. Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 1964, S.67-74.

- DYER, Denys G.: "Plus und Minus" in Kleist. In: Oxford German Studies I, 1966, S. 75-86.
- DÜRST, Rolf: Heinrich von Kleist. Dichter zwischen Ursprung und Endzeit. Bern, München 1977.
- ELLIS, John M.: Kleist's Prinz Friedrich von Homburg. A Critical Study. In: University of California Publications in Modern Philology, Heft 97, 1970.
- HOLZ, Hans Heinz: Macht und Ohnmacht der Sprache. Eine Untersuchung zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists. Frankfurt/Main, Bonn 1962.
- KAYSER, Wolfgang: Kleist als Erzähler. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hrsg. Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967.
- KOMMERELL, Max: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Hrsg. Jost Schillemeit. Band 2, 1965, S. 185-222.
- KREUTZER, Hans Joachim: Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Berlin 1968.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln, Graz 1967.
- SCHMIDT, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974.
- STAIGER, Emil: Heinrich von Kleist "Das Bettelweib von Locarno". Zum Problem des dramatischen Stils. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hrsg. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1967.

D. Literatur zu Kleist

- ATKINS, Stuart: Heinrich von Kleist and the Fine Arts - Kleist and BURY, OR Kleist and Lethiere? In: German Life and Letters, Band 31, Nr. 2 Januar 1978, S.166-174.
- BROWN, Hilda: "Musik als Wurzel aller Künste": Kleist en route to an Aesthetic? In: Seminar Band XV, (3) September, 1979, S. 190-205.
- DIES.: "Zwischen Erde und Himmel". Kleist and the Visual Arts, with Special Reference to Caspar David Friedrich. In: German Life and Letters, Band 31, Nr. 2, Januar 1978, S. 157-166.
- EMRICH, Wilhelm: Kleist und die moderne Literatur. In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1962, S. 9-25.
- ELLIS, John M.: Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings. North Carolina 1979.
- FRICKE, Gerhard: Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Darmstadt 1963.
- GEAREY, John: Heinrich von Kleist. A Study in Tragedy and Anxiety. Philadelphia 1968.
- HOHOFF, Curt: Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Hamburg 1958.
- KOCH, Friedrich: Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit. Stuttgart 1968.
- KORFF, Hermann A.: Geist der Goethezeit. Band IV. Hochromantik. Leipzig 1964.
- LÖB, Ladislaus: From Lessing to Hauptmann: Studies in German Drama. London 1974, S. 132-188.

MAYER, Hans: Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick.
Pfullingen 1962.

MOERING, Michael: Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists.
München 1972.

MÜLLER-SEIDEL, Walter, Hrsg.: "Kleist und die Gesellschaft". Eine
Diskussion. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-
Gesellschaft 1964.

DERS. Hrsg.: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt
1967.

SILZ, Walter: Heinrich von Kleist: Studies in his work and literary
character. Philadelphia 1961.

Nachschlagewerke:

BREWER'S DICTIONARY OF PHRASE AND FABLE.: London 1978. Centenary
Edition 1978, S. 204.

COOPER, J.C.: An Illustrated Encyclopaedia of traditional Symbols.
London 1978, S. 55ff.

DER GROßE DUDEN. Bände 5 und 7.: Mannheim, Wien, Zürich 1966 und 1963.

DIE BIBEL oder die ganze Heilige Schrift des Alten und des Neuen
Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers.
Stuttgart 1970.

KLEINE ENZYKLOPÄDIE, Natur.: Leipzig 1958.

SZASZ, Thomas S.: The Age of Madness. The History of Involuntary
Mental Hospitalization Presented in Selected Texts.
Introduction, S. 1- 4.

WILPERT, Gero von.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1969.

WORLD HISTORY OF PSYCHIATRY.: Hrsg. von John G. Howells. London 1975,
S. 256-275.