

Kunst gegen Gewalt gegen Kunst : zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists Die heilige Cäcelie oder die Gewalt der Musik

Autor(en): **Nehrlich, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006273>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Thomas Nehrlich

Kunst gegen Gewalt gegen Kunst

Zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik

Comment interpréter le terme de « Gewalt » dans *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1811) de Heinrich von Kleist (1777-1811)? Faut-il le comprendre dans son sens figuré, en tant que métaphore (pouvoir, puissance), ou dans son sens littéral, en tant que phénomène physique et sensuel (violence) ? Quoiqu'il en soit, le titre de la nouvelle suggère dans tous les cas un lien étroit, peut-être spécifique, entre la musique et la violence. Comment le texte représente-t-il cette relation ? L'affirme-t-il comme allant de soi ? Ou comme se manifestant seulement sous certaines conditions ? Ce rapport à la violence se retrouve-t-il dans d'autres formes d'art invoquées dans ce texte ? Qu'arrive-t-il à la musique quand elle-même est violente – ou jouée à des fins violentes ? A travers ces questions, nous examinerons comment la *Cäcilie* établit un raisonnement rigoureux en cinq étapes sur la relation entre musique et violence et comment Kleist remet en question les jugements esthétiques, critiques et religieux de son époque.

Heinrich von Kleists 1811 veröffentlichte Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* setzt mit der Ankündigung von Zerstörung ein: Vier protestantische Brüder wollen gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Aachen ein katholisches Kloster mit einem Bildersturm überziehen. Der erste Teil des Texts beschreibt im Anschluss, wie die vier Ikonoklasten ihr kunstfeindliches Vorhaben vorbereiten und ihre Gewaltbereitschaft auf Gleichgesinnte übertragen. Wiederholt werden ihre Waffen und ihre wachsende Kampfkraft aufgezählt: „Äxte[] und Zerstörungswerkzeuge[] aller Art“¹, „Beile[] und Brechstangen“ (291) sowie „Pechkränze“ (299) in der Hand erst einer „Anzahl junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten“

1 Heinrich von Kleist. „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns/Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M.: DKV, 1987-1997, Bd. 3: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. Klaus Müller-Salget, S. 285-313, hier S. 287. Alle weiteren Zitate aus diesem Text werden im Haupttext unter Angabe der Seitenzahl in Klammern nachgewiesen. Nachdem er sie bereits 1810 in einer ersten, kürzeren Fassung in seinen *Berliner Abendblättern* veröffentlicht hatte, hat Kleist die *Cäcilie* für die Veröffentlichung 1811 in Band II seiner *Erzählungen*-Buchausgabe deutlich überarbeitet und erweitert. Weil viele der hier einschlägigen Textstellen erst in dieser Fassung enthalten sind, liegt sie der vorliegenden Interpretation zugrunde.

(287), dann einer Menge von „mehr denn hundert [...] Frevler[n]“ (291).² Auch in der Überwältigung der Brüder durch die Aufführung der Nonnen, ihrer Einweisung in ein „Irrenhaus“ (295) und ihrem fürchterlichen Gloria-Gesang sind physische Aggression und emotionaler Zwang am Werk. Gewalt ist ein Hauptthema der *Cäcilie*.

Die Gegenwärtigkeit und affektive Dringlichkeit von Gewalt ist in Kleists Werken indes nichts Ungewöhnliches – man denke an den Doppelmord am Ende von *Die Familie Schroffenstein*, an Achilles' Tod in *Penthesilea* und an die Kriegsszenen in *Die Hermannsschlacht*, an den ‚Mordbrenner‘ Michael Kohlhaas in der gleichnamigen Erzählung, an Mord und Suizid in *Die Verlobung in St. Domingo* und an den Lynchmob am Schluss von *Das Erdbeben in Chili*.³ Das Spezifische der *Cäcilien*-Erzählung ist jedoch, dass „Gewalt“ als Begriff bereits im Titel auftaucht. Dass die Erzählung nicht von einer ominösen, womöglich religiösen ‚Macht‘ der Musik spricht, sondern explizit mit „Gewalt“ überschrieben ist, ist der Ausgangspunkt der folgenden Deutung.⁴ Denn Kleists Unterscheidung zwischen ‚Macht‘ im weiteren, oft metaphorischen Sinne von *potestas* und ‚Gewalt‘ im Sinne körperlicher *violentia* lässt sich anhand seines Begriffsgebrauchs präzise nachvollziehen, wie er in Helmut Schanzes *Kleist-Wörterbuch* dokumentiert ist: Während Kleist Wendungen wie „zu Macht gelangen“, „über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war“, „bekleidet mit der Macht“, „Macht der Erziehung“ und „Macht, es zu vollbringen“ als rhetorische Tropen verwendet, vermittelt er in Formulierungen wie „Gewalt der Waffen“, „durch List oder durch Gewalt“, „zerstörende Gewalt der Natur“, „halb mit List, halb mit Gewalt“, „sich mit Gewalt los zu reißen“ und „Gewalt der Bajonette“ eindeutig die Bedeutung roher Gewalttätigkeit.⁵ Kleists begriffliche Differenziertheit gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass der Titel seiner Erzählung kein Sprachbild darstellt, sondern physische Gewalt bezeichnet.

Es soll im Folgenden daher nicht um die in der Forschung oft behandelte Frage gehen, ob der Titel der Erzählung disjunktiv oder konjunktiv zu verstehen sei, in welchem Verhältnis also Cäcilien-Wunder und Musikwirkung

2 Im Bericht des Augenzeugen Veit Gotthelf ist sogar von „mehr denn dreihundert [...] Bösewichter[n]“ (299) die Rede.

3 Vgl. Yixu Lü. „Gewalt und Verbrechen“. *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Ingo Breuer. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009, S. 323-326; *Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt*. Hg. Ricarda Schmidt/Séan Allan/Steven Howe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

4 Am Ende seines kursorischen Forschungsüberblicks über die Rolle der Musik bei Kleist kommt auch Stefan Boernchen zu dem Schluss, dass „die Assoziation von ‚Musik‘ und Gewalt“ eine wichtige interpretative „Vorgabe Kleists“ darstellt. Stefan Boernchen. „Musik“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 262-265, hier S. 265.

5 Vgl. Helmut Schanze. *Wörterbuch zu Heinrich von Kleist. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten und kleine Schriften*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989, S. 171 und 261.

stunden.⁶ Entsprechende Deutungen interpretieren den Begriff ‚Gewalt‘ in der Regel in einem übertragenen Sinne und selbst ‚Musik‘ wird darin mitunter „sehr weit als Generalmetapher für *das Andere*“ aufgefasst.⁷ Solchen Lesarten wird hier ein unbildliches, körperliches Verständnis von ‚Gewalt‘ entgegengesetzt: Das semantische Spektrum von ‚Gewalt‘ ist zu Kleists Zeit außerordentlich breit, wie sich z. B. anhand der umfangreichen Einträge in den Wörterbüchern von Adelung und den Grimms rekonstruieren lässt. Es umfasst u. a. politische, juristische, religiöse, figurative und körperliche Diskurse. Für die vorliegende Deutung maßgeblich sind Begriffsbestimmungen wie „eine kraftfülle, die jeden widerstand niederzwingt“ und „zwang, überwältigung, vergewaltigung, gewaltthat“ bzw. „Anstrengung oder Anwendung aller seiner Kräfte für Überwindung eines Hindernisses; eigentlich der Kräfte des Leibes“.⁸ Solche physische, potenziell schädliche Gewalt wird noch am Ende der *Cäcilie* in drastischen Worten thematisiert, wenn die Mutter der Bilderstürmer vermutet, „es könne wohl die *Gewalt* der Töne gewesen sein,

6 Zur Interpretationskontroverse um die Rolle des ‚oder‘ im Titel vgl. zusammenfassend Donald Haase/Rahel Freudenberg. „Power, truth, and interpretation. The hermeneutic act and Kleist’s *Die heilige Cäcilie*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60 (1986): S. 88-103, hier S. 89-91; Lubkoll. „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 137-142, hier S. 138f. Neuere Deutungen betonen die Unfruchtbarkeit solcher binären Interpretationen der *Cäcilie*, vgl. Nicola Gess. *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./Berlin: Rombach, 2011. S. 346f. Um die Komplexität der Betitelung noch zu steigern, weist die *Cäcilie* auch einen Untertitel auf: „Eine Legende“. Für eine entsprechend perspektivierte Lektüre vgl. Gerhard Neumann. „Eselsgeschrei oder Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*“. *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach, 1994. S. 365-389.

7 Boernchen. *Musik* (wie Anm. 4). S. 264. Für Interpretationen, die den Titel metaphorisch und den Begriff ‚Gewalt‘ machtpolitisch verstehen, vgl. u. a. Thomas Heine. „Kleist’s ‚St. Cecilia‘ and the power of politics“. *Seminar* 16 (1980): S. 71-80; Haase/Freudenberg. Power, truth, and interpretation (wie Anm. 6). Für eine poetologisch-selbstreflexive Lesart vgl. Christine Lubkoll. *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1995. S. 197-224.

8 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel 1854-1961, Bd. 6, Sp. 4939 und 4969; Johann Christoph Adelung. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. 4 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1793-1801, Bd. 2, Sp. 651.

die [...] das Gemüt ihrer Söhne *zerstört* und verwirrt habe“ (309, Kursivierung Th. N.).⁹

Kleists Titelgebung und die damit einhergehende Kanalisierung der Lektüre führen dazu, dass die im Text vorkommende Gewalt nicht allein als Konsequenz diegetischer Handlungen oder als Auslöser von Emotionen aufgefasst wird, sondern als etwas Eigenständiges, als ein übergeordnetes Interesse des Textes. So perspektiviert, dient die Darstellung von Gewalt in der *Cäcilie* nicht nur als narratives Mittel, sondern erlangt einen autonomen, von der *histoire* gleichsam losgelösten Status – als Thema, als Sujet der Erzählung. Die Brisanz des Titels wird noch dadurch gesteigert, dass Gewalt nicht bloß erwähnt, sondern in einen argumentativen Zusammenhang mit Musik gebracht wird: „Gewalt *der* Musik“. Als *genitivus subiectivus* verstanden, wird Gewalt hier nachgerade zum Merkmal von Musik erklärt. Musik wäre demnach selbst gewalttätig. Indem der Titel so als These erscheint, kann die anschließende Erzählung als Beleg oder Illustration dieser provokanten Behauptung gelesen werden – gleichsam als „Kunstexperiment“.¹⁰ Wie aber schildert der Text das Verhältnis zwischen Gewalt und Musik? Bestätigt die Erzählung die Vorstellung einer körperlich-musikalischen Gewalt? Warnt sie vor ihr?¹¹ Schränkt sie sie auf bestimmte Bedingungen ein? Relativiert sie die besondere Gewaltwirkung der Musik, z. B. im Vergleich mit anderen Künsten?

Affirmation der Musik als Gewalt

Am deutlichsten kommt der Konnex zwischen Musik und Gewalt in der Schilderung der Fronleichnamsmesse zum Ausdruck: Während die zu ihrem destruktiven Gewaltakt bereiten Bilderstürmer nur auf ein Zeichen des ältesten Bruders warten, um loszuschlagen, führt das Nonnenorchester des Klosters eine „uralte, von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe“ (291) auf. Die Wirkung des „mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt[en]“ (293) Musikstücks auf die Brüder und die gesamte Gemeinde ist enorm: Den Angaben des Erzählers zufolge „war

9 Die Kontinuität der musikalischen Gewalt in der *Cäcilie* – von der Messe am Beginn über das Gloria-Singen bis zur Partitur am Ende – widerspricht der Interpretation von Boernchen, der behauptet, „dass die Gewalt der Musik erst am Ende der Geschichte tatsächlich zerstörerisch wirkt“, Boernchen. *Musik* (wie Anm. 4). S. 264. Vgl. ebenso Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 353.

10 Bernhard Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*. Tübingen/Basel: Francke, 2000. S. 419.

11 Für eine Lektüre der Kleistschen *Cäcilie* unter dem Gesichtspunkt der Kunstfeindschaft vgl. Kai Hammermeister. „Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in ‚Die heilige Cäcilie‘“. *Kleist-Jahrbuch* (2002): S. 142-153.

es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei“ (293), jegliche Regung der Menge also unterdrückt gewesen sei. Der Erzähler betont den atemlähmenden Effekt – „es regte sich [...] kein Odem“ (293) –, der gleichsam zum gewaltsamen Scheintod, zur *vita reducta* der Gemeinde führt und allen Aufbruch buchstäblich erstickt.

Ein ehemaliger Komplize der Brüder berichtet deren Mutter später noch genauer von der unmittelbaren Reaktion auf die Messe: „[...] 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 [...]“ (299) und wenig später, so der Augenzeuge weiter, lässt sich der älteste Bruder „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 vorher von ihm verspotteter Gebete ab“ (299). Das Verhalten der Brüder ist also geprägt zum einen von äußerster Emotionalität – „unaussprechliche Rührung“ –, zum anderen von einer durch die Musik induzierten Synchronisierung ihrer Handlungen – „in gleichzeitiger Bewegung“ –, die ihren Demutsgebärden einen Rhythmus aufzwingt, der auch ihr späteres Tun prägen wird.

Sowohl im Bericht des Erzählers als auch in dem des Augenzeugen wird die affektiv-physiologische Reaktion der Zuhörer auf die Musik hervorgehoben: jenes sinnliche Ergriffensein, jene körperliche Überwältigung, die Kleist einem Brief zufolge am eigenen Leib erfahren hat: Am 21. Mai 1801 berichtet er seiner Verlobten von den Eindrücken eines katholischen Gottesdienstes in Dresden und schildert die dabei gespielte Musik als eine Kunst, „bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn u Herz wirk[t]“. ¹² Ein Jahrzehnt vor der Veröffentlichung der *Cäcilie* scheint der protestantisch sozialisierte Kleist in diesem Schreiben zwar die Messe insgesamt positiv zu bewerten – vor allem aufgrund des Einsatzes von Musik –, auch hier stellt er jedoch bereits die ambivalente Verbindung zur Gewalt her, wenn er fortfährt: „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.“ ¹³

12 Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Mai 1801, in: *Kleist. Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 1), Bd. 4: *Briefe*. Hg. Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns, S. 224.

13 Ebd., S. 225, Kursivierung Th. N. Zu Kleists Verhältnis zur Religion vgl. Bernd Hamacher. „Religion und Kirche“. *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 3). S. 276-279. Zur Ambivalenz des zitierten Briefs und Kleists kritischem Verhältnis zu Kirche und Katholizismus vgl. Walter Hinderer. „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. *Interpretationen. Kleists Erzählungen*. Hg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 181-215, hier S. 182-185. Vgl. außerdem: Ricarda Schmidt/Séan Allan/Steven Howe. *Unverhoffte Wirkungen. Erziehung und*

Die Schilderung in der *Cäcilie* wie auch Kleists eigene biographische Erfahrung beziehen sich also auf jene ästhetische Komponente der Tonkunst, die sowohl in der kunstkritischen Diskussion der Reformation, d. h. der Zeit der Handlung, als auch in der musikästhetischen Debatte der Kleist-Zeit problematisiert wurde: Die Bewertungen der Musik durch Calvin und Luther einerseits, Kant andererseits, stimmen in der Kritik des starken sinnlich-physischen Anteils der Musikrezeption überein. Die – wie Kant es ausdrückt – „Wirkung dieser Zitterungen [Luftbeben bzw. Schallfrequenzen, Th. N.] auf die elastischen Theile unsers Körpers“¹⁴ werden als liturgisch untauglich bzw. ästhetisch defizitär zurückgewiesen. Die Reformatoren lehnten Musik ab aus Angst, ihr sinnlicher Reiz könnte die Gläubigen von der Botschaft des biblischen Worts ablenken.¹⁵ Und Kant hegte, wie er in §53 seiner *Kritik der Urteilskraft* ausführt, Vorbehalte gegen die Begriffslosigkeit der Musik („lauter Empfindungen ohne Begriffe“), ihre Gemütsbezogenheit („Sprache der Affekte“) und ihr prekäres Verhältnis zu Reflexion und Vernunft: Für Kant hat die Musik, „durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste.“ Und weiter: „Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnis zusammenkommen müssen, zum Maßstab nimmt, so hat die Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.“¹⁶

In Kleists *Cäcilie* werden diese Verdachtsmomente noch dadurch verstärkt, dass das aufgeführte Musikstück uneindeutig auch als „Oratorium“ (299) bezeichnet wird, einer liturgisch weniger streng kodifizierten, eher opernhaften Musikgattung, und dass außerdem zwar Musikinstrumente, aber kein Gesang erwähnt wird.¹⁷ Instrumentalmusik aber, so das gängige musikkritische Bedenken, ergreift durch die Abwesenheit vermittelnder

Gewalt im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. S. 346-351.

14 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2009, S. 217 (§51 „Von der Einteilung der schönen Künste“).

15 Vgl. Hammermeister. *Kunstfeindschaft bei Kleist* (wie Anm. 11). S. 146f.; Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 351.

16 Kant. *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 14). S. 222-224 (§53 „Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander“).

17 Zur generischen Uneindeutigkeit der musikalischen Aufführung zwischen Instrumental- und Vokalmusik, Oratorium und Messe vgl. Hinderer. *Die heilige Cäcilie* (wie Anm. 13). S. 188; Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 350f.; Boernchen. *Musik* (wie Anm. 4). S. 263; Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 398. Greiner geht außerdem davon aus, dass man sich unter der von den Nonnen aufgeführten Messe eine polyphone Komposition im Stile Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525-1594) vorzustellen habe, bei der

Worte umso unmittelbarer sinnlich-physisch. Was Kleist durch die Betonung der körperlichen Reaktion der Zuhörer und die Bloßlegung der ästhetischen Wirkweise der Musik erreicht, ist eine Verabsolutierung ihrer physischen Eigenschaft. In der geschilderten Fronleichnamsmesse zur Feier der leiblichen Gegenwart Christi erscheint auch die Musik ganz als leibliche Kunst. Ihre Wirkung auf die Zuhörer wird als körperliche Kraft geschildert, die in der Tat Gewaltcharakter annimmt, insbesondere wenn sie sich, wie im Falle der Brüder, gegen einen Widerstand durchsetzt. Liest man die Erzählung also als Probe auf die im Titel aufgestellte These, dann scheint ein erstes Argument in der Affirmation zu bestehen, dass Musik tatsächlich als Gewalt wirken kann.

Utilitaristische Musik: Kunst gegen Gewalt gegen Kunst

Vergleicht man diese musikalische Gewalt mit dem Gewaltpotenzial, das im bewaffneten Bildersturm der Brüder angelegt ist, lässt sich eine Entgegensetzung feststellen: Der Ikonoklasmus richtet sich gegen Glauben und Eigentum der Nonnen, genauer: gegen ihre in den Kunstwerken des Kirchenraums veranschaulichten religiösen Vorstellungen. Die Musikaufführung der Nonnen hingegen soll dem Schutz des Klosters dienen und den Bilderstürmern Widerstand leisten. Zu diesem protektiven Zweck wählt die Äbtissin mit Bedacht ein liturgisches Kunstwerk aus, von dem sie eine besondere Wirkung erwartet. Die Aufführung dieses einen musikalisch-gewaltigen Kunstwerks soll alle anderen Kunstwerke in der Kirche vor ihrer Zerstörung bewahren. Die Äbtissin setzt also die Gewalt einer Kunst ein als Mittel gegen Gewalt, die sich gegen Kunst richtet: Gewalt der Kunst gegen Gewalt gegen Kunst. Die Gewalt der Musik ist in dieser Konstellation konstruktiv, die kunstfeindliche Gewalt des Bildersturms hingegen destruktiv.

Der Plan der Äbtissin geht auf, indem die Wirkung der Messe über den Zerstörungswillen der Bilderstürmer überwiegt und den Gewaltausbruch gewaltsam zunichtemacht. Die Gewalt, die von der Musik ausgeht, erweist sich dabei nicht nur – wie Adelung definiert – als „Anwendung aller seiner Kräfte für Überwindung eines Hindernisses“.¹⁸ Sie entspricht darüber hinaus auch präzise der Begriffsbestimmung, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* gibt: „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine *Gewalt*, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist.“¹⁹ Erst durch die Überlegenheit über

„der Text weitgehend unverständlich [war], da die verschiedenen [...] Stimmen in der Regel nicht zur selben Zeit dasselbe Wort sangen“, ebd., S. 404.

18 Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 8). Bd. 2, Sp. 651.

19 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 14). S. 127 (§28 „Von der Natur als einer Macht“), Kursive im Original gesperrt.

den Bildersturm also wird die Wirkung der Musik in diesem Sinne zu einer Gewalt.²⁰

Identitätsverlust und emotionales Trauma als Folgen musikalischer Gewalt

Die Instrumentalisierung von Kunst als Gewalt, wie sie in der Musikaufführung der Nonnen geschildert wird, bleibt nicht ohne Folgen. Zwar ist das Kloster vorläufig gerettet. Die Erzählung aber führt die Bemühungen der Nonnen *ad absurdum*, indem sie auf die Säkularisierung des Klosters wenige Jahrzehnte nach den geschilderten Geschehnissen verweist (vgl. 293). So wie das Kloster also bald schon aufgelöst werden sollte, erfahren die vier Bilderstürmer ebenfalls eine Auflösung ihrer Identität. Die Berichte über ihren Verbleib nach der Fronleichnamsmesse zeichnen ein erschütterndes Bild der Brüder: Nachdem sie das Kloster zunächst nur widerwillig verlassen haben, führen sie seitdem ein mönchisches Leben, unentwegt in der Anbetung eines Kreuzifixes begriffen, unter weitgehendem asketischem Verzicht auf Nahrung, Schlaf und Kommunikation (vgl. 295f.). War ihre emotionale Grundhaltung zuvor mehrfach als „ausgelassen“ bezeichnet worden, wird ihnen nun lediglich eine „gewisse, obschon sehr ernste und feierliche, Heiterkeit“ (295) attestiert. Diese Affektreduktion von vormals extrovertierter *intemperantia* zu in sich gekehrter *serenitas* zusammen mit der sonstigen Beschränkung ihres Lebens könnte wohl noch – so die behördliche Diagnose – als fanatische, aber unschädliche „Ausschweifung einer religiösen Idee“ (295) anerkannt werden, zumal die Brüder zufrieden scheinen und ihre Gemütsverfassung bis in den „heiteren und vergnügten Tod[]“ (313) hinein bewahren. Dem ersten Eindruck nach könnte die Gewalt der Messenaufführung also bei den Brüdern einen religiös motivierten Persönlichkeitswandel bewirkt haben. Gegen diese harmlose Deutung spricht jedoch die allmitternächtliche Anwandlung der Brüder, bei der sie jenes „Gloria in excelsis“ (297, 303) anstimmen, das in der Fronleichnamsmesse von allen Musikstücken die größte Wirkung auf die Zuhörer entfaltet hatte. In der Aufführung durch die Brüder erfährt das Gloria jedoch eine radikale Veränderung, da sie es mit „einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ (303) intonieren, die an „Leoparden und Wölfe“ (303) denken lässt und die Umstehenden das Fürchten lehrt.²¹ Dass die

²⁰ Vgl. Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 344.

²¹ Zu den ästhetischen und religiösen Implikationen dieser Tiere vgl. Roland Borgards: „Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘ und ‚Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‘“. *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hg. Nicolas Pethes. Göttingen: Wallstein, 2011, S. 307-324.

nächtlichen Gloria-Exzesse traumatische Wiederholungen der ursprünglichen Messe sind, belegt die wieder aufgegriffene Synchronitätsformel: Zu ihrem Gebrüll erheben sich die Brüder abermals „in gleichzeitiger Bewegung“ (303, zuvor schon 299). Diese Auftritte zur Geisterstunde führen deutlich vor Augen, dass die Brüder seit ihrer gewaltsamen Konfrontation mit der Messe ihre Menschlichkeit weitgehend eingebüßt haben, nachts Tieren und ansonsten, wie die Erzählung mehrfach erklärt, „Geistern“ und „Gespenstern“ gleichen.²² Der emotionale Schaden, den die Brüder von der Aufführung der Messe davontragen, belegt, dass die schützende Gewalt, die die Nonnen intendiert hatten, nicht ohne zerstörerische Wirkung zu haben ist.²³ Dadurch wird das ursprünglich affirmative Argument einer zweckgebundenen, aber konstruktiven Gewalt der Musik erheblich eingeschränkt.

Kritik der Gewalt an der Musik

In der Schilderung der nächtlichen Szenen wird außerdem deutlich, dass nicht nur die Brüder und ihre gequälten Hörer, sondern auch die Musik selbst in diesen pervertierten Wiederaufführungen Schaden nehmen. Hatte die Messe im Kloster noch „Wohlklang“ (293) und „musikalische[] Pracht“ (293) entfaltet, verkommt das „Gloria“ der Brüder hingegen zu Raubtierkrach, der sich gleichsam in körperlicher Gestalt äußert: „[...] die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lunge sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Fläche würfe, zusammen zu brechen.“ (303) Das nächtliche „Intonieren“ der Brüder ist keine Musik mehr, sondern bloße physische Gewalt. Indem Kleist vorführt, wie Musik in dem, was durch die Indienstnahme zu nicht-künstlerischen Zwecken von ihr übrig bleibt, das Musikalische vollends einbüßen und zu reiner Gewalt regredieren kann, wird die Behauptung im Titel mit einem deutlichen Vorbehalt versehen. Musik bleibt nicht Musik, wenn sie Gewalt wird.

Dies ist nicht der einzige Einwand, mit dem die Erzählung die unkritische Verknüpfung von Musik und Gewalt in Zweifel zieht, die sie zunächst scheinbar affirmiert hatte. Denn den beiden prominenten Musikaufführungen in der *Cäcilie* – der Messe und dem nächtlichen Gloria – werden zwei Szenen gegenübergestellt, in denen Musik gerade keine gewaltsamen

22 Vgl. „dies geisterartige Leben“ (295), „ihrem stillen, gespensterartigen Treiben“ (301), „dasselbe öde, gespensterartige Klosterleben“ (305).

23 Vgl. Peter Horn. *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978. S. 196 und 200; Hammermeister. *Kunstfeindschaft bei Kleist* (wie Anm. 11). S. 144.

Wirkungen zeitigt²⁴: Am Schluss der Erzählung wird die Reaktion der Mutter „bei dem bloßen Anblick“ (311) der Partitur der Messe geschildert: Der „unbekannten zauberischen Zeichen“ (311) nicht mächtig, die sie auf dem Notenblatt erblickt, erkennt die Mutter doch intuitiv, dass es sich um das *Gloria in excelsis* handelt und ist davon tief beeindruckt: „Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge.“ (311) Die Konfrontation mit der bloßen Schriftform des Musikstücks bewirkt bei der Mutter jedoch weniger physische als rein religiöse Ergriffenheit: Sie drückt „mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen“ (311), wendet sich dann aber ohne körperliche Beeinträchtigung wieder der Äbtissin zu. Statt leiblich ist die Wirkung der Musik hier ganz geistlich, denn in der Folge dieses Ereignisses rekonvertiert die Mutter zum Katholizismus (vgl. 313). Kann das Ausbleiben einer Gewaltwirkung in diesem Fall durch das Fehlen einer performativen Aufführung erklärt werden, entfällt dieser Grund in der zweiten Szene: Bei der Ankunft der Mutter am Dom werden an diesem gerade Bauarbeiten vorgenommen. In einem unscheinbaren Nebensatz wird erwähnt, dass die „viele[n] hundert Arbeiter [...] fröhliche Lieder sangen“ (307). Obwohl es sich also durchaus um einen durchdringenden Chor handeln dürfte, wird eine besondere Wirkung mit keinem Wort erwähnt. Die Mutter bleibt dieser Musikaufführung gegenüber völlig indifferent. Von physischer, geschweige gewaltsamer Überwältigung kann keine Rede sein.

Der Unterschied zwischen der unschädlichen und der gewaltsamen Wirkung von Musik besteht, so könnte man schlussfolgern, in deren Instrumentalisierung. Während die Messe zu religiösen Zwecken aufgeführt wird, ist der Gesang der Domarbeiter völlig selbstzweckhaft. Die *Heilige Cäcilie* schränkt den Zusammenhang von Gewalt und Musik also vor allem auf die fremdbestimmte Indienstnahme ein. Die Funktionalisierung von Musik zu nicht-künstlerischen, zumal religiösen Zwecken ist selbst gewalttätig.²⁵ So verstanden, wird Musik nur dann zu Gewalt, wenn ihr selbst Gewalt angetan wird.²⁶

24 Vgl. Hilda Brown: „From ‚Wohlklang‘ to ‚schauderhaftes Gebrüll‘. Musical Violence and ‚Affektenlehre‘ in Kleist’s *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*“. Konstruktive und destruktive Gewalt (wie Anm. 3). S. 265-277, hier S. 267-270.

25 Damit wird Kleists oben zitierte ambivalente briefliche Darstellung der gewaltsamen Musik im katholischen Gottesdienst zusätzlich infrage gestellt. Zur Kirchen- und Religionskritik in der *Cäcilie* vgl. zusammenfassend Lubkoll. *Die Heilige Cäcilie* (wie Anm. 6). S. 139f. und 142; Lubkoll. *Mythos Musik* (wie Anm. 7). S. 206-209.

26 Paola Mayer kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn sie mit Blick auf die *Cäcilie* erläutert: „Music can operate destructively even on its pious devotees and,

Relativierung der Gewalt der Musik im Künstevergleich

Damit ist die Diskursivierung der Titel-These innerhalb der Erzählung noch nicht am Ende: Neben der Einschränkung des Zusammenhangs von Musik und Gewalt stellt Kleist die Singularität der Wirkung von Tonkunst zusätzlich durch den Rekurs auf andere Künste in Frage. Kleist integriert in seine Erzählung, in der laut Titel doch die Musik im Zentrum steht, die Darstellung dreier anderer Künste und ihrer Rezeption, die die Alleinstellung der Musik anfechten.²⁷ So verweist – erstens – die Erwähnung des Dombaues auf die Baukunst, deren technische Meisterschaft Kleist hervorhebt: Mittels „schlanke[r], vielfach verschlungene[r] Gerüste[er]“ (307) arbeiten die Konstrukteure daran, „die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen“ (307). Außerdem wird das enge Verhältnis der Architektur zum Naturschönen betont, indem das Rosetten-Fenster des Doms – „die prächtig funkelnde Rose“ (307) – und das Zusammenspiel der natürlichen Stoffe beschrieben werden: Das „im Strahl der Sonne glänzige[er] Kupfer“ (307) des Kirchendachs korrespondiert mit den „vergoldeten Rändern“ (397) der erhabenen Gewitterwolken.²⁸

Darüber hinaus weisen – zweitens – die bildlichen Darstellungen in der Kirche auf die Kunst der Malerei hin. Die „mit biblischen Geschichten bemalt[en]“ (289) Fenster des Doms lassen sich zum einen als Vermischung narrativer und bildlicher Darstellungsweisen lesen, wie sie Lessing in seiner kunsttheoretischen Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) ein halbes Jahrhundert vor Kleist kritisiert hatte. Sie sind außerdem ein weiterer Hinweis auf die Vereinnahmung von Kunst durch Religion. Als Auslöser und Ziel des Bildersturms sind sie ein deutlicher Beleg dafür, dass keineswegs allein die Musik ein Gewaltpotential birgt.²⁹

indirectly, on itself.“ Und weiter „[H]ere, music destroys itself in serving religion.“ Paola Mayer. „Religious Conversion and the Dark Side of Music: Kleist’s *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* und Hoffmann’s *Das Sanctus*“. *Colloquia Germanica* 40 (2007): S. 237-258, hier S. 242 und 243.

27 Gerhard Neumann zufolge inszeniert Kleists *Cäcilie* über den Künstevergleich hinaus sogar einen „Krieg der Zeichen“. Vgl. Neumann. *Eselsgeschrei oder Sphärenklang* (wie Anm. 6). S. 378-389.

28 Die Diskussion des Erhabenen, das in der *Cäcilie* wiederholt inszeniert wird und Kleist zur Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik dient, ist in der Forschung bereits intensiv geführt worden. Vgl. u. a. Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 408-419; Ralf Simon: „Bildpolitiken der Erhabenheit: Herder (Kalligone), Jean Paul (Vorschule), Kleist (Cäcilie), Hölderlin (Friedensfeier)“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 57, Heft 1 (2007): S. 91-111; Gess. *Gewalt der Musik* (wie Anm. 6). S. 352-354.

29 Bernhard Greiner vermutet, dass Kleist Anregungen zu seiner Erzählung durch Cäcilien-Darstellungen auf Gemälden seit der Renaissance erhalten hat, vgl. Greiner. *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 10). S. 401f.

Der Einbezug des Theaters als dritter Kunstform erfolgt schließlich äußerst raffiniert in Form eines ästhetischen Metadiskurses. Theater erscheint nicht, wie die anderen Künste, als Element der *histoire*, sondern wird durch die Verwendung dramaturgischen Vokabulars auf der Ebene des *récit* für die erzählerische Kommentierung fruchtbar gemacht: So fasst der Erzähler den Auslöser der Handlung in der Formulierung zusammen, „die vier Brüder“ hätten „der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei [...] geben“ (287) wollen. Als souveräner Regisseur der Handlung beleuchtet der Erzähler diesen oder jenen „Schauplatz“ (307) und inszeniert diverse „Auftritte“ (287, 291, 299). Er markiert auf diese Weise das Erzählte als Theaterszene und bringt die eigene Narration auf die Bühne. Indem er die Inszenierung bloßlegt, stellt er ihre dramatischen, durchaus auch komischen Effekte aus. Zu den makabren „Possen“ (299), die er aufführen lässt, zählt seine Schilderung der Mutter, die ausgerechnet deshalb „den entsetzlichen Schauplatz in Augenschein [...] nehmen“ wollte, „auf welchem Gott ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet hatte“, „weil eben das Wetter schön war“ (307). Wenn der Erzähler den grotesken Kontrast zwischen den singenden Dombauarbeitern und einem kraftlos gewordenen, „mißvergnügt murmelnd[en]“ (307) Gewitter schließlich ironisch als „doppeltes Schauspiel“ (307) bezeichnet, gerät die Debatte um die Wirkung der Musik vollends zur scherzhaften Erhabenheitsoperette.³⁰

Neben der Funktion, zusammen mit den anderen Künsten das vermeintlich exklusive Verhältnis der Musik zur Gewalt weiter zu nivellieren, hat der Rekurs aufs Theater in der *Cäcilie* auch affektästhetische Relevanz: Gemeinsam mit zahlreichen Wortbildungen³¹ auf Basis der Substantive „Entsetzen“, „Furcht“, „Grausen“ und „Schrecken“ kommen wiederholt „Jammer“ und „Schauer“ als *eleos*- und *phobos*-analoge Begriffe vor, mit denen explizit auch die Reaktion auf das Verhalten der Brüder bezeichnet wird: Der „schauderhafte[] Anblick dieser Unglücklichen“ (297) und das „schauderhafte[] Gebrüll[], das [...] jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang“ (303), machen ihre Freunde „sprachlos vor Jammer“ (301). Über die grundsätzliche metapoetische Theatralisierung seiner Erzählung hinaus setzt Kleist diese seit Aristoteles an die Tragödienwirkung gebundenen

30 Zur Ironie in der *Cäcilie* vgl. Wolfgang Wittkowski. „Die Heilige Cäcilie und Der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie.“ *Colloquium Germanica* 6 (1972): S. 17-58.

31 Vgl. u. a. „Entsetzen der armen Frau“ (295), „in der entsetzlichsten Unruhe“ (299), „mein Entsetzen“ (301), „mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme“ (303), „mit lauter fürchterlicher Stimme“ (299), „fürchterlicher Geist“ (311), „grausenhaften Auftritt“ (303), „Schreckliches“ (301), „Schrecken der Tonkunst“ (311), „schreckensvollen Stunde“ (311), „schreckliche und herrliche Wunder“ (313). Vgl. Brown. *Musical Violence and ‚Affektenlehre‘* (wie Anm. 24). S. 266.

Affekte ein, um seiner Erzählung damit eine weitere Bezugsgröße kanonisierter Ästhetik einzuschreiben, die das Spektrum potenziell gewaltsamer Kunstwirkung weiter ausdifferenziert. Der Musik wird dadurch endgültig die Eigen- und Einzigartigkeit ihres Zugriffs auf Gewalt abgesprochen.³²

Im Hinblick auf die im Titel der Erzählung evozierte These eines spezifischen Zusammenhangs zwischen Musik und Gewalt lässt sich folgendes Fazit ziehen: Nach anfänglicher Affirmation und anschließender Einschränkung und Kritik der musikalischen Gewalt inszeniert Kleist in seiner *Heiligen Cäcilie* zur finalen Probe aufs Exempel ein In- und Durcheinander verschiedener Künste, ihrer ästhetischen Merkmale und ihrer physischen und emotionalen Wirkungen. Die Musik als vermeintlich gewaltigste, körperlichste Kunst geht aus diesem *paragone* keineswegs als Siegerin hervor, sie behauptet den anderen Künsten gegenüber keine – so Adelungs weitere Bestimmung von ‚Gewalt‘ – „überlegene Macht“.³³ Statt über einen privilegierten Zugang zu Gewalt, gleichsam ein ästhetisches Gewaltmonopol, zu verfügen, wird die Anfälligkeit der Musik für die Inanspruchnahme zu nicht-künstlerischen, insbesondere religiösen Zwecken herausgestellt, in der sie sich von anderen Künsten nicht grundsätzlich unterscheidet. Diese Relativierung der Vorstellung einer ‚absoluten Musik‘ gibt den Blick frei auf den religionskritischen Untergrund der Erzählung. In Bezug auf den vollständigen Titel der Erzählung und die Frage, ob die Heilige Cäcilie *oder* die Gewalt der Musik für das Geschehen verantwortlich seien, kann man aus dieser Perspektive nur antworten: weder noch.

32 Durch die akribische Einbettung der Musik in einen Künstervergleich wird ihre Alleinstellung und Verabsolutierung als das ästhetische ‚Andere‘ gerade vermieden, vgl. Boernchen, *Musik* (wie Anm. 4). S. 264.

33 Vgl. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (wie Anm. 8). Bd. 2, Sp. 651.

