DER WOHLTEMPERIERTE ERZÄHLER

DIE GEWALT AMBIVALENTER ERZÄHLUNG IN HEINRICH VON KLEIST „DIE HEILIGE CÄCILIE ODER DIE GEWALT DER MUSIK“

BEATE SCHIRRMACHER

(LINNÉUNIVERSITÄT, VÄXJÖ, SCHWEDEN)

The article approaches the violent potential of music in Kleist's short story "St Cecilia, or The Power of Music" by exploring intermedial references to music. How is music connected not only to power but also to violence? Which characteristics of music (and by the language used to describe it) are highlighted in this process? In the story, music appears less as sonority and more as bodily experience and therefore, the experience of music and of violence become ambiguous and difficult to tell apart. As a result, all dichotomies, in which music and violence usually are firmly integrated, such as body and spirit, order and chaos, pleasure and pain, male and female, start to oscillate. The narrator equalizes these perceived dissonances by adding further inconsistencies, in a similar way to tempered tuning that slightly compromises the intervals of just intonation. The ambiguous relation of music, violence and power is not to be solved; the ambivalent tension it creates performatively demonstrates the manipulative power of language.

Dieser Artikel nähert sich der Frage, welche Gewalt der Musik in Kleists „Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik“ eingeräumt wird aus intermedialer Perspektive. Wie werden die intermedialen Bezüge zur Musik sprachlich hergestellt und welche Eigenschaften der Musik werden durch die Verknüpfung mit Gewalt hervorgehoben? Die Tatsache, dass Musik in der Erzählung weniger als klangliches, sondern als körperliches Erlebnis erscheint, stellt im Text eine Verbindung zur Erfahrung direkter Gewalt her. Diese Ambiguität von Musik- und Gewalterfahrung untergräbt noch weitere dichotomische Strukturen im Text, wie Körper und Geist, Ordnung und Gewalt, Genuss und Schmerz, männlich und weiblich, die zu oszillieren beginnen. Die hieraus entstehenden Dissonanzen überspielt der Erzähler durch gezielte Unstimmigkeiten, seine Rolle ähnelt hierin der temperierten Stimmung in der Musik. Die ambivalente Darstellung von Gewalt und Musik in der Erzählung lässt sich folglich nicht lösen. Sie wird

performativ im Text genutzt, um Macht und manipulative Gewalt der Sprache zu demonstrieren.

Was hat Musik mit Gewalt zu tun? Häufig wenig, möchte man meinen; ein Lieblingslied zu hören ist etwas anderes als ein Schlag ins Gesicht. Grundsätzlich etwas, da Musik immer wieder gezielt als Manipulations-, Macht- und Folterinstrument eingesetzt wird. Auch in Film und Literatur werden Gewalttäter gern als Liebhaber klassischer Musik charakterisiert oder Gewaltszenen von klassischer Musik begleitet.

Heinrich von Kleists Erzählung ‘Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik. Eine Legende’ (1810/11) stellt bereits im Titel einen Zusammenhang zwischen Musik- und Gewaltausübung her. Wie in anderen frühromantischen Texten wirkt sich Musik gewaltsam auf Körper und Geist der Zuhörer aus:¹ In der Erzählung werden protestantische Bilderstürmer von den Klängen einer Messe zu Boden gestreckt und scheinen den Verstand zu verlieren. Wer übt hier Macht oder Gewalt aus? Religion in Gestalt der angeblichen Erscheinung der Heiligen Cäcilie? Musik in Form der ‘uralten Messe’? Oder der Staat durch (nebenbei erwähnte) Arretierungen? Der Titel scheint eine Entscheidung zu fordern, die sich auf Basis des Textes allerdings nicht eindeutig treffen lässt.

Wie sind Macht, Gewalt und Musik in Kleists Erzählung verbunden? Welche Form von Gewalt wird der Musik eingeräumt und warum? Eine Antwort auf diese Fragen findet sich in den intermedialen Bezügen zur Musik. Wie wird Musik sprachlich in die ambivalente Nähe zu direkter Gewalt gerückt? Welche musikalischen Eigenschaften werden im Kontext der Gewalt hervorgehoben? Und was hat diese Form der Musikschilderung mit der Sprache der Erzählung gemeinsam?

Ausgehend von diesen Fragen wird es möglich, einen Zusammenhang zwischen der geschilderten Gewalt der Musik und Gewalt (in) der Sprache bei Kleist nicht nur anzudeuten, sondern eingehender zu beschreiben. Die Wirkungskraft Sprache wird in dieser Erzählung nicht nur utopisch mit Musik verglichen,² sondern findet performativ in der ambivalenten Schilderung von Gewalt und Musik statt, die letztendlich die Macht des Wortes demonstriert.

INTERMEDIALE BEZÜGE

Intermediale Beziehungen überschreiten konventionelle Mediengrenzen, gleichzeitig werden sie von grundlegenden gemeinsamen Medieneigenschaften ermöglicht.³ Folglich hebt, was als Grenzüberschreitung erscheint, bei näherer Betrachtung grundlegende gemeinsame Eigenschaften der beteiligten Medien hervor.

Wenn sich beispielsweise ein literarischer Text verstärkt auf musikalische Polyphonie bezieht, erscheint das gleichzeitige Erklingen mehrfacher Bedeutung auf den ersten Blick als unerreichbares Vorbild für Sprache. Im Gegensatz zu musikalischen Tonfolgen können sprachliche Sätze nur linear nacheinander geäußert werden, um verständlich bleiben. Dieser Bezug auf musikalische Polyphonie wie jedoch in einem Text durch sprachliche Mittel umgesetzt,⁴ zum Beispiel unter Ausnutzung von Polysemie und verstärkter Dialogizität. Diese Formen gleichzeitiger Bedeutungsbildung besitzt Sprache schon immer, sie werden durch den Bezug auf Musik jedoch hervorgehoben.⁵

Auch die unmittelbare Wirkung der Musik in Kleists Erzählung scheint auf den ersten Blick ein unerreichbares Ideal für sprachliche Kommunikation.⁶ Doch welche grundlegenden Gemeinsamkeiten zwischen Sprache und Musik

werden eigentlich in dieser Schilderung ausgenutzt? Welche gemeinsame Basis von Gewalt, Musik und Sprache wird in der Erzählung konstruiert? Die Berücksichtigung dieser gemeinsamen Basis macht es möglich, die poetologische Bedeutung einer Gewalt der Musik, wie sie in der Erzählung geschildert wird, genauer zu bestimmen.⁷

MUSIK UND GEWALT, DICHOTOMIEN UND AMBIGUITÄT

Was verbindet Musik mit Gewalt? Im Deutschen ist diese Frage mehrdeutig. Neben 'willentlicher Körperverletzung',⁸ 'Kraftausübung gegen einen anderen Körper'⁹ kann 'Gewalt' laut Duden auch 'Macht, Befugnis, das Recht und die Mittel [...] zu bestimmen' und 'elementare Kraft von zwingender Wirkung' bezeichnen. Diese physische Wirkung verbindet Musik mit Formen der Kraftausübung. Musik ist nicht nur ästhetische Kommunikation, sondern ein körperlich spürbares Erlebnis.

Musik besteht aus Klängen, die als Schallwellen den Körper in Schwingung versetzen. Auf diese Weise kann Musik verbinden, euphorisieren und heilen, sie integriert Musizierende und Zuhörerschaft in das Klangfeld ihrer Umgebung. Auf die gleiche Weise kann Musik aber auch dominieren, manipulieren, verletzen und sogar töten. Diese somatische Wirkung der Musik ermöglicht ihre Anwendbarkeit als Medium der Dominanz.¹⁰ Nicht in erster Linie Melodie und Harmonie, sondern Lautstärke, Vertrautheit und besonders persönliche Kontrolle entscheiden darüber, ob bestimmte Klänge als Lärm, Musik oder akustische Gewalt wahrgenommen werden.¹¹

Die ambivalente Spannung zwischen ästhetischer und somatischer musikalischer Wirkung wird im mythologischen Wettstreit zwischen Apollo und dem

Satyr Marsyas durch brutalste Machtdemonstration aufgelöst, wenn Apollo den Verlierer Marsyas bei lebendigem Leibe häuten lässt. In musikalischen Genres, in denen somatische Wirkung stärker präsent ist, ist die Nähe zu Exzess und physischer Gewalt ebenfalls deutlicher.¹² Westliche instrumentale Kunstmusik und besonders protestantische Kirchenmusik sind dagegen zwei Formen von Musik, die als geistig, transzendentes Erlebnis konzipiert wurden. Dies erforderte die konsequente Disziplinierung aller körperlichen und performativen Elemente.¹³

Die Hervorhebung der somatischen Wirkung der Musik besonders im Kontext von Kunst- und Kirchenmusik erschwert jedoch die Unterscheidung von Gewalt und Ordnung. Jegliche Ordnung baut auf (das Recht der) Gewaltausübung auf.¹⁴ Eine Gesellschaftsordnung wird für nicht akzeptierte Minoritäten zur strukturellen Gewalt. Ordnung setzt eine gewisse Integritätsverletzung gewisser Körper mit ein, die jedoch erst wahrgenommen wird, wenn die zugrundeliegenden Normen und Ideale hinterfragt werden.¹⁵ Erst, wenn keine ehelichen Rechte mehr vorausgesetzt sind, kann zum Beispiel von Vergewaltigung in der Ehe die Rede sein.

In der somatischen Wirkung der Musik liegt also ein gemeinsamer Nenner mit Gewalt. Dennoch nehmen wir in den meisten Kontexten Musik und Gewalt als deutlich voneinander verschieden wahr. Treten Musik und Gewalt gemeinsam auf, machen sie auf ihre inhärente Ambiguität aufmerksam, die erst sichtbar wird, wenn sich ein Phänomen der Einordnung in dichotomische Kategorien widersetzt.¹⁶

Denn Ambiguität und dichotomische Ordnung, so Zygmunt Baumann, bedingen sich gegenseitig, wie zwei Seiten einer Münze. Mit Hilfe von Dichotomien hantieren wir die inhärente Ambiguität der Welt, sie ermöglichen Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit in unklaren Situationen. Ambiguität, die sich nicht auflösen lässt, wird deshalb als Störung wahrgenommen, denn sie entlarvt dichotomische Ordnung als eine Konstruktion.¹⁷

Die somatische Wirkung von Musik wird erst vor dem Hintergrund der im westlichen Denken so grundlegenden Dichotomie von Körper und Geist ambivalent. Je stärker Musik als geistig intellektuelles Erlebnis eingeordnet wird, desto stärker wird die Ambivalenz körperlicher Musikerfahrung.¹⁸

Das gleichzeitige Auftreten von Gewalt und Musik verhindert eine eindeutige Einordnung in die Dichotomien von Körper und Geist, von Gewalt und Ordnung, Chaos und Harmonie, Schmerz und Genuss, aber auch von Ethik von Ästhetik auf. Formen von Ambiguität, die in ästhetischen Kontexten toleriert und erwünscht sind, werden in der sozialen Welt eher als Störung routinierter Gewohnheiten wahrgenommen. Wenn angesichts von Gewalt ethisches Handeln und schnelle Entscheidungen nötig sind, wirkt die entscheidungshemmende Ambiguität bedrohlich und macht sich als affektive Ambivalenz, als gleichzeitig Präsenz widerstreitender Gefühle bemerkbar.¹⁹ In der körperlichen Schilderung der Musik in Kleists Erzählung bleibt ungeklärt, ob eine ästhetische Wirkung als Gewalt oder gewaltsame Machtausübung ästhetische umschrieben wird und ruft ambivalente Reaktionen hervor.

HEILIGE, GEWALT, MUSIK, LEGENDE: ENTScheiden ODER VERbindEN

Kleists Erzählung spielt Ende des 16. Jahrhunderts. Vier protestantische Brüder planen zu Fronleichnam einen Bildersturm auf das Kloster der Heiligen Cäcilie außerhalb Aachens. Die Nonnen des Klosters sind nicht nur wegen drohender Ausschreitungen besorgt, auch kann eine 'uralte [...] Messe'²⁰ aufgrund schwerer Krankheit der Dirigentin Schwester Antonia nicht aufgeführt werden. Schwester Antonia erscheint jedoch in letzter Sekunde, das Musikstück wird aufgeführt, das Zeichen zum Angriff bleibt aus, das Kloster wird verschont.

Sechs Jahre später sucht die Mutter nach ihren verschwundenen Söhnen, ihr letzter Brief führt sie nach Aachen. Sie findet die vier Brüder im Irrenhaus der Stadt, deren erstarrtes, mönchisches Leben führen, das nur um Mitternacht durch gemeinsames Singen des *Gloria in excelsis* unterbrochen wird. Ein Freund der Brüder, Veit Gotthelf, schildert der Mutter, wie diese am Fronleichnamstag während der Aufführung der Musik zu Boden fielen. Als die Mutter die Äbtissin des Klosters aufsucht, sieht sie dort die Partitur des Musikstücks aufgeschlagen und fragt sich, ob die 'Gewalt der Töne' (236) für den Wahnsinn ihrer Söhne verantwortlich sein könne. Die Äbtissin erklärt dahingegen, dass ein Wunder stattgefunden habe, denn die Heilige Cäcilie habe anstatt der ohnmächtigen und kurz darauf verstorbenen Antonia die Musik dirigiert. Die Mutter verlässt Aachen und konvertiert zum Katholizismus. Die Brüder leben weiterhin im Irrenhaus, bis sie im hohen Alter 'eines heiteren und vergnügten Todes' (238) sterben.

Worum geht es in der Erzählung? Geht es um Religion? Um Musik? Oder Sprache? Auf den ersten Blick und in der ersten Fassung ähnelt die Erzählung einer Heiligenlegende,²¹ doch wird die religiöse Deutung unterlaufen²², wenn Religion als Machtausübung erscheint,²³ und der Prozess der Legendenbildung

kritisch reflektiert wird.²⁴ Auch die romantische Vorstellung einer Gewalt der Musik wird bei näherer Betrachtung im Text dekonstruiert.²⁵ Ist dabei der Zusatz ‘Eine Legende’ im ‘abschätzigen Sinn des Wortes’ zu verstehen²⁶ oder als ein Deutungsschlüssel, der ‘zu lesen’ ist?²⁷ Oder verschleiern Religion und Musikidealisierung gleichermaßen mit Legenden, dass ‘Arretierungen’ der kaiserlichen Wache den Bildersturm verhindert haben und die Brüder sich deshalb in gespielten Wahnsinn flüchten?²⁸ Die Unentschiedenheit, die bereits Titel auftritt, lässt sich nicht auflösen.

Die Erzählung lässt sich, wie Nicola Gess hervorhebt, als Kritik an der romantischen Idealisierung der Musik und ihres ‘gewaltsamen Umgangs mit der Sinnlichkeit des Musikhörens’ lesen. Die bildfeindlichen Brüder befürworten die gleiche Trennung von Körper und Geist, wie sie eine vergeistigte Musikauffassung etabliert. Die verdrängte Körperlichkeit kehrt in grotesk verzerrter Weise zurück. In ihrer unmittelbaren Wirkung liest Gess Musik als ein Ideal, deren Macht Sprache anstreben aber nicht erreichen kann.²⁹

Musik spielt auch in dem anfangs etablierten Konflikt zwischen ikonischem Bild und symbolischen (Schrift-)Zeichen eine Rolle. Dabei sieht Christine Lubkoll in der Erzählung vom verhinderten Bildersturm bis hin zur siegreich präsentierten Partitur einen Übergang von Bild zu Schrift gestaltet. Musik erscheint in Form der Partitur als alternatives Zeichensystem, das stärker als Sprache in Verkörperung verankert ist.³⁰ Aber lässt sich im Text wirklich ein linearer Prozess ablesen? Die Partitur ist nicht das einzige überlegene ‘Superzeichen’³¹, so weist Neumann auf die rivalisierende Stellung der Hostie als ‘Zeichen aller Zeichen’ hin.³²

Uwe Schütte sieht in der Erzählung Musik als ‘künstlerisches Medium zur Entfesselung der Gewalt’,³³ das aber gleichzeitig als Disziplinierungsinstrument präsentiert wird. In der Schrift der Partitur erscheint Musik gezähmt, im Grölen der vier Brüder ist sie Ausdruck des Extremen, ein diametraler Gegensatz zu Rationalismus und Aufklärung.³⁴ Das Verhältnis von Bild und Zeichen, Verkörperung und Symbol und von Gewalt und Musik wechselt zweifellos im Verlauf der Erzählung. Aber lässt sich hier wirklich ein linearer Entwicklungsprozess ablesen?

Eine eindeutige Bestimmung dieser Beziehungen erschwert das ‘Stimmengewebe’³⁵ der Erzählung, die bei näherer Betrachtung aus widersprüchlichen intradiegetischen Berichten besteht. Die unterschiedlichen Versionen Veit Gotthelfs, des Prädikanten, der Äbtissin und der Mutter fügt ein heterodiegetischer Erzähler zusammen. Seine Erzählung steht jedoch häufig im Gegensatz zu den intradiegetischen Berichten. Linda Beesley zieht hier eine Parallele zu den vier Evangelien des Neuen Testaments. Der Erzähler schafft jedoch keine Einheit aus der Vielfalt, vielmehr trägt er durch wechselnde, inkonsequente Wortwahl entscheidend zur Unschärfe der Erzählung bei. Statt religiöser Wahrheit wird in Kleists Erzählung Ambiguität etabliert.³⁶

Zur Entstehungszeit der Erzählung spricht Kleist in einen Brief an seine Schwester Marie von der Musik als ‘Wurzel’ oder ‘algebraische Formel der übrigen [Künste]’ und bezeichnet den ‘Generalbass als Vorbild der Dichtkunst’.³⁷ Lubkoll weist darauf hin, wie das Vorgehen des Erzählers durchaus an das musikalische Prinzip der temperierten Stimmung erinnert, auf das Kleist hier im Sprachgebrauch seiner Zeit hier Bezug nimmt.³⁸ Jedoch schafft der Erzähler weniger eine Kontinuität zwischen widersprüchlichen Berichten in Form

einer durchgehenden ‘Stimme, die den vielen unterlegt ist’,³⁹ wie Lubkoll es ausdrückt. Auch wenn Schütte von der ‘Bereinigung von Unreinheiten’⁴⁰ spricht, trifft dies weder die Aktivität des Erzählers noch die Funktionsweise der temperierten Stimmung. Wenn in temperierter Stimmung Diskrepanzen gleichmäßig über alle Intervalle verteilt werden, sind sie lediglich weniger wahrnehmbar.

Musik wird in Kleists Erzählung als physische Gewalt und als disziplinierende Ordnung, als Aufführung und in Form seines Zeichensystems aktualisiert. Gleichzeitig verhindert die Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit der Erzählung jegliche Einordnung der Ereignisse gemäß der aufgerufenen Dichotomie. Im Gegenteil, jede Interpretation, die eine Auflösung der aufgerufenen Dichotomien anstrebt, gerät bei näherer Betrachtung in Widersprüche.

Der Impuls Eindeutigkeit herzustellen scheint bereits von dem ‘oder’ im Titel angeregt zu werden. Versteht man diese Konjunktion hier disjunktiv, dann fordert sie Entscheidung zwischen sich gegenseitig ausschließenden Alternativen. Jedoch lässt sich ‘oder’ als adjunktiv, als ein ‘und/oder’ auffassen, in der die Bedeutung eines Themenkomplexes die anderen nicht ausschließt. Und genau ein ‘und/oder’ legt die körperliche und ästhetische Wirkung der Musik nahe, die durch die Nähe zur Gewalt hervorgehoben wird. Wenn Uwe Schütte die ‘Doppelgesichtigkeit’ der Musik in der Erzählung dargestellt sieht, muss dies deshalb gerade nicht bedeuten, dass Musik ‘den Verstand umgeht’.⁴¹ Die somatische Wirkung der Schallwellen schließt ihre ästhetische Wertschätzung nicht aus.

Anstatt also Musik gemäß den aufgerufenen Dichotomien einordnen zu wollen wird im Folgenden eine grundlegendere Annäherungsweise gewählt: Welche Musik wird auf welche Weise geschildert? Welche Gemeinsamkeiten weist diese Schilderung mit physischer Gewaltausübung auf? Was bedeutet das für die Konstruktion der Erzählung?

DIE GEWALT WELCHER MUSIK?

Der Klang der geschilderten Musik ist bei näherer Betrachtung eine von vielen zentralen Leerstelle bei Kleist. Im Zentrum der Erzählung steht ein buchstäblich ‘unerhörtes’ Ereignis, da, so Schütte, der Text nur ein ‘Schauspiel der Gesten’ statt eines ‘Hörspiels’ bietet.⁴² In gewisser Hinsicht ist Klang im Kontext der Schriftsprache schon immer eine Leerstelle. Denn das gedruckte Wort auf einer Buchseite wird visuell wahrgenommen, Klang ist nur in akustischen mentalen Bildern der Lesenden präsent, die durch unterschiedliche Formen der Musikbeschreibung aufgerufen werden. Häufig wird dabei Musik als akustisches Ereignis beschrieben, oder Akustik wird allgemein hervorgehoben.⁴³ Johannes Odendahl zählt aber noch weitere typische Bestandteile literarischer Musikbeschreibungen auf: Bewegung und Mimik von MusikerInnen als kausale Ursachen, kompositorische Terminologie, die Nennung bestimmter Kontexte und Genres, sowie assoziative Bedeutungszuschreibungen.⁴⁴

Die Musikschilderung in Kleists Erzählung betont die Reaktionen im Publikum. Darüber hinaus bleibt die Beschreibung des Musikstücks widersprüchlich. Kontextuell wird es als Kirchenmusik charakterisiert, jedoch versieht der Erzähler es mit widersprüchlichen Genrehinweisen. Erwähnt er anfangs, es sei eine ‘uralte, (von einem unbekannten Meister herrührende), italienische Messe’

(226, 227), spricht er kurz darauf – wie auch Veit Gotthelf später – von einem ‘(herabrauschenden) Oratorium’ (228, 231).⁴⁵

Eine Genrebezeichnung kann durchaus ein schematisches mentales Bild aufrufen, doch sind die Hinweise, die im Text wie synonym verwendet werden, in vielerlei Hinsicht gegensätzlich: Die Messe vertont liturgische Texte des religiösen Rituals, ein Oratorium schildert eine narrative Handlung im Wechsel zwischen Rezitativen und Arien. In der erzählten Zeit ist das Oratorium gerade im Entstehen,⁴⁶ und ‘uralte’ Kirchenmusik mit ziemlicher Sicherheit reine Vokalmusik. Doch erwähnt der Erzähler, wie ‘Geigen, Hoboen und Bässe geprüft’ (227) werden. Diese kausale Musikbeschreibung widerspricht dem prototypischen Klangbild einer ‘uralten’ Messe. Zwar verkörpern im frühromantischen Kontext sowohl Instrumentalmusik als auch polyphone Kirchenmusik (im Stile Palestrinas) ein Ideal der Musik.⁴⁷ Werden sie jedoch, wie in Kleists Erzählung, gleichzeitig aufgerufen, können LeserInnen keine stimmigen akustischen mentalen Bilder beisteuern.

Auch die überwältigende Wirkung des Musikstücks wird nicht näher beschreiben, etwa mit Hinweis auf den Klang oder Lautstärke, sondern mit Hilfe von allgemeinen Superlativen:

[D]as Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht aufgeführt; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken, besonders bei dem Salve Regina, und noch mehr bei dem Gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei, dergestalt daß, den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward (228).

Die namentlich erwähnten liturgischen Gesänge verstärken die Widersprüchlichkeit in der Musikbeschreibung: das *Gloria in excelsis* ist ein Teil der Messe, das *Salve Regina* ein Marienantiphon und eher Teil der Stundengebete. Die sinnliche Erfahrung des Klangs wird auch nicht über den Umweg innerer Bildwelten individueller ZuhörerInnen vermittelt. Statt innerer Bewegung wird die (Toten-)Stille im Publikum beschrieben.

Auch Veit Gotthelf beschreibt nicht den Klang der Musik sondern die Gestik der Brüder, die als kausale Reaktion auf die Musik gedeutet werden kann aber nicht muss. Veit Gotthelf erwähnt auch eine lebhaftige Diskussion, obwohl dem Erzähler zufolge alles erstarrte.⁴⁸

Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und 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 [...] auf, das zur Bildstürmerei verabredete Zeichen zu geben (231)

Widersprüchliche Gegensätze sind der einzige gemeinsame Nenner der Musikbeschreibung dieser Erzählung. Vokalmusik wird als Instrumentalmusik beschrieben, musikalische Genres aus unterschiedlichen Kontexten genannt. Dass die Bewegung der Brüder kausal auf die Musik zurückzuführen ist, wird lediglich durch narrative Kontiguität nahegelegt aber nicht explizit bestätigt. Und

obwohl alle erwähnten Musikgenres Chorgesang beinhalten, bleiben Gesang und Stimmen, bis auf die ‘entsetzliche Stimme’ des Prädikanten (231) unerwähnt.

Nach der seltsam tonlosen Aufführungsschilderung zu Fronleichnam, erscheint im Gesang des *Gloria in excelsis* im Irrenhaus Klang grotesk verzerrt als Lärm. Dem Vorsteher des Irrenhauses zufolge singen die Brüder ‘mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte’ (229), ihr Gebrüll löst fluchtartige Bewegungen im Publikum aus. Veit Gotthelf ist hier noch drastischer:

[M]it einer entsetzlichen und grässlichen Stimme [fangen sie] 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 [...] zusammenzubrechen. (233)

Musik ist hörbar und spürbar: ein tierischer Lärm, den die frostige Luft macht als Luftbewegung sichtbar macht und der die Fensterscheiben erzittern lässt. Musik löst Tumult aus, ist körperlich anstrengend, so dass den Brüdern der Schweiß ‘in großen Tropfen auf Kinn und Brust niederträuft’ (233).

Gleichzeitig bestehen Gemeinsamkeiten zwischen den gegensätzlichen Schilderungen. Beide Male ruft Musik unkontrollierbare Publikumsreaktionen hervor, löst aber gleichzeitig auch eine Art disziplinierten Kontrollverlust hervor: In der Kirche nehmen die Brüder ‘bei gleichzeitiger Bewegung [...] die

Hüte ab' (231) im Irrenhaus 'heben [sie] sich plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung von ihren Sitzen empor' (233) und sie singen, wie von einem Uhrwerk gesteuert, von Mitternacht bis ein Uhr.

In der zweifachen gegensätzlichen Schilderung des Musikstücks demonstriert die Erzählung, so Gess, die Konsequenzen einer Vergeistigung der Musik. Dabei scheint die protestantische Bilderfeindlichkeit vor der Musikschilderung nicht Halt zu machen. Zwar bleiben die Bilder des Klosters verschont, doch der für romantische Literatur so typische 'innere Bilderrauch' des Musikhörens scheint ikonoklastisch bereinigt.⁴⁹ Es fällt auch auf, wie das Verhalten der ZuhörerInnen in der Kirche durchaus den in der Romantik entstehenden Erwartungen an ein Konzertpublikum entspricht: sie lauschen (im Bericht des Erzählers) regungslos. Auch wenn die Brüder das Gesicht in der Hand verbergen, zitiert dies eine typische Geste der Innerlichkeit.

Einer derart disziplinierten Schilderung folgt deshalb die Rückkehr der verdrängten Körperlichkeit der Musik, Stimme, Klang, Schallwellen und somatische Reaktionen in grotesk verzerrter Form. Je stärker die Musik als 'vergeistigt' konzipiert wird, desto verstörender erscheint die Betonung somatischer Wirkung auf Musizierende und Publikum. Die Präsenz von Körper und Stimme versetzen die Umstehenden in Angst und Schrecken, die synchronisierten Bewegungen der Brüder, eine Grundvoraussetzung für gemeinsames Musizieren, aber auch eine körperliche unwillkürliche Reaktion auf musikalischen Rhythmus, erscheinen fremdgesteuert und mechanisch wie ein Uhrwerk.

Betrachtet man jede der beiden Beschreibungen für sich, erscheint Musik fest eingeordnet in die Dichotomie Körper und Geist. Wenn jedoch das gleiche Musikstücke einmal als geistige unsichtbare Macht und einmal als körperliche,

groteske Gewalt geschildert wird, werden dichotomische Ordnungen gleichzeitig unterlaufen. Denn in der Gesamtheit des Textes ist Musik beides, geistig und körperlich, Instrument und Stimme, alt und neu, stille Macht und grölender Lärm, entsetzlich und erhebend, geheimnisvoll und sinnlos.

OSZILLIERENDE DICHOTOMIEN

Der gemeinsame Nenner dieser widersprüchlichen Schilderung ist ihre unwillkürliche somatische Wirkung, die Musik mit der Erfahrung der Gewalt teilt. Die groteske Betonung unfreiwilliger körperlicher Reaktion verankert Musik fest im Körper. Gleichzeitig sind dann Musik- und Gewalterfahrung nicht länger deutlich voneinander zu trennen. Folglich lässt sich im Verhalten der Brüder freiwillige Selbstdisziplin und äußere Gewaltandrohung, ästhetische Reflexion und unwillkürliche Reaktion nicht eindeutig voneinander unterscheiden. Auch andere Dichotomien, wie Genderrollen und Konfessionen, die anfangs in symmetrischen Gegensätzen in Gestalt protestantischer Brüder und katholischer Schwestern auftreten, werden durch Rollentausch und Inversion unterminiert.

Vermeintliche Gegensätze verquicken sich auf eine Weise, die eine eindeutige Zuordnung aus der Basis dichotomischen Denkens verhindert: Da stürmen vier protestantische Brüder gegen ein katholisches Schauspiel an. Kurz darauf führen sie ein groteskes Spektakel auf, das aber auf körperlicher Disziplin beruht. Sie leben im Irrenhaus außerhalb der Stadt, dort, wo anfangs das Kloster der Nonnen situiert war. Sie folgen dem katholischen Ideal körperlicher Askese von Fasten und Schweigegelübde und legen gleichzeitig Zeugnis ihrer protes-

tantischen innerlichen Gesinnung ab. Sie beten ein leeres (und damit protestantisches) Kreuz durch Singen (katholisch konnotierter) Messeliturgie an. Als symbolisches Zeichen ist das Kreuz Teil der Kultur. Aus Birkenreisern gefertigt behauptet das Kreuz sich als Teil der Natur. Doch beim Besuch der Mutter im Kloster kann ein aufziehendes Gewitter (Natur) gegen die Türme der ausgebauten Kirche (Kultur) 'nur einige kraftlose Blitze' (235) schleudern. Körper und Geist, Natur und Kultur, Glaube und Wahnsinn, Bild und Symbol, Katholizismus und Protestantismus, innen und außen, männlich und weiblich, die scheinbare Natürlichkeit der aufgerufenen Dichotomien wird als Konstruktion entlarvt. Nicht nur die 'Ambivalenz musikalischer Zeichen' beginnt zu oszillieren,⁵⁰ sondern auch alle aufgerufenen Dichotomien.

Je deutlicher die Trennung von Körper und Geist etabliert wird, desto irritierender bildet körperliche Musikschilderung ambige Motive, wie die mechanische Disziplin der Brüder, die Genderambiguität im Rollentausch von Schwestern und Brüdern, die Spiegelung von Aufruhr und Ordnung. Diese Motive teilt Kleists Erzählung mit Texten des 20. Jahrhunderts, in denen genderambivalente Hauptpersonen Musik hören oder produzieren und Gewalt gegen sich selbst und andere ausüben. Auch in diesen Texten ist Musik nicht in erster Linie als Klang, sondern als körperlich spürbar beschrieben und wird eher mit sexuellem Genuss als mit ästhetischem Vergnügen verknüpft. In Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* (1962) durchlebt Erzähler Alex eine ähnliche gegensätzliche Verhaltensversänderung wie die vier Brüder: Vom gewalttätigen Musik- und Drogenkonsumenten wird er umkonditioniert, so dass bereits gewaltsame Gedanken und Musik ihm Schmerz bereiten und er sich als 'clockwork orange'⁵¹ also als mechanisierter Organismus, fühlt. In Elfriede Jelineks

Die Klavierspielerin (1983), erscheint Musizieren als schmerzhaftes Disziplinieren des Körpers. Die professionelle Musikerin Erika Kohut hat die Ansprüche der Perfektion derart autoaggressiv verinnerlicht, dass auch sexuelle Lust nur mit der absoluten Körperkontrolle von BDSM-Praktiken möglich ist.⁵²

Wieso ist diese Ambivalenz so schwer aufzulösen? Die somatische Schilderung der Musik unterminiert nicht nur die dichotomische Trennung von Körper und Geist, sie verhindert auch eine deutliche Abgrenzung zwischen ästhetischem Spiel und ethischem Handeln. Die Repräsentation von Gewalt im Kontext der Musikschilderung verleitet beim Lesen dazu, Eindeutigkeit herzustellen, zu entscheiden, auf welcher Seite beispielsweise der Erzähler steht, welcher Akteur unrechtmäßige Gewalt gebraucht oder inwiefern Musik, Religion, Schrift, Verkörperung, als positive Macht oder negative Gewalt dargestellt werden.

Das Erkennen dichotomischer Muster ist bereits ein Akt unwillkürlicher Einordnung. In diesem Text können sie jedoch nicht Ordnung herstellen, sondern nur eine grundlegende Ambiguität herausstellen, die in einer körperlichen Schilderung der Musik ihren Anfang nimmt. Die Verbindung von Gewalt und Musik wird ausgenutzt, um Ambivalenz zu erzeugen, die man lösen möchte, aber die aufzulösen nicht möglich ist. Diese Verbindung beruht auf physiologischen Gegebenheiten unterläuft aber gleichzeitig die Ordnung der Dichotomien.

DER WOHLTEMPERIERTE ERZÄHLER

Die oszillierenden Dichotomien des Textes können verdeutlichen, wie die somatische Musikbeschreibung literarisch ausgenutzt wird. Im Gegensatz zu anderen frühromantischen Autoren, steht Kleist einer Idealisierung der Instrumentalmusik kritisch gegenüber.⁵³ Generell, bemerkt Amy Emm, bleibt bei Kleists intermedialen Bezügen zur Musik die Stimme und damit auch der Körper präsent.⁵⁴ Musik erscheint als ‘paradoxical figure that seems to point beyond the *agon* of language and yet remains confined by it’.⁵⁵

Im intermedialen Bezug auf Musik tritt bei Kleist folglich eine Ambiguität hervor, die Sprache mit Musik teilt. Die mit Gewalt verknüpfte körperliche Wirkung der Musik lässt sich mit Kleists Interesse an somatischen und unwillkürlichen Reaktionen auf Sprache verknüpfen, die in Repräsentation direkter und verbaler Gewalt in den Dramen deutlich hervortritt. Die häufig als erklärungsbedürftig empfundenen Gewaltexzesse bei Kleist⁵⁶ haben somit auch ein performatives Potential, ähnlich wie die dargestellte direkte Gewalt in Texten von Elfriede Jelinek sich als ein Sichtbarmachen sprachlicher und struktureller Gewalt verstehen lassen.⁵⁷

Im Gegensatz zu der exzessiven Gewalt der Dramen wird in ‘Die Heilige Cäcilie’ eine subtilere Form sprachlicher Gewalt demonstriert. Im Akt des Erzählens entstehen durch lineare Ordnung, Informationskontrolle und evaluative Wortwahl kausale Zusammenhänge, die die manipulative Kraft des Erzählens vorführen. Im ersten Lesen täuscht diese Art der Erzählung eine Einheit vor, die erst bei näherer Betrachtung in Unstimmigkeit zerfällt.

Dem Erzähler spielt sowohl im Entstehen wie im Überspielen der Unstimmigkeiten eine zentrale Rolle. Er bezeichnet ein und dasselbe Musikstück mal als ‘uralte Messe’ mal als ‘Oratorium’, er lokalisiert das Kloster anfangs vor

den Toren der Stadt, später ist jedoch von einem städtischen Sakralbau, von ‘Dom’ oder ‘Kathedrale’ (226, 227, 232, 234) die Rede. Auch wenn er Institutionen wie das Irrenhaus (229), Ereignisse wie die Säkularisierung (228), Instrumente wie die Oboe (227) erwähnt, tradiert er weniger angebliche Ereignisse des 16. Jahrhunderts, sondern verankert die Erzählung in ihrer Entstehungszeit im 19. Jahrhunderts. Nicht nur der Klang des Musikstücks bleibt unentschieden, auch Ort und Zeit der Erzählung beginnen zu oszillieren.

Diese Uneindeutigkeit überspielt der Erzähler jedoch mit eindeutigen Werturteilen, die strategisch genau dort platziert werden, wo bei näherer Betrachtung Zweifel angebracht wäre. Er behauptet, dass sich ‘kein Odem in den Hallen und Bänken’ (228) regte, obwohl Veit Gotthelfs Augenzeugenbericht dem widerspricht. Ihm zufolge gibt der Vorsteher des Irrenhauses an, dass ‘kein Laut über [die] Lippen’ der Brüder (292) käme, obwohl dieser nur einen Absatz später wiederholte Gespräche erwähnt. Warum will Veit Gotthelf nur hinter verriegelter Tür erzählen, wo doch der Erzähler versichert, die Geschichte sei ‘längst vergessen’ (228)? Und falls die Mutter der vier Brüder ‘Erfahrung besaß einzusehen, von welchen Folgen dieser Schritt sein konnte’; wieso überlässt sie der Äbtissin den Brief ihres Sohnes, der doch noch weitere Beteiligte des Bildersturms verraten könnte (z. B. Veit Gotthelf)? Reicht die Versicherung des Erzählers aus, dass es ‘auf keine Weise schicklich sei zu glauben, dass ihre Absicht sein könne, von dem Inhalt desselben einen öffentlichen Gebrauch zu machen’ (236)? Ist der ‘kaiserliche Offizier, der in der Stadt kommandierte’ wirklich ‘staatsklug’ zu nennen, wenn er einen Aufruhr in der Stadt in Kauf nimmt (226)? Wenn der Kommandant ‘als heimlicher Feind des Papsttums’

nicht eingreifen möchte, wer verfügt dann in Veit Gotthelfs Bericht ‘Arretierungen’ (231)? Glüht Schwester Antonia, als sie sich zum Dirigieren an die Orgel setzt, ‘vor Begeisterung’ (228) oder, wie der Kontext nahelegt, vor Fieber?

Der neutrale Tonfall des Erzählers täuscht Sachlichkeit vor, die nicht vorliegt. Kleists Erzähler vermitteln häufig ‘allgemein akzeptierte moralische Urteile, die jedoch vom Verlauf der Handlung und der Ereignisse ad absurdum geführt werden’.⁵⁸ Auch die in ‘Die Heilige Cäcilie’ vermittelten Werturteile stehen im Widerspruch zu ihrem Kontext. Angesichts der oszillierenden Dichotomien und der daraus resultierenden Unschärfe des Textes sind LeserInnen jedoch geneigt, die Wertungen des Erzählers zu übernehmen, weil sie Eindeutigkeit vermitteln.

Der Erzähler trägt einerseits zu den Unstimmigkeiten maßgeblich bei andererseits überspielt er sie gleichzeitig durch unmotiviert Werturteile. Hierin liegt die Parallele zur temperierten Stimmung in der Musik. Das westliche Harmoniesystem baut auf die Erfindung der temperierten Stimmung im 17. Jahrhundert auf. In Naturtonstimmung liegen beispielsweise die Halbtöne Fis und Ges auf sehr nahen aber doch unterschiedlichen Frequenzen. Die temperierte Stimmung verteilt diese Abweichung auf sämtliche Halbtonschritte einer Tonleiter. Diskrepanzen zwischen in Naturtonstimmung naheliegenden Halbtönen werden auf diese Weise unmerklich ausgeglichen und Fis und Ges fallen auf Tasteninstrumenten in temperierter Stimmung zusammen. Diese sogenannte enharmonische Verwechslung erlaubt die Modulation zwischen unterschiedlichen Tonarten.

Die temperierte Stimmung ermöglicht somit eine Ordnung der Töne und Tonarten, die aber auf kaum hörbare Unreinheiten aufbaut. Auf ähnliche Weise

gleicht der Erzähler die Diskrepanzen zwischen den unterschiedlichen Berichten durch eine übergreifende Struktur gezielter Unstimmigkeiten aus, indem er die Widersprüche durch leichte Verschiebung weniger spürbar werden lässt. Mit einer Wortwahl, die Widersprüchlichkeit erst schafft, präsentiert er eine Geschichte, deren Bruchstücke nicht zusammenpassen, die jedoch von den narrativen Grundprinzipien wie Linearität und Kausalität zusammengehalten werden.

Doch wie kann das Vermitteln von Unstimmigkeiten einen Zusammenhang schaffen? Hier tragen LeserInnen selbst mit zum Ausgleich der Unstimmigkeiten bei. Angesichts der oszillierenden Dichotomien im Text sind sie geneigt, Leerstellen auf Basis eines (dichotomisch geprägten) Kontextwissens zu ergänzen. Somit stellen LeserInnen selbst eine Eindeutigkeit her, die so im Text und vom Erzähler allein nicht gegeben ist. Dies lässt sich auch im eigenen Umgang mit dem Text beobachten. Lange habe ich im Text nach dem Zitat einer ‘alten, *polyphonen* Messe’ (m. Herv.) gesucht, von dessen Existenz ich überzeugt war. Die ‘uralte, von einem italienischen Meister herrührende, italienische Messe’ (226) kann jedoch nur durch eigene Assoziation als polyphon gedeutet werden. Auch wenn Nicola Gess schreibt, dass die Brüder vom ‘inneren Bilderrausch’ überwältigt werden,⁵⁹ ergänzt sie unmerklich eine der Leerstellen in Kleists Text mit der Art der Musikbeschreibung, die in zeitgenössischen Texten typisch sind.

Das Aktivieren von Dichotomien, die Eindeutigkeit durch Einordnung in bekannte Muster, ist nicht nur negativ zu bewerten. So ermöglichen Dichotomien in unübersichtlichen Situationen schnelle Entscheidungen und rasches

Handeln. Bewusst eingesetzt sind sie jedoch auch ein effektives Mittel der Manipulation.⁶⁰ Während beispielsweise populistische Rhetorik ein Weltbild auf der Basis klarer Gegensätze schafft, wirkt Kleists Erzählung gerade durch seine gezielte Unschärfe. Dies schafft eine performative Textstruktur, die beim Lesen dazu ermuntert, die Leerstellen gemäß bekannter Ordnungen zu ergänzen. Angesichts der Unübersichtlichkeit in Kleists Erzählung wird Eindeutigkeit erst beim Lesen geschaffen und ist somit schwer zu hinterfragen.

DIE GEWALT DER SPRACHE

Die Ausgangsfrage dieses Artikels, wie Musik sprachlich geschildert wird und welche sprachlichen Eigenschaften hierdurch hervorgehoben werden, eröffnet somit neue Perspektiven auf die Erzählung. Unabhängig davon, wie man in der Geschichte der vier Brüder die Verbindung zwischen Gewalt und Musik interpretiert, hat die somatische Schilderung der Musik und die dadurch entstehende Nähe zur Gewalterfahrung, Auswirkungen auf die Textstruktur.

Da in der Erzählung die körperliche Wirkung der Musik im Mittelpunkt steht, versetzt die unlösbare Ambiguität zwischen physiologischer Gemeinsamkeit und erschwerter Einordnung grundlegende westliche Dichotomien in Oszillation. Welche Art der Gewalt die vier Brüder ausgesetzt sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. In der gemeinsamen Schilderung von Musik und Gewalt wird jedoch eine grundlegende Ambivalenz erfahrbar, die im Text performativ ausgenutzt wird. Diese Uneindeutigkeit wird vom Erzähler buchstäblich überspielt, auf ähnliche Weise, wie wohltemperierte Stimmung Unreinheiten unmerklich ausgleicht.

Kleists Disruptivität und sprachliche Gewalt wird nur selten, wie Emm es tut, explizit als ein performatives Interesse an Sprache und seiner Materialität verstanden.⁶¹ Diese Verbindung zeigt sich hier deutlich. Während in Kleists Dramen unterschiedliche Formen dramatischen Sprachversagens angesichts direkter Gewalt oder in Form sprachlicher Gewalt im Zentrum stehen, zeigt sich in den Erzählungen eine andere Form sprachlicher Gewalt, der manipulativen Machtdemonstration, dem Schaffen von Fakten durch Sprache. Wo die Dramen den Zusammenbruch der Kommunikation zeigen, stellen Kleist nüchterne Erzähler trügerische Zusammenhänge her. Die Wirkungsmacht der Musik in der Erzählung ist somit weniger ein unerreichbares Ideal für Sprache. Vielmehr demonstriert die Erzählung durch ihren Bezug auf eine Gewalt der Musik die manipulative Überzeugungskraft der Sprache.

1 Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*, Freiburg i. Brsg., 2010.

2 *Ibid.*, S. 14.

3 Lars Elleström, 'The Modalities of Media: A Model for Understanding Inter-medial Relations', in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, hg. von Lars Elleström, Basingstoke 2010, S. 11–48 (S. 12).

4 Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 25.

5 Beate Schirrmacher, *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*, Stockholm 2012, S. 58–72.

6 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 22.

7 Carl Dahlhaus, 'Kleists Wort über den Generalbass' in *Kleist-Jahrbuch 1984*, hg. von Hans Joachim Kreutzer, Berlin 1984, S. 13–24.

8 Johanna Oksala, *Foucault, Politics, and Violence*, Evanston, ILL 2012, S. 8.

9 Steffen K. Hermann und Hannes Kuch, 'Symbolische Verletzbarkeit und Sprachliche Gewalt', in *Verletzende Worte: Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, hg. von Steffen K. Hermann, Sybille Krämer und Hannes Kuch, Bielefeld 2007, S. 179–210 (S. 11).

-
- 10 Siehe hierzu *Music and Torture / Music and Punishment*, hg. von M. J. Grant und Anna Papaeti, *The World of Music (new series)* 2 (2013).
- 11 Bruce Johnson und Martin Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Aldershot 2009, S. 22; J. Martin Daughtry, ‘Thanatosonics. Ontologies of Acoustic Violence’ *Social Text* 32/2 (119) (2014), 25–51 (39).
- 12 *Ibid.*, S. 75.
- 13 Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley 1993, S. 119–52. Gess, *Gewalt der Musik* (Anm.1), S. 27.
- 14 Walter Benjamin, ‘Zur Kritik der Gewalt’(1920) in *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann 4 Bde., Frankfurt/Main 1999, II/1, S. 179–204; Hannah Arendt, *On Violence*, New York, 1970, S. 4.
- 15 Erling Sandmo, ‘Volden i hvitøyet. Drapets estetikk og betydning hos Shakespeare, Callot og Goya’ in *Våldets Mening. Makt, Minne, Myt*, hg. von Eva Österberg und Marie Lindstedt Cronberg, Lund 2004, S. 221–36.
- 16 Zygmunt Baumann, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 2007, S. 61.
- 17 *Ibid.*, S. 55.
- 18 Axel Englund, *Still Songs. Music In and Around the Poetry of Paul Celan*, Farnham/Burlington 2012, S. 154.
- 19 Ian R. Newby-Clark, Ian McGregor und Mark P. Zanna, ‘Thinking and Caring About Cognitive Inconsistency: When and for Whom Does Attitudinal Ambivalence Feel Uncomfortable?’ *Journal of Personality and Social Psychology* 82 (2002), 157–66 (158).
- 20 Seitenzahlen hier und im Folgenden nach Heinrich von Kleist, ‘Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik. Eine Legende’ in *Erzählungen und Kleine Schriften. Heinrich von Kleist. Gesammelte Werke in vier Bänden*, Band 3, hg. von Heinrich Deiters, Berlin 1955, S. 225–38 (S. 226).
- 21 Eine kürzere Fassung erschien 1810 und war ursprünglich ein Taufgeschenk für Cäcilie Müller, die älteste Tochter von Kleists Freund Adam Müller. Die 1811 veröffentlichte Version ist in ihrer Vielstimmigkeit und Komplexität radikal erweitert und ist Grundlage dieser Analyse.
- 22 Werner Wittkowski, “‘Die Heilige Cäcilie’ und ‘Der Zweikampf’”. Kleists Legenden und die romantische Ironie’. *Colloquia Germanica* 6 (1972), 17–58.

-
- 23 Elisabeth Krimmer, 'Revelation in the Public Sphere: Religion and Violence in Heinrich von Kleist's "Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)"', *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 50/3 (2014), 295–313.
- 24 Elisabeth Herrmann, *Die Todesproblematik in Goethes Roman 'Die Wahlverwandtschaften'*, Berlin 1998, S. 259–67.
- 25 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 342–51.
- 26 Christine Lubkoll, 'Die Heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists "Cäcilien"-Novelle', in *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i. Brsg. 1994, S. 337–64, S. 346.
- 27 Gerhard Neumann, 'Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*' in *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, (Anm. 26), S. 365–89. S. 367.
- 28 Dorothea von Mücke, 'Der Fluch der Heiligen Cäcilie', *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 26/1–2 (1994), 105–20. Diese palimpsestische Lesart stimmt mit der historischen Situation der Aachener Religionsunruhen 1530–1614 überein: Der Zuzug protestantischer niederländischer Tuchhändlerfamilien führte zu innerstädtischen Machtkämpfen, die zu bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen und mehrfach zum Einsatz kaiserlicher Truppen führten. Siehe hierzu Heinrich Pennings, 'Die Religionsunruhen in Aachen und die beiden Städtetage zu Speier und Heilbronn 1581 und 1582', *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 27 (1905), 25–108.
- 29 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 353.
- 30 Lubkoll, 'Die Heilige Musik' (Anm. 26); Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 343.
- 31 Lubkoll, 'Die Heilige Musik' (Anm. 26), S. 358.
- 32 Neumann, 'Eselsgeschrei und Sphärenklang' (Anm. 27), S. 377.
- 33 Uwe Schütte, *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen 2006, S. 112.
- 34 *Ibid.*, S. 111–24.

-
- 35 Anthony Stephens, 'Stimmengewebe: Antithetik und Verschiebung in Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik' in *Kleist's Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 77–91 (S. 77).
- 36 Linda Beesley, 'That's the Gospel Truth. Narrative Divergence in Kleist's *Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*' in *Heinrich von Kleist: Style and Concept : Explorations of Literary Dissonance*, hg. von Christoph Zeller und Dieter Sevin. Berlin 2013, S. 301–12.
- 37 Brief an Marie von Kleist, Sommer 1811. In *Heinrich von Kleist. Gesammelte Werke in vier Bänden IV*, hg. von Heinrich Deiters, Berlin 1955, S. 449.
- 38 Dahlhaus, 'Kleist's Wort über den Generalbass' (Anm. 7), S. 14.
- 39 Lubkoll, 'Die Heilige Musik' (Anm. 26), S. 364.
- 40 Schütte, *Die Poetik des Extremen* (Anm. 33), S. 118.
- 41 *Ibid.*, S. 121.
- 42 *Ibid.*, S. 120.
- 43 Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction*, Amsterdam 1999, S. 75.
- 44 Johannes Odendahl, *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*, Bielefeld 2008, S. 15–17.
- 45 Sowohl thematisch als auch strukturell eröffnet sich hier ein intertextueller Bezug zu Händels Oratorium 'Timotheus oder die Gewalt der Musik'/'Das Alexanderfest' (HWV 75) ein 19. Jh. beliebtes und von Mozart bearbeitetes Händel-Oratorium. Ich danke Prof. Dr. Per Arne Bodin, Stockholm, für diesen Hinweis. In Händels Oratorium weckt der Gesang des Musikers Timotheus im Alexander dem Großen derart gewaltige Emotionen, dass er die gerade eroberte Stadt Persepolis aus Rache zerstören lässt. Zwar steht in beiden Werken die Wirkung der Musik auf ihr Publikum im Zentrum. Anstatt, dass Musik, wie in Händels Oratorium, Gewaltausübung provoziert, diszipliniert das Mess-Oratorium in Kleists Text die Gewaltbereiten. Kleists Text unterläuft folglich jedoch auch die von diesem intertextuellen Hinweis aufgerufenen Erwartungen auf die Wirkung des Oratoriums.
- 46 J. Peter Burkholder, Donald J. Grout und Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 7. Auflage, New York/London, 2006, S. 467.
- 47 In 'Alte und neue Kirchenmusik' sieht E.T.A. Hoffmann sowohl in der Vokalpolyphonie Palestrinas und in Beethovens Symphonien Beispiele höchsten

musikalischen Ausdrucks. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München 1978, S. 94.

48 Barbara Naumann, 'Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung "Die Heilige Cäcilie, oder Die Gewalt der Musik"', in *Das Geschlecht der Künste. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*, hg. von Sigrid Weigel und Corina Caduff, Köln 1996, S. 105–35.

49 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 246.

50 Neumann, 'Eselsgeschrei und Sphärenklang' (Anm. 27), S. 385.

51 Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, London 2000, S. 94.

52 Beate Schirmacher, 'Ambivalenz verspüren. Musik, Gewalt und der Körper in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* und Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*' in *Visualisierungen von Gewalt. Beiträge zu Film, Theater und Literatur*, hg. von Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku und Lena Wetenkamp, Berlin 2018, S. 125–43.

53 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 341.

54 Amy Emm, "'Make Music, Women, Music!': The Amazonian Power of Music in Heinrich von Kleist's *Penthesilea* (1808)", *Women in German Yearbook* 27 (2011), S. 31–57.

55 Amy Emm, "'Jetzt trösten, jetzt verletzen seine Klänge". Kleist's Agonism in Music' in *Heinrich von Kleist: Style and Concept* (Anm. 36), S. 313–23.

56 Die Häufigkeit von Gewaltdarstellung bei Kleist (Lyon nennt 'rape, infanticide, murder, suicide, lynching, cannibalism, terrorism, rebellion, guerrilla warfare, military conflict, and state executions') ruft unterschiedliche Erklärungsmuster auf den Plan. Steding interpretiert die Häufig direkter Gewaltschidlung als Teil einer konfliktvollen Auseinandersetzung mit dem Idealismus, als Zeichen persönlichen Traumas. Schings versteht sie auch Ausdruck sozialer und politischer Unruhe seiner Zeit. John B. Lyon, "'Ach!'" Kleist's Unsettled Endings and Benjaminian Allegory' in *Heinrich von Kleist: Style and Concept* (Anm. 36), S. 13–20; Sören Steding, "'Ach, wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter": Kleists Kriegstrauma' in *Heinrich von Kleist: Style and Concept* (Anm. 36), S. 45–58; Hans-Jürgen Schings, *Revolutionsetüden. Schiller – Goethe – Kleist*, Würzburg 2012.

57 Siehe u.a. hierzu Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart 1995.

58 Hans Heinz Holz, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Main 1962, S. 131.

59 Gess, *Gewalt der Musik* (Anm. 1), S. 345.

60 Christopher Hart, ‘Argumentation Meets Adapted Cognition: Manipulation in Media Discourse on Immigration’ *Journal of Pragmatics* 59 (2013), 200–9.

61 Emm, “‘Make Music, Women, Music!’”(Anm. 54), S. 36