

GERMANISTISCHE SYMPOSien  
BERICHTSBÄNDE

Im Auftrag der Germanistischen Kommission  
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung  
mit der »Deutschen Vierteljahrsschrift  
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«

herausgegeben von  
Albrecht Schöne  
XVI

Germanistik und Komparatistik

DFG-Symposion 1993

Herausgegeben  
von Hendrik Birus

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung der deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Deutsche Forschungsgemeinschaft:*

DFG-Symposion ... – Stuttgart ; Weimar : Metzler.

Früher nicht als Gesamttitel einer zeitschr.-artigen Reihe, sondern als  
Zusatz des jeweiligen Stücktitels erfasst

NE: HST

1993. Germanistik und Komparatistik. – 1995



*Germanistik und Komparatistik* / hrsg. von Hendrik Birus. –  
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995  
(DFG-Symposion ... ; 1993)  
(Germanistische-Symposien-Berichtsbände ; 16)  
ISBN 3-476-01304-9

NE: Birus, Hendrik [Hrsg.]; 2. GT

20031014491

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-476-01304-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-  
dere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1995 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Satz: Satzherstellung Stahringer, Ebsdorfergrund  
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm  
Printed in Germany

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

EIN VERLAG DER SPEKTRUM FACHVERLAGE GMBH

## Inhalt

HENDRIK BIRUS (München): Zur Eröffnung des Symposions . . . . . 1

### I. Wissenschaftsgeschichtliche Aspekte

WILHELM VOSSKAMP (Köln): Einführung . . . . .	11
JÜRGEN FOHRMANN (Bonn): Über die Bedeutung zweier Differenzen . .	15
RAINER ROSENBERG (Berlin): Germanistik und Komparatistik in der DDR . . . . .	28
HOLGER DAINAT (Magdeburg): Zwischen Nationalphilologie und Geistes- geschichte. Der Beitrag der Komparatistik zur Modernisierung der deutschen Literaturwissenschaft . . . . .	37
CLAUDIA MONTI (Verona): Anmerkungen zur Wissenschaftsgeschichte der Romantikkritik . . . . .	54
RALF SIMON (Bonn): Die Reflexion der Weltliteratur in der National- literatur. Überlegungen zu Max Kommerell . . . . .	72
RENATE HOMANN (München): Literatur als inhärente Komparatistik. Gottfried Benns Gedicht »Orpheus' Tod« . . . . .	92
HINRICH C. SEEBA (Berkeley): Kulturanthropologie und Wissenschaftsgeschichte. Ansätze ihrer Verbindung bei Humboldt, Steinthal und Riehl . . . . .	111
RAINER KOLK (Köln): Diskussionsbericht . . . . .	131

### II. Das Paradigma der Romantik

RAINER WARNING (München): Einführung . . . . .	141
KLAUS WEIMAR (Zürich): Limited poem unlimited – Tiecks verkehrtes Welttheater . . . . .	144
DOROTHEA VON MÜCKE (New York): Unheimliche Verdoppelungen. Zur Ökonomie der Lust in der romantisch fantastischen Literatur . .	160
KARL HEINZ BOHRER (Bielefeld): Das Romantisch-Phantastische als dezentriertes Bewußtsein . . . . .	188

Schluß von Texten wie *Der goldene Topf* und *Der Sandmann* mit solchen wie *Die Geschichte vom braven Kasperl* und *Die Majoratsherren*, dann wird mit der Abwesenheit solche Emphatik zugunsten einer ganz anders gearteten, reinen artistischen Schlußorganisation das Defizit an geschichtsphilosophischer Sinngebung deutlich. Insofern gehört E. T. A. Hoffmanns Werk, durchweg als Beispiel des Romantisch-Phantastischen zitiert, trotz Baudelaires Entdeckung nicht eigentlich zu jenem Phantastischen, das in der Schmittschen Kategorie des ›Zufalls‹ und des ›Augenblicks‹ als Paradigma der Moderne gesehen werden kann.

Die Zitate aus dem Text von Carl Schmitt und den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, Achim von Arnims, Clemens Brentanos und Heinrich von Kleists sind mit einfacher Seitenangabe im laufenden Text angegeben. Zitiert wird nach folgenden Ausgaben: Carl Schmitt, *Politische Romantik*, Berlin 1982, 4. Aufl., E. T. A. Hoffmann, *Phantasie- und Nachtstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel, München o.J., Ludwig Achim von Arnim, *Werke in einem Band*, hrsg. Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Berlin, Weimar 1981, Clemens Brentano, *Werke*, hrsg. Wolfgang Frühwald/Wilhelm Kemp, München 1963, Bd. 2, Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. Helmut Sembdner, München 1952, Bd. 2.

## Sturm der Bilder und zauberische Zeichen

### Kleists »Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende)«

BETTINE MENKE (Konstanz)

Kleists Text »Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende)«<sup>1</sup> geht fast systematisch dem Zeichencharakter der Medien nach in der Spannbreite von *zauberischen Zeichen* und *Sturm der Bilder*. Er inszeniert nicht nur Musik narrativ als Gegenmodell zum Abbildparadigma, sondern reflektiert auf den Zeichencharakter der Signifikanten des Textes in deren metaphorischen Modellen Musik und Abbild, Sakrament und Bildersturm, Abglanz der Farben und magische Zeichen, Notation und Urkunde.

Die Titelformulierung von der »Gewalt der Musik« spricht das Verhältnis von Wort, Text und Musik an und ruft das von der Frühromantik her datierende poetologische Modell der Musik auf. Unter dem Stichwort von Ton, Klang und Musik wurde in der deutschen Romantik ein Konzept der literarischen Sprache als Verfahren ohne Bedeutungsgarantie entwickelt. Die sprachliche Verfaßtheit wurde in ihrem Analogon, Musik, bestimmt, die damit umgekehrt modelliert wurde als die ›referenzlose‹ Kunst. In dieser Ausbildung eines neuen musikalischen Paradigmas stiftete die Literatur sich ein anderes Modell<sup>2</sup>, – ein Modell allerdings, mit dem die Texte von Beginn an in ein problematisches Verhältnis treten mußten, weil die Analogisierung von Musik und Wort auf der radikalen Entkoppelung beider fußte. Die Loslösung der Musik vom Text, der ihr unterlegt wäre, die sie zu ihren eigenen Gesetzen befreit, begründete den schließlich kaum mehr ausdrucksästhetisch einholbaren Vorrang des Tons. Indem die nur ihren Gesetzen unterstehende Musik von Novalis als Grammatik, als *ars combinatoria*, als Algebra gedacht wurde, wurde sie als Analogon für poetische Sprache bereitgestellt; damit wird auch für die Texte auf den Gesichtspunkt der Relationalität, der Anordnung und des Verhältnisses ihrer Elemente hingewiesen, die erst in diesen differentiell bestimmt wür-

1 Der in zwei Fassungen veröffentlichte Text »Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)« wird nach der Ausgabe Heinrich v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe* (hg. v. Helmut Sembdner), München 1965 zitiert (zweite Fassung II, 216–228, erste Fassung II, 293–298). Im folgenden beziehen sich alle Seitenangaben im Text auf diese Ausgabe.

2 Zum Modell der ›absoluten‹ Musik und zur Wechselseitigkeit der Modellierung vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

den. Kleists Text, der – so mag es scheinen – nur peripher zum Feld dieser Modelle und ihrer Probleme auftritt, spielt diese grotesk und analytisch aus. Wird die *Gewalt der Töne* zum narrativ verhandelten und wiederholend auseinandergelegten, anagrammatisierten ›Gegenstand‹ des Textes, so benennt der Gesichtspunkt der Grammatik eine Aufmerksamkeit für dessen Struktur.<sup>3</sup>

Was in der Sekundärliteratur lange für abgemacht galt und als »romantische Symptome« im Kleistschen Text verbucht wurde, »die Macht der Musik und die Verherrlichung des katholischen Kultes«<sup>4</sup>, scheint eher das Problemfeld abzustecken, auf dem die Frage nach der Art dieser »Gewalt« ausgetragen wird. Die germanistische Literatur zu Kleists »Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)« hat die im Titel gelesene Frage verkürzt auf die von: Religion oder Musik<sup>5</sup>, oder: *weder Religion noch Musik, sondern Macht*.<sup>6</sup> In jedem Falle schien sich von selbst zu verstehen, worum es mit »Musik« bei Kleist geht und welcher Art eine Einwirkung ist, die »Gewalt der Musik« heißen kann. Im Text wird eine gegenseitige Inanspruchnahme von Musik und Religion thematisch, die keine Entscheidung von Interpreten erwartet, sondern gelesen zu werden verdient. Kleists Text thematisiert mit der Musik deren »Gewalt« und mit dieser die »Gewalt« der »Zeichen«; er stellt die Dimension der ›Gewalt‹ der Zeichen als Performanz und die einer Gewalt ›jenseits‹ der Zeichenhaftigkeit vor, indem er das kunstreligiös äquivoke Eintreten von ›Heiligkeit‹ und ›Kunst‹ füreinander zitiert und durchbricht. Die Frage nach der ›Gewalt‹ der Zeichen ist mit einer anderen, der Frage des Lesens und der Gewalt (in) der Deutung verschränkt, auf die der Untertitel »Eine Legende« vorausweist.

Mit dem theologischen Repertoire steckt der Text – in der Zusammenstellung und Gegeneinanderführung von Bildersturm und Fronleichnam – ein Feld für die Diskussion von Zeichen und Repräsentation ab. Der Textanfang zitiert verdächtig mit »Fronleichnam« und »Prozession«, Ab-Bild und Bildersturm das Abbildparadigma und die Auseinandersetzung um den Zeichencharakter der

3 Kleist spricht wie Novalis von Musik als Algebra (im Sommer 1811, in dem er die erweiterte Fassung der »Heiligen Cäcilie« schrieb, brieflich an Marie von Kleist, II, 874/5).

4 Hermann Davidts, *Die novellistische Kunst Heinrich von Kleists*, Bonn/Berlin 1913, repr. Hildesheim 1973, 79.

5 Für eine Darlegung der Diskussionslage: ›Religion oder Musik‹ vgl.: Werner Hoffmeister, »Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in H. v. Kleists ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹«, in: H. Lederer, J. Seyppel, *Festschrift für Werner Neuse*, 1967, 44 und Wolfgang Wittkowski, »Die Heilige Cäcilie und der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie«, *Colloquia Germanica* 1972 Heft 1, 17–58, hier, 17f., sowie Thomas Heine: »Kleist's St. Cecilia and the Power of Politics«, *Seminar* XVI/1 (1980), 71–82 und Donald P. Haase, Rachel Freudenburg, »Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's *Die heilige Cäcilie*«, *DVjs* 60 (1986), 88–103, hier: 89ff.

6 Vgl. Haase, Freudenburg (Anm. 5) 90/1, Heine (Anm. 5) 74/5, 80 und Axel Laurs, »Narrative strategy in Heinrich von Kleist's ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)‹«, *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 60 (1983), 220–233.

Signifikanten<sup>7</sup>, in der auch das Interesse an der Musik romantisch situiert war.

Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen. [...] Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädikanten über die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren, anzuhören, traf es sich, daß von den Nonnen im Kloster der heiligen Cäcilie, das damals vor den Toren der Stadt lag, der Fronleichnamstag festlich begangen werden sollte; dergestalt, daß die vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben. (216)

Mit »Fronleichnamstag« und »Bilderstürmerei« sind nicht nur wesentliche Stichworte der Auseinandersetzung zwischen Katholizismus und Protestantismus angegeben, sondern zugleich jene, mit denen diese eine Auseinandersetzung um Repräsentation, sakramentale Anwesenheit, Abbildbarkeit und Gegenwart in den Zeichen und Bildern austragen. Die religiopolitische Diskussion um die Bilder hing mit dem Streit um Verehrungsformen, Wundererwartungen und dem Vorrang des Wortes zusammen und war – wie der Streit um die Transsubstantiationslehre – eine Auseinandersetzung um die Gegenwärtigkeit und die Zeichen in der Spannung von quasi magischer Anwesenheit und Realisierung im Ritus (einerseits) und dem unvermeidbaren Aufschub, für den Worte und Zeichen stehen (andererseits). Die Fronleichnamsprozession sollte (genreformatorisch instituiert) die (katholische Ausprägung der) Transsubstantiationslehre inszenieren, aussstellen und machtvoll (de)monstrieren. – An der Auseinandersetzung, die mit der »Bilderstürmerei« genannt wird, hatten Legendenpolemik und gegenreformatorische Legendenoffensive teil<sup>8</sup>. Legenden, Heilige und Wunder sind ebenso wie »Fronleichnamstag« und »Bilderstürmerei« nicht nur die Gegenstände, sondern auch die Modelle, die zwischen Katholizismus und Protestantismus verhandelt werden. Insofern ist das im Titel auftretende »eine Legende« nicht nur eine Vorschrift des Textes, ›la loi du genre‹, sondern (als solche) auch eingezogen in das von ihm Thematisierte; es ist dem nachzugehen, was die Performative ›sagen‹.

Das Fronleichnamsfest, *festum corporis Christi*, seiner Annahme des menschlichen Körpers<sup>9</sup>, als Fest des eucharistischen Sakraments 1264 instituiert, demonstriert die Dauerpräsenz Christi – in der Hostie. Dieses Fest und seine Prozession ist ebenso gegenreformatorische De-Monstranzion, wie es die des

7 Vgl. Ilse Graham: Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol, Berlin, New York, 1977, 197.

8 Vgl. Rudolf Schenda, »Die protestantisch-katholische Legendenpolemik im 16. Jahrhundert«, *Archiv für Kulturgeschichte* 52/1, Köln, Wien 1970, 28–48. Helmut Rosenfeld, *Legende*, Stuttgart 1961, 73.

9 Zur Bedeutung des Fronleichnamstages im »Erdbeben in Chili« vgl. Werner Hamacher, »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellbery (Hrsg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹*, München 1985, 148–173, hier: 163 u. 189.

Corpus ist: »Selbstdarstellung der wahren Kirche Gottes in ihrem wesentlichen, unterscheidenden Dogma, der Transsubstantiationslehre«.<sup>10</sup> Die behauptete »Permanenz der substanzialen Gegenwart Christi« im Brot ermöglicht, »die konsekrierten Gestalten als den in der Substanz realen, ganzheitlichen und permanent gegenwärtigen Leib Christi auch außerhalb der Abendmahlfeier anzubeten, aufzubewahren und in feierlicher Prozession zu verehren.«<sup>11</sup> Das Fronleichnamsfest belegt und feiert die Transsubstantiation(slehre), die seine Aufführung schon in Anspruch nehmen muß: Unabhängig von der Zeremonie und damit auch von den gesprochenen Worten fortduernd *ist* das Brot der Leib und kann daher als solcher ausgestellt, permanent präsentiert und in Prozessionen herumgetragen werden. Damit wird Behauptung der Gleichzeitigkeit von Bedeuten und Bewirken in der Lehre von der Transsubstantiation, die stets prekär, von einem strukturell unheilbaren Riß durchzogen bleiben *mußte*, in der präsentierten Oblate hypostasiert. Die Bild- und Zeichenrelation, die die Transsubstantiationslehre in einer komplexen Konstruktion in Anspruch nehmen muß, und jener Abstand, den diese stets aufhalten, die Spannung von Zeichenrelation und performativer Beglaubigung, scheint in ihrem Siegel, der Hostie gelöscht. Im »Ergebnis« der realen Transsubstantiation sollen die zitierende und repräsentierende Wiederholung und der »ursprüngliche« SprechAkt, der erzeugt, wovon er spricht, zur Deckung gekommen sein: Die performative Dimension der Worte setzt die Zeichen in ihren sakralen Status (ein), begründet Ritus und Feier und wird in ihnen, wie die Zeichenrelation, die sie sichert, verstellt – in deren quasi-magischer (*Re*)Präsentanz. Wenn die Aporie der Präsenz in (der Feier) der Hostie verstellt ist, so bedarf die ungeteilte Anwesenheit doch der Inszenierung: Für die Prozession, die »reale« Anwesenheit als Exponierbarkeit demonstriert, im »Bild« also für die Gewißheit dessen, was ja gerade *nicht* sichtbar sich ereignet haben soll, wiederholt sich die Frage der Re/Präsentation in der Eucharistie – verschoben – als Demonstra(nz)ation, Ausstellung und theatrale Aufführung.

An der Stelle, wo Fronleichnamstag und geplanter Bildersturm zusammenfallen, einem *locus princeps*<sup>12</sup> für die Zeichenproblematik, präsentiert der Text eine andere Dimension der Re-Präsentation, den der Performanz der Inszenie-

10 Ansgar Hillach, »Sakramentale Emblematik bei Calderón«; in: Sybille Penkert, *Emblem und Emblematik*, Darmstadt 1978, 194ff., hier: 202/03. »Aufgrund dieser durch das Tridentinum 1551 neu bekräftigten [Transsubstantiations]Lehre konnte die anamnestisch-eschatologische Abendmahlfeier, in deren Rahmen die Eucharistie als Vollzug der Kommunion ihren Ort hatte, in ihrer Bedeutung relativiert werden durch die feierliche Verehrung des mystisch gegenwärtigen Christus.« (203)

11 Hillach (Anm. 10), 202. Zur Spannung von Realpräsenz zum »eschatologischen Aufschub«: dem Reich Gottes, das da kommen sollte, vgl. neben Hillach (203) Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Ffm. 1992, hier: 16/7. Die Paradoxie der hypostasierten Gegenwart (des Referenten) ist ebenso unhintergehbar – wie sie deren Ritualisierung und Institutionalisierung vor-schreibt.

12 Zu diesem Begriff oder dem der »Gliederpuppe« (*mannequin*), den Saussure prägte für den Ort, der dem anagrammatisch verstellten und akzentuierten thematischen »Wort« gewidmet ist, vgl. Jean Starobinski, *Wörter unter Wörter*, Ffm., Berlin, Wien 1980, 38.

rung, das Begehen und die Ostentation. Dafür stehen die De-Monstranzion des und beim Fronleichnamsfest(s) und seines »feierlichen Umgangs« einerseits, das »Schauspiel einer Bilderstürmerei« andererseits.

In diese tritt mit der Konfrontation der Abbilder und der »Aufführung« die Musik und mit ihr die ganze Skala der Medien ein. Die Erzählung führt die Musik an als die Gegenmacht gegen diejenigen, die die Bilder, die als solche schon falschen Ab-Bilder stürmen wollen; Abbilder sind verhängnisvolle Doppelgänger, »Olgotzen«, die den Platz des Abgebildeten stets schon magisch zu usurpieren drohen<sup>13</sup>, an denen das Prinzip der Ähnlichkeit selbst als deren Überschreitung und deren Monstrosität zu kennzeichnen ist. Musik, die in der frühromantischen Poetologie selbst als Bildersturm fungierte, wird zum Medium der Abwehr der Bilderstürmerei; die romantische Topik der Abbildproblematisierung wird insofern zitiert und umakzentuiert durch den Aspekt der Aufführung, des Schauspiels, der Ostentation. Auf Musik – als eine nicht-abbildende Kunst – kann sich hier der Angriff gegen die Bilder nicht berufen; vielmehr benennt Musik als »katholische« Kunst einen inszenatorischen Zusammenhang, in den wie die Musik auch die Bilder eintreten. Bilder, Ab-Bilder, wie die »mit biblischen Geschichten bemalten Fensterscheiben«, die Ziel der Bilderstürmerei sind, müssen in den Traditionszusammenhang ihrer »Lektüre« stets eingezogen sein, weil sie in diesem allererst, wie auch die Bilderstürmer argwöhnten, allein ihre Stelle weil ihre Interpretation beziehen können.<sup>14</sup> Auch die Bilder selbst »haben« Abbildcharakter – nicht, oder vielmehr – nur innerhalb eines Zusammenhangs, der ihre Abbild-Funktion, weil das Monopol der Interpretationen sichert. Sie werden zum Ab-Bild dieses Zusammenhangs von Wahrheit und Institution. Die Musik ist innerhalb des inszenatorischen Zusammenhangs – »Darbietung« und »Aufführung« heißt es bei Kleist – von der Abbildfunktion gelöst, wie die – und anders als die Zeichen, die die Bilderstürmer gegen die Bilder verabreden (221). Setzen die Stürmer der Bilder diesen gegenüber (einerseits) auf Zeichen und diese jenen entgegen<sup>15</sup>, so inszenieren sie andererseits aber den Bildersturm selbst als ein »Schauspiel«. Sie bereiten

13 So Andreas Bodenstein von Karlstadt in einer Flugschrift (1522), der die Bilder aus den Kirchen zu entfernen forderte, (in: *Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit*, hg. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nördlingen 1983, 28).

14 Wenn die Bilder die Bücher der Laien sein sollen, wie von Karlstadt die berühmte Formulierung Papst Gregors zitiert, können sie nur falsch sein: »verbotten uñ betrüglichen bucher oder exēpel«, weil sie den Laien an die Institution Kirche binden, die sich die Verfügung über das Wort und die Lehre vorbehält.

15 In seinen Predigten, mit denen Luther der Bewegung des Bildersturms entgegen trat (die vierte der *Sermon von den Bildnissen*, 12. März 1522), bringt er die Differenz von Bild und Zeichen an, mit der er sich umgekehrt auch von der katholischen Sakramentslehre absetzen wird: »das crucifix das ich das siche das ist mein got nitt dan mein got ist im hymel / sonder nur ain zaychen«. Im Zeichen ist das Bezeichnete abwesend; die Darstellung ist dann Bezeichnung eines in ihr gerade nicht Anwesenden. Der Zeichencharakter rettet die Bilder, weil er sie unterscheidet von den »geschnitzten und gemalten Olgotzen«, den Abbildern, die Abgötter statuieren; die Verwendung von Bildern der Heiligen als Zeichen zur Gedächtnisübung und Erregung former Vorstellungen ist so zu rechtfertigen.

»ihr ausgelassenes Geschäft« vor, indem sie »frohlockend ein Zeichen [verabredeten], auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen.« (216) – »Frohlockend« (216) oder »jubelnd« (1. Fass. 299) aber haben sie die Musik, die im liturgischen Zusammenhang auftreten wird, schon überbietet vorweggenommen; sie »sprechen« den *jubilus*, die übersprachliche Sprache des »sprachlosen« Lobpreises.<sup>16</sup> – Sie bieten das »Schauspiel einer Bilderstürmerei« auf gegen »Fronleichnam«; das theatricalische katholische Fest: Die Vernichtung der Bilder ist selbst »Darstellung«, das »verabredete Zeichen« Signal zum gemeinsamen Beginn einer Aufführung.<sup>17</sup> Jeder Vollzug ist zugleich *enactment* und insofern *performance* – muß sich die Bilderstürmerei vorrechnen lassen; ihr »Schauspiel« wiederholt und doppelt den katholischen Bilderkult, insofern auch dieser stets Teil der inszenatorischen Veranstaltung ist, an der auch die Musik teilhat. Umgekehrt ist das Schauspiel, die Aufführung selbst *enactment*, d. h. performativ: Es produziert, was es nur in seiner Darstellung zu verdoppeln scheint. Damit ist ein anderer Begriff der Repräsentation und eine andere Frage nach ihr impliziert. Im Zusammentreffen von Fronleichnamsprozession und Bildersturm exponiert der Text den Aspekt des Begehens, den der Aufführung in aller Re-Präsentation. – Im Moment der Inszeniertheit, der Performanz des theatricalischen Auftritts treten die oppositionen Seiten zusammen: die Bilderstürmerei und das Fest der Gegenwart im Repräsentamen, Fronleichnam. So findet das Fest des Abendmahls, Urszene jeder Eucharistie, seine wiederholende Feier ausgerechnet von denjenigen ausgerichtet, die das »ausgelassene« »Schauspiel einer Bilderstürmerei« bieten wollen (216), »versammelte« sich »am Abend zuvor«, vor dem Auftritt, »eine Anzahl junger der neuen Lehre ergebener Kaufmannssöhne und Studenten« »bei Wein und Speisen« – »unter Verwünschungen des Papstums.« Ein Abendmahl wird hier, wie jenes eine, das zitiert wird, »am Abend zuvor« begangen, das als Karnevalisierung des »letzten« dem *Fronleichnamstag*, auf den es sich vorbereitend bezieht, so genau korrespondiert wie es von seinem Modell der Wiederholung sich unterscheidet.<sup>18</sup> Wenn einerseits alle

16 Für den augustiniischen Jubilus, der dem unaussprechlichen Gott gebühre: »wortlos, bzw. nur aus wortlosen Tonreihen bestehend«, vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern & München 1962, 121; s. u. Anm. 56.

17 »This ›power play‹ of the iconoclasts, then, was to be a display of power, a visible spectacle seen by the entire city of Aachen.« »If the men are rendered impotent because they lack a visible signal to unleash their destruction, the women triumph because they belong to an institution rich in powerful signs. As the unlikely victors in this dramatic conflict, the nuns are not merely spiritual but are surrounded by visible – and audible – signs, which do not simply signify but actually constitute the Church's grandeur and power.« (Haase, Freudenburg (Anm. 5), 95) »[T]hrough the story's imagery of spectacle and sight we shall see that Kleist is centrally concerned with the relationship between power and signs – that is, how signs become significant and are perceived as powerful.« (91)

18 Vgl. Graham (Anm. 7), 197/8. Wenn es im Streit um die Eucharistie um die Anwesenheit, um die ›geistige‹ und ›leibliche‹ Anwesenheit ging, so wird hier eine leibliche Realisierung angeboten, die alle kommemorativen und eschatologischen Züge nur noch hat qua karnevalistischer Verkehrung des Sakralen.

jenen medialen Ereignisse, die der katholische Ritus aufzubieten vermag (zu denen die »Aufführung« eines Musikwerks gehört), die »ganze[] Darstellung« (218) ergeben, so heißt andererseits »Aufführung« auch das Verhalten der verrückten Brüder (219). Die frommen »Schwestern« und die verdammten »Brüder« bilden Gemeinschaften zu Musikaufführungen, und die vier Brüder werden klösterliches Leben ver-rückt, in einer verkehrten Wiederholung, verderbten *imitatio*, zu der sie durch Musik verführt und verpflichtet wurden, nachstellen – nach dem Muster der klösterlichen Regeln, die hier das Maß ihrer ›Strafe‹ oder das Modell der Zwangshaftigkeit, ihres Wahns sind.

Das Begehen des Fronleichnamstages war, seiner eigenen Zeichenlogik als *Monstra(n)zion* nach, von allegorischen Schauspielen begleitet.<sup>19</sup> Es ist – für die und anstelle der (eschatologische/n) Abwesenheit und (kommemorative/n) Entfernenheit – Ostentation einer im Ritual, im Fest *ungeschiedenen* Gegenwärtigkeit; und es ist damit *Performance* jener Institutionen und ihrer Institute, die diese Gegenwärtigkeit erzeugen, und die sich umgekehrt erst beglaubigen, indem sie ihr (aporetisch abgründiges) ›Produkt‹ (das ihre Voraussetzung ist) – in der Demonstration – in Permanenz *setzen*. Es steht Modell für die Macht des »Auftritts«, für das »katholische Fest«<sup>20</sup>, für die Faszination am katholischen Ritus, an der Feier, die sich aller Medien bedient, die zum *romantischen topos* wurde. In der Ostentation, die bei Kleist auch »Herrlichkeit« oder »Pracht« der Aufführung (218) heißt, sind die akustischen und optischen Phänomene zusammengehalten: »in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz *gewaltsam zu bewegen*« (651). Architektur und Bildwerk, wie Musik und Vorführung treten zusammen, ohne daß es um ihre Signifikanz gehen würde. Worum es vielmehr geht, ist der performative Charakter bedeutungsleerer Veranstaltungen und »Cäremonen« und die (damit) *eine* im Fest beglaubigte Referenz, die ihrerseits alle Instanzen dieses ›Festes‹, wie seine Performative zu halten hat. Der Aspekt des *enactment*, des performativen Vollzugs, der durch »Fronleichnam« und das »Schauspiel der Bilderstürmerei« vorgetragen wurde, begreift den inszenatorischen Zusammenhang der katholischen feierlichen Veranstaltung ein, einer ›Aufführung‹, die stets wieder, in allen ihren Momenten auf sich selbst verweist. Diese Aufführung, zu deren Vor-Bild Musik wird, findet sich, wie Kleist sowohl verwerfend, wie auch tief beeindruckt feststellte, an den Signifikaten gar nicht interessiert, sondern läßt sie im Murmeln oder ließe sie im Ver-gessen untergehen.<sup>21</sup>

19 Hamacher (Anm. 9), 189; vgl. Hillach (Anm. 10) zu den *autos sacramentales Calderóns*.

20 Davon schreibt Kleist anlässlich eines Hochamtes (an Wilhelmine von Zenge) 1801 in Dresden (II, 651).

21 »Wenn man in eine solche katholische Kirche tritt, und das weitgebogene Gewölbe sieht, und diese Altäre und diese Gemälde – und diese versammelte Menschenmenge mit ihren Gebärden – wenn man diesen ganzen Zusammenfluß von Veranstaltungen, sinnend betrachtet, so kann man gar nicht begreifen, wohin das alles führen solle. Bei uns erweckt doch die Rede des Priesters, oder ein Gellertsches Lied manchen herzerhebenen Gedanken; aber das ist hier bei dem Murmeln des Pfaffen, das nie-

Auch die Kleistsche Zusammenstellung und Ersetzbarkeit von »Kirchenmusik«, »Sphärenmusik« und »Vauxhall«<sup>22</sup>, dem Ort sich überkreuzender Stimmen und Laute, verweist das katholische Fest und dessen Ineinanderbildung von Ort und Veranstaltung an die (Bedeutungs-)leere Stelle zwischen Gemurmel und Gewoge einerseits und Pracht, die für die Macht des abwesenden *einen* Referenten einsteht, andererseits.

Kleists Text organisiert ein mindestens doppeltes, sich vervielfältigendes Auftreten seiner Themen, Motive und Figuren. Was einer oppositionen Ordnung zu unterstehen scheint, wird dabei in eine Skala entfaltet: als »Parellelen, die in Wahrheit Kontraste, und Kontraste, die in Wahrheit Parallelen« sind.<sup>23</sup> Wiederholungen verkehren oder verrücken, entstellen ins Groteske. Dies gilt für Bilder und Repräsentationen, die Musik und die Aufführung. Die optischen und akustischen Phänomene, die die katholische Aufführung in und als »Pracht« (218) zusammenhält, erfahren im Kleists Text Doppelungen, Wiederholungen und werden in diesen auseinandergelagert: als mit biblischen Szenen bemalte Fenster und als Farbenglanz der Fensterrose, Lichteffekte des Daches und des Gewitters, die Architektur und das rituelle Schauspiel, die Musik als Töne, als bestimmte Komposition, als Aufführung, als Lärm, als Notation. Als Ausein-

mand hört, und selbst niemand verstehen würde, wenn man es auch hörte, weil es lateinisch ist, nicht möglich. Ich bin überzeugt, daß alle diese Präparate nicht einen vernünftigen Gedanken erwecken.« So Kleist in einem Brief aus Würzburg (1800) (II, 555/56), das er als eine »katholische Stadt« kennzeichnet und das sein »Ideenmagazin« mit einem Material bestückt hat, das für die »Heilige Cäcilie« zu nutzen war, wo er etwa am Tag darauf das »Julius-Hospital« mit Irrenabteilung und dem religiös irren Mönch besuchen wird.

Die berühmtere Gegen-Stelle im schon genannten Brief aus Dresden (1801) dagegen sagt: »Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhebenste Musik noch zu den anderen 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. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete jedesmal, ganz isoliert von den andern, ein gemeiner Mensch, das Haupt, auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Inbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubt – Ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihm niederzuwerfen, und zu weinen – Ach nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden –. Doch davon wollte ich ja eben schweigen.« (II, 651).

Das in den beiden Briefen und im Verhältnis zwischen ihnen akzentuierte Thema der Zeremonien, der Festlichkeiten und der fehlenden Signifikate wird durch einen Brief Wackenroders aus Bamberg (vom 12. Juli, 1793), der als ein genauer Vorläufer nicht nur des kleistschen Dresdner Briefes gelten kann, unterstrichen. Die quasi-ethnographischen Bemerkungen zum Hochamt im für ihn »so merkwürdigen antiken Dom« und die ausführlichen Beschreibungen akzentuieren die fremden *Cäromonien*: Niederfallen, Seufzen, Bekreuzungen und Aufschlagen des Blicks beim Gebet (Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe, Hist.-krit. Ausg. II*, hrsg. R. Littlejohns, Heidelberg 1991, 202–05).

22 Auf die entsprechenden Briefstellen (aus Würzburg 1800 und aus Paris 1801) komme ich im Folgenden zurück.

23 Wittkowski (Anm. 5), 25.

andersetzungen der Phänomene entwickelt sich die *argumentatio* des Textes. In den Wiedergaben, die sich gegenseitig kommentieren, tritt diese, die Wieder-Gabe selbst als »Thema« auf.

Die Ab-Bilder, die auf den »Fensterscheiben« der Kirche zu finden sind: »mit biblischen Geschichten bemalt« (299), werden in ihrer Wiederholung bei Kleist als »im Hintergrund« »prächtig funkeln Rose« Teil eines inszenatorischen Zusammenhangs, in den sie vor (oder jenseits) aller Darstellung (von etwas) als Farben, Farbenglanz und Abglanz eintreten. Die Wiedergabe erfolgt nicht mehr als Bild von etwas: In strenger Korrespondenz zu den »gemalten Szenen auf Fensterscheiben« geht es hier nicht mehr um solche, sondern um den Farbenschein, in den sich die Sonne im getönten Fensterglas bricht, Beleuchtungseffekte, ein Wi(e)derschein der Sonne. Zu diesen Effekten gehört auch das andere Phänomen des »Augenscheins«, die optische Manifestation des Gewitters; »dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern [stand es] im Hintergrunde des Baus« der Kirche, als ein double des »im Strahl der Sonne glänzigen Kupfers« (225). »Im Hintergrund« steht es wie das, wogegen es sich zu richten schien, die getönten Glasfenster; und als optisches Phänomen ist es wie dieses und das »im Strahl der Sonne glänzige Kupfers« ein Brechungseffekt und ein Wi(e)der-Schein. Diese Effekte der Brechung und Reflexion von Licht bieten ein anderes »doppeltes Schauspiel« des »Augenscheins«, das im Abglanz jenes wiederholt, das Bilderstürmer und Nonnen zu geben trachteten und in einem doppelnden »Schauspiel« im Widerschein das der Parallelität der Opponenten gibt. Die Beleuchtungseffekte des mit »hellem, im Strahl der Sonne glänzigen Kupfer« belegten Daches, der »prächtig funkeln Rose« und der Gewitterwolke »mit vergoldeten Rändern« beziehen das Licht von woanders her, das sich in seine Effekte des farbigen Scheinens und Funkelns aber erst hier, an diesen Rändern, den Kanten, dem getönten Glas, übersetzt. Sie sind keine (Ab-)Bilder mit Vorbild, sondern, was sich in ihnen bilderlos manifestiert, erhält erst in der Ablenkung und Zerlegung überhaupt Sichtbarkeit. Insofern sind sie Schauspiel von Sichtbarkeit, des *Augen-Scheins* selbst. Im und als »Schauspiel« wird das Terrain einer Repräsentation erstellt, die stets schon Ostentation ist<sup>24</sup>, einer Präsentation, die die Performativität der (Re)Präsentation (des Auftritts) manifestiert – des bloßen »daß« des Auftritts.

Was Kleists Text unter dem Namen Musik anspricht, muß zum einen gelesen werden im Zusammenhang der verschiedenenartigen Medien; zum andern bietet er eine mindestens dreifache erzählende Wiederholung des wunderbaren und fürchterlichen Ereignisses und darin signifikante Verschiebungen im Sich-Ereignen der »Musik«. Das »musikalische Ereignis« wird facetziert in seine Aspekte: des »Gedichtetseins«, der Faktur der Musik und ihrer Bestimmtheit als italienische Messe, ihrer Wirkung und Funktionalität, ihrer Qualität als Ton, als Tönen, Herabruschen und die »Gewalt der Töne« als Verursacher des

24 Für den Zusammenhang von »Augenschein«, »Spektakel« und Macht im Auftritt vgl. Haase, Freundenburg (Anm. 5), 96.

Unheils, ihrer »Qualität« als Ton, als Materialität des Lauts im Gebrüll der Brüder, das Resonanz jener »Gewalt der Töne« ist, die diese erzwang, der Besonderheit ihrer »Interpretation«, daß sie aufgeführt werden muß, und daß Musik damit immer schon in einem »anderen« Rahmen – der Bedingung ihrer Möglichkeit – steht, ihrer Angewiesenheit auf Interpretation oder Lektüre, die sich darin zeigt, daß sie »Gewalt der Töne« allein im Resultat von Erzählungen ist, und damit auch die genaue Rückseite ihrer Angewiesenheit auf Aufführung, ihre Notierung in Notenschrift, die nicht aufgeführt und nicht gehört wird, und schließlich das Rauschen jenseits aller Musik. Erst in diesen ver-rückenden Wiederholungen wird zu lesen sein, was »Gewalt der Musik« wäre.

»Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)« operiert über die im *oder* des Titels aufeinander bezogenen Momente »Religion«, göttlicher Eingriff, eine Manifestation des Heiligen oder Musik in einem Spiel aus Metaphorizität und Literalität. Das *oder* im Titel schließt traditionell die einem Namen, einer Person und ihrer Geschichte zugeordnete allegorische Bedeutung an diesen an, die ihrerseits die Benannte zu ihrer Personifikation machte. Funktioniert der Titel von Kleists Erzählung nach diesem Muster, so sind im *oder* zwei Elemente aneinandergeschalten, die im Signifikationsprozeß einander ersetzen und insofern in einem Konkurrenzverhältnis stehen. Die Austauschbarkeit der an der Stelle des *oder* gekoppelten Elemente wäre die allegorischen Bedeutens, das beide hierarchisiert: Die »Gewalt der Musik« wäre als *inscriptio* für das im Namen der »Hl. Cäcilie« aufgerufene Geschehen zu lesen; umgekehrt wäre die Musik oder ihre Gewalt in ihrer Personifikation »geheiligt«. Ist die Heilige Cäcilie die *persona* der Gewalt der Musik, so diese deren »eigentliche« Bedeutung, die den Körper der Heiligen zu ihrem bloßen Träger erklärt. Oder auch: Die Heilige Cäcilie wurde im 15. Jh. die Schutzpatronin der Musik; sie wurde – die heilige Musik personifizierend in der ihrer Person gewidmeten Narration oder Legende, die die Trennung der weltlichen und der geistlichen Musik und damit die Rechtfertigung letzterer leistete – zur Trägerin von Emblemen.<sup>25</sup> Als solche fungierte sie als Personifikation der Musik, die sich als heilige dadurch auswies, daß sie sich *über* dem Kopf der Lauschenden (die das Ohr vom außen Tönenden abwendete) abspielt, – so macht das berühmte Bild des Raffael ansichtig<sup>26</sup> und so wird es in Wackenroders musika-

25 Zur Personifikation vgl. Friedrich Rochlitz, der des 22. Nov. als ein den »Freunden der Musik« bestimmtes »Fest« gedenkt: »das Fest ihrer Schutzheiligen, der *christlichen Muse der Tonkunst*.« (Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 7, Jg. 6, 16. Nov. 1803, 97–100). – Hier hätte Kleist auch alles weitere über den Stand der Legenden-diskussion, auch Herders interessante Aufnahme und wie Legenden und Patronate entstehen, nachlesen können.

26 Zu Raffaels Tafelbild der heiligen Caecilia von 1514/15 vgl. Hammerstein (Anm. 16), 255–57. Wackenroder läßt dieses Bild mit erschreckender Wirkung eingehen in »Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weit berühmten alten Mahlers Francesco Francia, des Ersten aus der Lombardischen Schule« (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), in: *Sämtliche Werke und Briefe, Hist.-krit. Ausg.* I, hrsg. S. Vietta, 61–65).

lischen Konversionen zu lesen sein: »Emblematisch« ist sie hier gerade dadurch, daß sie ihre Requisiten entgleiten läßt.<sup>27</sup> Die Zuschreibung der »Gewalt der Musik« an die Heilige als ihre *persona* unterstellt diese Gewalt schon einer Deutung und koppelt sie an einen himmlischen »Ursprung«, indem das, was innen gehört werden soll, »über den Häuptern« bebildert wird. Der »Gewalt der Musik« wäre ein Ort und ein *topos* zugewiesen. Umgekehrt wäre aber die Heilige selbst nichts als die *persona* dieser Gewalt, *Mannequin* der Bedeutung. Der Text spielt die im Titel ihm vorangestellte »traditionelle« – quasi-emblematische Anordnung aus. Er entwickelt sich über die Ambiguität der Kopula *oder*<sup>28</sup>, indem er in ihr auch die Alternativität, den gegenseitigen Ausschluß der mit *oder* aneinandergereihten Elemente, lesbar macht. Aber nicht um eine Frage, die zu entscheiden wäre, wie die Sekundärliteratur gelesen hat<sup>29</sup>, geht es hier, sondern um die Exposition des *oder* selbst. Denn nicht nur stellt sich die Frage, wem oder was denn eigentlich diese Gewalt, die mächtige, schreckliche und wunderbare, unwiderstehliche Verfügung oder Bekehrung zuzuschreiben sei. Zugleich geht der Text den Fragen nach: Woher stammt die Macht, die Gewalt der Musik oder die »Gewalt der Töne«, das heißt aber auch welcher Art ist sie? was »ereignet« sich im Ereignis der Musik und als das »ihrer« Gewalt?

Den auf Wackenroders und Tiecks »Herzensergießungen« datierbaren *topos* der Heiligkeit der Kunst, der Musik als einer »heiligen Sprache« zitiert der Text in einem intrikaten Spiel aus Metaphorizität und Literalität. Die unterschiedlichen Ausprägungen, mit denen diese Relation gleichsam durchgespielt und damit als ein Spielfeld erst entwickelt, aus(einander)gefaltet wird, sind im Text aufgezeichnet. So wird die Musik, die dann die wunderbare und verheerende Wirkung zeigen wird, durch »eine besondere Heiligkeit und Herrlichkeit [/ und Innigkeit]«, »mit welcher sie gedichtet war« (217/295), gekennzeichnet. Heiligkeit kam auch in den »Herzensergießungen« Wackenroders ins Spiel, um die Herrlichkeit, die Macht der Wirkung der Kunst zu formulieren. Fast systematisch unscharf bleibt dort, *wie* die Wirkungsmacht (und *ob* sie) mit dem »Gedichteten«, der Faktur eines Werks zusammenhängt und inwiefern diese an »Herrlichkeit und Heiligkeit« teilhaben. Einerseits wird das Kunstwerk eine Durchgangsstation von Andacht (des Produzenten) und zu Andacht (des Rezipienten) und damit eine Teilhabe des Hörenden an dem, was hörend zukommen soll, an der Mitteilung unterstellt. Und andererseits geht es um ein Erzeugen von Wirkungen – wie in der Konversion des deutschen Malers in Rom und

27 Vgl. zu Personifikation und Emblemen Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppe-häuser, Ffm. 1974, I, 361/2.

28 Das Modell der »Waage«, die sich im *oder* drehe, hat Kafka für das »Oder« seines Titels: »Josefine die Sängerin oder das Volk der Mäuse« unterstrichen (brieflich an Brod; vgl. Max Brod, Franz Kafka: Eine Biographie, Ffm. 1953, 251).

29 »Es handelt sich nicht um Titel (»Die Heilige Cäcilie«) und Untertitel (»Die Gewalt der Musik«), sondern um eine Frage: war es die heilige Cäcilie oder allein die Gewalt der Musik, die ein Wunder vollbracht hat? (Hoffmeister (Anm. 5), 46) Zur Titel-Dis-kussion vgl. Wittkowski (Anm. 5), 29 und dgg. Lilian Hoverland, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Königstein/Ts. 1978, 193.

auch (und von) Berglinger. Das Einwirken, das allerdings explizit genug gewünscht wird, wird von Berechnungen freizusetzen versucht, indem diese im »direkten« Durchgang von »Andacht« zu »Andacht« gelöscht scheinen. Das Modell der gegenseitigen zirkulären Implikation von Kunst und Religion wird in Wackenroders oder Tiecks Geschichte der musikalischen Konversion eines »jungen deutschen Mahlers« zum Katholizismus vorgegeben.

Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: – ich bin nun, teurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse. Kannst du es nennen, was mich so verwandelt, was wie mit Engelsstimmen in meine Seele hineingeredet hat, so gib ihm einen Namen und belehre mich über mich selbst; ich folgte bloß meinem innerlichen Geiste, meinem Blute, von dem mir jetzt jeder Tropfen geläuterter vorkommt. / Ach! glaubte ich denn nicht schon ehemals die heiligen Geschichten und die Wunderwerke, die uns unbegreiflich scheinen? Kannst Du ein *hohes Bild* recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung *zu glauben*. Und was ist es denn nun mehr, wenn diese Poesie der göttlichen Kunst bei mir länger wirkt?<sup>30</sup>

Die »Kunst« und »jener Glauben«, der sich im Gewimmel und Gemurmel der Menge, dem Wogen der Musik, der Demonstration des Corpus, den Bildern und den Blicken gleichermaßen manifestierte, sind derart in eine Bewegung gegenseitiger Begründung eingezogen.<sup>31</sup> »Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse.« Der leere zirkuläre Begründungszusammenhang von Kunst und Glauben wird von Kleist zum Prätext gemacht, mit dem und gegen den sein Text spielt; er wird metaphorisch/literal zitiert und ausgespielt. In seiner ersten Erzählung des musikalischen Ereignisses kam es »demnach, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle *Himmel des Wohlklangs* zu führen; das Oratorium ward mit der *höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht* ausgeführt« (218). »Wie auch Schwingen« ist einerseits die Wirkung der Musik mit dem »wie« nur ähnlich dem, was von einer anderen Instanz gewährt werden muß, andererseits erklärt das »wie« Transzendenz zum Bildbereich einer ausgeführten Metapher; der »Himmel«, »durch« den die Seelen »geführt« werden, ist als »alle *Himmel des Wohlklangs*« ein metaphorischer. »Himmlisch« wird zur Metapher des Musikalischen, »himmlische Musik« (Tieck) damit aber zum Pleonasmus: Die »*höchste und herrlichste musikalische Pracht*«, mit der das Oratorium »ausgeführt« ward (219), attribuiert die Herrlichkeit der musikalischen Darbietung

30 »Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg«, *Herzensergießungen* (Anm. 26), 113–118, hier: 117.

31 Vgl. auch: »Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse« (*Herzensergießungen* (Anm. 26), 106ff.).

selbst und verbindet die Gewalt der Musik mit den Manifestationen von Macht, in denen »Herrlichkeit« und »Heiligkeit« für einander einstehen und einander beglaubigen müssen: Die »Heiligkeit« der Musik bedarf der Konversionen, der Belege und der (metaphorischen) Belegungen ihrer mächtigen und unwiderstehlichen Einwirkung. Das »vom Altan *wunderbar herabrauschende Oratorium*« (in der zweiten Erzählung des Ereignisses von Veit Gotthelf, 222) ist einerseits wie ein Wunder oder es kommt sogar als ein (wörtliches) Wunder, ein Eingriff Gottes oder aber es ist andererseits als solches, *als* das »Herab-Rauschende«, »wunderbar«. Kleists Text läßt den Eingriff des/r Heiligen in der Schwebe eines literalen »wunderbaren Eingriffs und eines metaphorisch katalchrestischen »Wunderbaren« *der* Musik selbst. Vielleicht ist das »Rauschen«, die Bewegung der Musik und die, zu der sie (ver)führt, selbst, insofern es die »unmaterielle« Materialität des Tons als solche benennt, schon »wunderbar«. Das Wunder der Musik manifestiert sich im Modus einer Topik, die (sich) zwischen Metapher und Katachrese nicht entscheiden kann. »Wunderbar« (mit dem poetologischen Begriff), ein »Wunder« (mit dem theologischen Begriff) ist der Durchgang aus der Faktur ins »Himmlische«. Diese Bewegung macht die Musik und ihr Hören selbst aus. »Himmlische Musik« ist ein Pleonasmus, weil ihre Kunst als die unmateriellste, die Töne als das durchlässigste Medium ausgezeichnet werden – Hoffmann spricht vom »ätherischen Mittel«, Wackenroder vom »Hauch« »der idealischen engelsreinen Kunst«. Die Töne selbst sind das Medium der Durchlässigkeit, das Medium transparenter Medialität. Musik ist als solche Übergang, Durchgang, *Transzendenz*, der Ton, so Wackenroder, »Auferstehung«.<sup>32</sup>

Das »Rauschen« des »wunderbar herabrauschenden Oratoriums« doppelt der Schluß von Kleists Erzählung in jenem Ereignis, das der Mutter der vier verrückten Brüder widerfährt. Das »Wunderbare« der Musik ist dort reliterarisiert; das »Wunder« wird eine Sache der *litterae* sein, Zeichen auf und zwischen Notenlinien und von Schriftstücken wie dem »päpstlichen Breve«, – während deren Gegenstück auch dort ein Rauschen ist, *das* andere zauberische musikalische Ereignis, das vor dem Klang bleibt und jenseits seiner.

Um diesen Bezug, der über den ganzen Text hinweg auf das Ende zugreift, nachgehen zu können, und für die »Herrlichkeit« der Musik und die »Gewalt der Töne«, die sich als Bekehrung, Strafe und/oder als Verführung manifestiert, muß die musikalische »Konversion« von Wackenroders Berglinger herangezogen werden. Diese läßt sich – selbst der zitierten Konversion zum Katholizismus

32 »Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern, – die zitternde der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung, – wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der inneren Herzenswuth, mit einem Ausruf zersprengen: – dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feyern als Engelsgestalten ihre Auferstehung.« (»Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik«, *Phantasien über die Kunst* (Anm. 26), 219); vgl. ebd. 220 und E. T. A. Hoffmann in »Alte und neue Kirchenmusik«, in: *Gesammelte Schriften in Einzelausgaben*, Bd. 9, Schriften zur Musik, Singspiele, Berlin, Weimar 1988, 219–247.

lizismus, die alle medialen Register zieht, korrespondierend – als die Matrix der »Ereignisse« in Kleists »Cäcilie« oder der »Gewalt der Musik« lesen.

Vornehmlich besuchte er [Berglinger] die Kirchen und hörte die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre mit vollem Posauen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobei er oft aus innerer Andacht demütig auf den Knien lag. Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise murmelnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen als einen großen Jahrmarkt unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrte er auf den ersten Ton der Instrumente; – und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze *Gewalt der Töne über seinem Haupte dahergo* – da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte. Dann hielt er sich mit seinem Körper *still* und *unbeweglich* und heftete die Augen *unverrückt* auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre *Staub* auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine *Nerven* mit leisen Schauern und ließ, so wie sie wechselte, manigfache Bilder vor ihm aufsteigen.<sup>33</sup>

Kleists Text scheint aus dem Wackenroderschen wörtlich ausgeschrieben. Die Entsprechungen belegen in jedem Falle die musikenthusiastische Topik. Das »Aus-Schreiben in Kleists Text« behauptet nicht die Realität eines solchen Vorgangs, sondern bezeichnet eine Technik der Wörtlichkeit und des Zerlesens: Diese macht nachträglich die zitierte Passage aus Wackenroders »Berglinger« nicht nur zum Subtext, sondern zur anagrammatisch auseinandergelegten, zerrißenen Matrix<sup>34</sup> der Kleistschen Gewalt der Musik. Kleists Text nimmt das erst in dieser Desintegration (bei Wackenroder) lesbare Modell der Musik und des Hörens auseinander – in den verschiedenen sich wiederholenden musikalischen Ereignissen und deren sich wiederholenden Erzählungen.

Einerseits übernimmt Kleists Text sehr genau, wörtlich, jene Elevation, die die Wirkung der Musik über den »Vorrang« des Tons vor der musikalischen Syntax modelliert, den Wackenroder »Gewalt der Töne« benannte. Andererseits aber wird er einen wörtlichen Schluß auf die »Gewalt der Töne« (226) selbst erst in den letzten Abschnitten zulassen, um die andere Stelle der »Musik«, des wunderbaren Ereignisses der schriftlich zauberischen Zeichen anzugeben: »als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem [der Mutter] Haupte rauschend dahergöe«. Dieser Aufschub und Abstand, den Kleists Text über die ganze Länge seiner Narration

33 »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger« (Anm. 26), 130–145, hier: 132. Die Hervorhebungen markieren die in Kleists Erzählung eingebrachten Worte und belegen vorweg den Matrixcharakter dieser Stelle.

34 Oder mit Saussures Anagrammatik zum »thematischen Wort« (vgl. Anm. 12). Mit den genannten Stellen haben wir die zerrißenen Glieder des anagrammatisch verstellten und akzentuierten – des woanders, in Wackenroders kleinem Buch, zu findenden – thematischen »Wortes«.

aufhält und damit »argumentativ« exponiert, reißt eine Kluft in Wackenroders Modell auf. Er läßt die »Gewalt der Töne« wiederauftreten als den »ganzen Schrecken der Tonkunst«, der sich in unbekannten zauberisch schriftlichen Zeichen manifestiert und rauschend »über dem Haupte« der Frau »daherziehen« wird, in der genauen Aussparung dessen, was die Brüder in den Wahnsinn entstellte und was sie wieder-geben: den Klang, die Töne, die als oszillatorische Bewegungen erschüttern. In den literalen Erschütterungen wird Kleist anderseits auch den affizierten und affizierenden »leisen Schauern« der Nerven Berglingers ihre Materialität zurückstattet haben.

Zunächst wird aber die musikalische Konversion als Elevation und Auferstehung – »da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte« – in Kleists für die Abwendung des Bildersturms zitiert:

[D]ie Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um *ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen*; das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; *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 [gänzlich; 1. Fass.] tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, *auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward*, [...]. (218/9)

Die Rettung vor dem Anschlag der Bilderstürmer ist eine *Erstarrung*, deren Bedrohlichkeit »als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« ausspricht. Es regt sich nicht nur kein Laut, sondern »während der ganzen Darstellung, kein Odem«. Durch Musik versteint, »als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll, vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt liegen« die vier Brüder noch bei Veit Gotthelfs Rückkehr in die Kirche viele Stunden später (221). Eine unheimliche Ambivalenz des göttlichen Eingriffs, wenn es ihn denn gegeben hat, wird damit exponiert: Strafe oder Bekehrung, Rettung oder Verdammung, Heilung oder tödliche Erstarrung, die Abwehr des Bösen oder eine Manifestation des Schreckens<sup>35</sup> sind in der musikalischen Darbietung und dem ihr entsprechenden Hören ineinandergeführt. Durch das Versteinern markiert Kleist einen »Schrecken der Tonkunst«, der sich auferlegt als die »Strafe« eines Todes vor dem Tode. Ihr »Tod«, der für den ewigen Tod ohne Auferstehung metaphorisch einstünde<sup>36</sup>, macht die Brüder zu Gespenstern, Wi(e)der-

35 Vgl. dazu: Hoffmeister (Anm. 5), 49; Hoverland (Anm. 29), 194.

36 Justinus Kernes Nachdichtung »Die vier wahnsinnigen Brüder« wird gerade daran interessiert sein: »Und ihr Mund weit steht er offen, / Doch kein Wörtlein aus ihm geht; / Gottes Zorn hat sie getroffen, / Jeder wie ein Steinbild steht, / Grau die Haare, bleich die Wangen, / Wahnsinn hat ihr Haupt befangen. // Ausgetrocknet zu Gezippen / Sitzen in des Wahnsinns Haus / Nun die Vier; – von ihren Lippen / Gehet keine Rede aus; / Sitzen starr sich gegenüber, / Blickend immer hohler, trüber, // [...]« (Kernes Werke, Auswahl in sechs Teilen, hrsg. Raimund Pissin, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart (Bong) 1914. II, 29–31) Die wahnsinnigen Brüder sind ja schon Lei-

gängern ihrer selbst und zu gespenstigen Doubles der Klosterschwestern, die das Klosterleben und dessen musikalische Darbietung entstellt wiederholen werden (220, 224).

Für die Ineinanderblendung von »Inbrunst« und lebloser Erstarrung steht ein was *nicht* – und *dab* es bei Kleist nicht auftritt. Das »innere« Geschehen, für das im Berglingerschen Musikenthusiasmus die äußere Starrheit, »still und unbeweglich«, stehen soll, wird von Kleists Text vorenthalten. Die Erstarrung ist der Tod, weil sie ausspart, was Berglingers Modell des Musikhörens dem »still und unbeweglich« des Körpers supplementiert: die innere Bilderfolge<sup>37</sup>, das innere Leben in den »wechselnden Bildern«, die dem unbeweglich Hörenden im Innern aufsteigen sollen. Exponiert wird mit der Berückung der Brüder, einer Ent-Rückung wie die mystische, die »Gefahr« jener Einwirkung im Hören, die auch Wackenroder in ihrer Verneinung benennt: »un-verrückt«. Still und unbeweglich, unverrückt wird bei Kleist zur Manifestation einer Ver-Rückung und einer durch die Institution, die erst jüngst dafür eingerichtet wurde, festgestellten Verrücktheit, das »durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestiftete Irrenhaus der Stadt« (219).<sup>38</sup> In Berglingers »Gebet«, »welches er an diejenige unter den Heiligen richtete, die als Beschützerin der Tonkunst verehrt wird«, an die »Heilige Cäcilia«, ist die Hingerissenheit wörtlich Verrückung: »Deine wunderbaren Töne, / denen ich verzaubert fröne, / Haben mein Gemüt verrückt.« Daß dies mit der Bitte fortfährt, »Löse doch die Angst der Sinnen / Laß mich in Gesang zerrinnen, / Der mein Herz so sehr entzückt«, gibt den richtigen

chen; sie sind Wiedergänger, Gespenster des strafenden Ereignisses: »Ausgetrocknet zu Gerippen« sitzen sie zwar nicht in des Todes, sondern »in des Wahnsinns Haus«, aber jenes, das Grab bleibt mit dieser Substitution angespielt. (Für die in Kleists Erzählung durchgeführte Ambiguität von »Konversion« als Verdammung oder Rettung, vgl. 219, 220, 223, und 220, 228; vgl. Wittkowski (Anm. 5), 21).

37 Im Anschluß an die zitierte Stelle bei Wackenroder: »So kam es ihm bei manchen frohen und herzerhebenden Gesängen zum Lobe Gottes ganz deutlich vor, als wenn er den König David im langen, königlichen Mantel, die Krone auf dem Haupt vor der Bundeslade lobsingend hertanzen sähe; er sah sein ganzes Entzücken und alle seine Bewegungen, und das Herz hüpfte ihm in der Brust. Tausend schlafende Empfindungen in seinem Busen wurden losgerissen und bewegten sich wunderbar *durcheinander*. Ja bei manchen Stellen der Musik endlich schien ein *besonderer Lichtstrahl* in seine Seele zu fallen; *es war ihm*, als wenn er dabei auf einmal weit klüger würde und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und rubigen Wehmutter auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe.

Soviel ist gewiß, daß er sich, wenn die Musik geendigt war und er aus der Kirche herausging, reiner und edler geworden vorkam. Sein ganzes Wesen glühte noch von dem *geistigen Wein*, der ihn *berauscht* hatte, und er sah alle Vorübergehende mit andern Augen an. Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spaziergang zusammenstehn und lachen oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widerwärtigen Eindruck auf ihn. Er dachte: du mußt zeitlebens, ohne Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben und dein ganzes Leben muß *eine Musik sein*.« ((Anm. 26), 132)

38 Vgl. 224 und Kleist über das Julius Hospital in Würzburg, wo er gleichfalls einen religiös Verrückten, einen Mönch, der sich ver-sprach, antraf (in den schon angesprochenen Briefen aus dem belagerten Würzburg, 560)

Hinweis: Das »in Gesang zerrinnen« dort<sup>39</sup>, das Berauschtsein Berglingers in seiner Konversion zur Musik, wird von Kleist aufgegriffen, ohne daß er das Auffangmodell, die Bebilderungen eines Innenlebens des Hörens, zugestehen würde. Die »Gefahr« der Ver-Rückung setzt genau an den Stellen jener metaphorisch/literalen Überschreitungen der Entrückung ein: »er lebte nun recht im Himmel« oder »dein ganzes Leben [...] eine Musik«, die für Berglinger Ziel aller Wünsche ist. Die Brüder entsprechen, von der Musik be/getroffen (222), »zeitlebens« und »ohne Aufhören« genau dem, was Berglinger postuliert: »dein ganzes Leben muß eine Musik sein«. Dem kommen die Brüder treuer nach, als es sich Berglinger träumen ließ. – Der von Wackenroder an der in Kleists Text aufgerissenen Stelle supplementierte Bilderrausch wird bei Kleist zu jenem rauschenden Schrecken werden, der dessen Grenze bezeichnet.

Das Hören, das für Wackenroder und Tieck die eigentliche Perspektive fürs Musikalische ergibt, erfordert die Erstarrung, die »äußere Unbeweglichkeit«, von der Wackenroder behauptet, daß es eine Abwendung nach innen ist, und supplementiert diese: Der Hörende hört innen, was von anderswo her stammt; dies heißt dann Stimme, Sprache der Engel, der Himmelsgeister. Die *Abwendung* erst konstituiert jene »Innigkeit« (295), die Kleist in der zweiten Fassung seiner Erzählung durch »Herrlichkeit« ersetzte (217), durch die Manifestation der »Heiligkeit«, die durch »Innen« und »Innigkeit« nur noch tropisch bezeichnet wird.

Der ächte Genuß erfordert eine stille und ruhige Fassung des Gemüths und äußerst sich nicht durch Ausrufungen und Zusammenschlagen der Hände, sondern allein durch *innere Bewegungen*.

Dann hielt er [Berglinger] sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden. Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine *Nerven* mit *leisen Schauern* und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen.<sup>40</sup>

Hören »besteht in der aufmerksamsten *Beobachtung* der Töne u [!] ihrer *Fortschreitung*; in der völligen *Hingabe* der Seele in diesen / *fortreißenden Strom der Empfindungen*«.<sup>41</sup> Die »innere Bewegung«, die das Hören ausmacht, »korrespondiert« nicht einmal der Bewegung der Töne, sondern sie ist dieser völlig ausgesetzt: Die innere Bewegung und Bewegtheit *ist* die des Tons, wenn dieser »den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüths« »uns

39 Komplementiert wird diese Berücktheit durch deren Wiedergabe, eine Einwirkung auf andere: »Öffne mir der Menschen Geister / Daß ich ihrer Seelen Meister / Durch die Kraft der Töne sei; / Daß mein Geist die Welt durchklinge, / Sympathetisch sie durchdringe, / Sie berauscht in Phantasei!« / (*Herzenergießungen* (Anm. 26), 110)

40 *Herzenergießungen* (Anm. 26), (»Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse«) 108 u. 132.

41 Brief Wackenroders an Tieck vom 5.5.1792 (Anm. 21), 29.

selber vorströmt«.<sup>42</sup> Der Eintrag im Hören – innen – realisiert sich als Saite-Saite-Relation, als Resonanzphänomen, das auch Sympathie und sympathetisch heißt und dem magnetischen Rapport entspricht. Was im Hören einwirkt, ist der »Klang« als Oszillation, als »leise Schauer«, die die Nervenfiebern affizieren. Die Töne und ihr Fortschreiten sind für den hörenden Berglinger der »geistige Wein, der ihn berauscht hatte«, Hören ein »Taumel« unter der Einwirkung der Musik, in dem der Hörende vom Hören ergriffen ist und an den Rausch preis-gegeben.<sup>43</sup>

Die »mannigfachen Bilder«, die Wackenroders Berglinger aus oder über der Musik aufsteigen, »entsprechen« dieser, die als ein Loßreiß von »tausend schlafenden Empfindungen in seinem Busen«, die »sich wunderbar durcheinander« bewegten, bestimmt wird, nur als *wechselnde*, als Bilderrausch. Diesen haben Wackenroder wie auch Tieck in den »Phantasien über die Kunst« systematischer bestimmt mit dem Konzept des Tons als Übergang ohne Positivität, das als Medialität denkt, was als Kunstreligion übersetzt werden sollte. Das Wechseln und Vergehen der Bilder, ihr Sich-Verlieren vor jeder Fixierung als Bild formuliert (und illustriert, was nicht illustriert werden kann) die Ablösung der Musik vom Paradigma der Nachahmung in Absetzung einerseits vom Modell des Gemäldes als der Re-Präsentation einer – abwesenden – Gegenwart, andererseits von der Sprache in Worten.<sup>44</sup> Für beide Oppositionen ausschlaggebend ist das in sich ambivalente Argument der Unbestimmbarkeit. Die Ablösung von der Sprache der Worte erfolgt mit einer gedoppelten Argumentation, einerseits mit dem *topos* der Unsagbarkeit, eines Unnennbaren, das der Sprache entzogen bleibe<sup>45</sup>, und andererseits für eine nur dem eigenen Gesetz folgende Musik.<sup>46</sup> In-

42 »Ein fließender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen mit Worten für's Auge [sic!] hinzuzeichnen – die Sprache kann die Veränderungen nur dürtig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen unsichtbar vorbilden. Und eben so ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüths beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremden Stoff; – die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvollen Harfe, schlägt in der dunklen Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, und die Saiten unseres Herzens erklingen und wir verstehen ihren Klang.« (Anm. 26, 220) Ein Bild, das der Strom-Strom-Relation, wird angeboten, das die Bildrelation dementiert.

43 Hören hat kein Subjekt. »Seine ewig bildliche Seele war ganz ein Spiel der Töne« (Anm. 26, 132).

44 *Phantasien über die Kunst* (Anm. 26, 219).

45 Vgl. »Von zwei wunderbaren Sprachen«, *Herzensergießungen* (Anm. 26), 97–100.

46 Die Ablösung der Instrumentalmusik von der Vokalmusik ermöglicht, daß »die Instrumentalmusik ihren eignen Weg geht und sich um keinen Text, um keine untergelegte Poesie kümmert, für sich selbst dichtet, und sich selber poetisch kommentiert.« »In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frey, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasirt spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkeln Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleyen aus.« (*Phantasien* (Anm. 26), 242/243) Zu den weitreichenden Implikationen dieses Konzepts, das so Tieck formuliert, vgl. Dahlhaus (Anm. 2), 67, 70.

sofern aber die Musik und die Töne aus jedem Abbildungsverhältnis entlassen werden, auch aus dem der Sprache des Herzens, bleibt die Unbestimmtheit nicht mehr die eines individuum ineffabile – und auch nicht mehr die einer anderen transzendenten, entzogenen Instanz. Begründet wird damit eine Eigengesetzlichkeit der Musik: Die Töne »ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst«.<sup>47</sup> Die Übersprachlichkeit der Musik, die in einer Um-Interpretation deren Untersprachlichkeit abgewonnen wird, heißt einerseits *feinerer, zarterer* – stoffloser – Stoff, »Hauch«<sup>48</sup>, und wird andererseits als die einer »fremden, unübersetzbaren Sprache« oder »Engelssprache« paradoxal akzentuiert. Die Kunst der Töne ist un-/übersprachlich als unfixierbare Bewegung, als Medium, in dem die Signifikantebildung aufgeschoben, ver-unendlicht wird – sich verliert.

Die *Musiktöne* gleichen oft einem feinen, flüssigen Elemente, einem klaren spiegelhellen Bache, wo das *Auge* sogar oft in den schimmernden Tönen wahrzunehmen glaubt, wie sich reizende, ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen, wie sie sich von unten auf emporarbeiten, und klarer und immer klarer in den fließenden Tönen werden. *Aber die Musik hat eben daran ihre recht Freude, daß sie nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen läßt, denn mit einem hellen Klang zerspringt dann alles wieder, und neue Schöpfungen sind in der Zubereitung.* (Tieck, »Die Töne« in: *Phantasien über die Kunst* (Anm. 26), 237)

Die Nicht-Fixiertheit, die Nicht-Positivität des Tons kann nur in einer doppelten Bewegung von entstehender Bildlichkeit und deren Vergehen dargestellt werden, damit in und als Gestalten, die im Sich-Bilden stets schon wieder zerfallen. Dies geschieht im Text in Metaphoriken des Strömens, des Erhebens, des Wolkigen für jene Übergänglichkeit, die die Töne –, die die Musik ausmacht. Das Komponiertsein selbst, das »Dichtung« und Künstlichkeit genannt wird, formuliert sich für das »formlose Wesen« der Musik als »Übergang« und sofort erneut in »Wellen« und Strömen:

– »in diesen Wellen strömt recht eigentlich nur das *reine formlose Wesen*, der *Gang* und die *Farbe*, und auch vornehmlich der tausendfältige *Übergang* der Empfindungen; die idealische, *engelreine* Kunst weiß in ihrer *Unschuld* weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer Regung, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt.«<sup>49</sup>

An dieser Stelle setzt die Notwendigkeit einer Übersetzung an, sollen Bilder, die stets Fixierungen sind, auf die »formlose« Form sich auflagern müssen:

»Und dennoch empört sie bey aller Unschuld, durch den mächtigen Zauber ihrer *sinnlichen* Kraft, alle die wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der Phantasie, die die Töne mit *magischen Bildern* bevölkern, und die *formlosen* Regungen in *bestimmte Gestalten* *menschlicher Affekten* verwandeln, welche wie gaukelnde *Bilder* eines magischen Blendwerks unsren Sinnen vorüberziehn.«

47 Tieck (Anm. 26), 236.

48 Wackenroder (Anm. 26), 191/92.

49 Diese wie die folgenden Stellen aus Wackenroder »Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik« (Anm. 26), 220/21.

Auch Wackenroders Text selbst bevölkert sich hier mit »bestimmten Gestalten menschlicher Affekte«, benennt und zählt auf: »die hüpfende, tanzende, kurzathmende Fröhlichkeit«, »sanfte, felsenfeste Zufriedenheit«, die »männliche jauchzende Freude«, das »süße, sehnstüchtige Schmachten der Liebe«, der »tiefe Schmerz« – allerdings um abzubrechen und sich gegen sich selbst zu richten:

Aber wer kann sie alle zählen und nennen, die luftigen Phantasien, die die Töne wie wechselnde Schatten durch unsre Einbildungen jagen? / Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten höheren Triumph der Instrumente zu preisen: ich meyne jene göttlichen großen Symphoniestücke, [...] worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama von menschlichen Affekten ausgeströmt ist [...].

Der Text thematisiert die eigene Sprachlichkeit, die im Sprechen von der unübersetzbaren übersprachlichen Sprache der Töne aporetisch würde: »Der Strom«, den die Töne uns vor-strömen, »nach allen den tausend, glatten und bergigen, stürzenden und schäumenden Wellen«, den »aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen«, kann nicht übersetzt werden, sondern nur von Saite zu Saite eingetragen werden. Die »Erzählung«, die Wackenroder dem reinen formlosen Übergang der Töne widmen wird, muß der Logik ihrer eigenen These gemäß selbst zergehen: »– die Phantasie wälzt mancherley Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum, durch einander, – und mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende lebenvolle Welt, gleich einer glänzenden Luferscheinung, ins's unsichtbare Nichts.« Musik ist Werden, Zubereitung und Zerspringen – und sie wird im Text, aber auch in ihrem Gehörtwerden allein in der Oszillation von »Bilder«-Konstitution und deren Zergehen-lassen, ihren Ort haben können. Diese Oszillation bemeistert sich – bildlich – der realen Oszillation des Tons, die in leisen »Schauern« der Nervenfiebern sich einträgt, auf der alle Metaphorik von Wellen und Strömen aufruht.

Die affinierte Ver-Führung, die mit »Syrenen« für die phantasmatischen Bilder aufwartet<sup>50</sup>, impliziert schon deren Gegenbild eines dämonischen Trugs und damit die für die Berglinger-Texte nicht mehr entscheidbare Ambivalenz der Preisgabe an die Töne: Die »abgeschlossene Welt für sich« ihrer unübersetzbaren reinen Übergängigkeit, die sie als eine oszillierende Bewegung eines Zubereitens und Zergehens ausmacht, kann im – in dieser Bewegung ihrer autonomisierenden Ab-Lösung – sich öffnenden Antagonismus von Kunst und Leben stets böser Trug sein.<sup>51</sup> Die Übergängigkeit der Töne, ihre stets nur vor-

50 – In der komplementären Formulierung Tiecks: »Diese Symphonien [...] enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, [...] sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt. [...] Und dennoch schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft sieht du Syrenen auf dem holden Meerespiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen, sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in dein Ohr, seltsame Lichter gehen an dir vorüber.« (Anm. 26, 244).

51 Vgl. »Brief Joseph Berglingers« (Anm. 26), 225/26.

läufige, nicht fixierbare Figuriertheit ist als solche stets Defiguration, eine Auf- und Ab-Lösung, aus der die Ambivalenz von Ent-Hebung (*elevatio*) und trügerischer Verabsolutierung nicht mehr herausgekürzt werden kann.

In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst, in ein Etwas zerronnen und verwandelt, für das wir keine Worte und keine Gedanken haben, das selbst in sich ein Alles, ein höchst beseligendes Gefühl ist, oh, wer vermöchte da noch auf die Dürftigkeiten des Lebens einen Rückblick zu werfen, wer schiede nicht gern und folgte dem Strome, der uns mit sanfter unwiderstehlicher Gewalt jenseits, jenseits hintüberführt.<sup>52</sup>

Dieses Hinüberführen, das im (Ab-)Scheiden tödlich würde, hat im Text, der mit dem Unsagbarkeitstopos für »die Kraft«, »die die himmlische Musik mit ihren vollen Tönen, mit ihren liebreizenden Ankängen über unser Herz erzeugt«, einsetzte, schon stattgefunden: Dieser hat einen stufenlosen, einen metonymischen Übergang mit Metamorphosen von Klang in »Erinnerungen« und »Gesinnungen«, in Assoziationen einer Idylle und der Kindheit, in »Wollust«, in ein Aufgelöstsein, ins »jenseits, jenseits« inszeniert. Damit »repräsentiert das Musikalische nichts (mehr), sondern es gerät zur Bewegung selbst«<sup>53</sup> zum Strom der »aneinanderhängenden Verwandlungen«. Stets bleibt aber die Möglichkeit, sie zu verpflichten, diese Bewegung selbst zu »repräsentieren«, diesen Durch- und Übergang, der sich im Hören, im Eintrag der Töne vollzieht. Die Bewegung der Auflösung und des Zerrinnens heißt dann auch Elevation, Erlösung<sup>54</sup> und »Auferstehung«. Insofern bleibt es bei der »doppelten – und zunächst widersprüchlichen – Existenz des Musikalischen als transzendentales, als verweisendes und gleichzeitig als für sich stehendes, sich selbst genügendes dynamisches Prinzip«.<sup>55</sup> – Die Eigengesetzlichkeit der Musik heißt dann nicht nur »eine abgesonderte Welt für sich selbst«, sondern sie führt dann auch ins »Land der Musik«, »Land des Glaubens« und unter den »fremden Himmel« (der sie ist). Die Refiguration als Auferstehung fängt den Rausch auf, weil sie diesen in einer sekundären Zeichenbildung gegen die Möglichkeit abdichtet, daß in ihm, im Rausch der Übergänge, keine Bilder mehr zu fixieren wären, jede bestimmte Gestalt wie das Subjekt des Hörens sich verlöre. »Auferste-

52 Dieser Formulierung geht voraus: »Was ist es denn, das mehr als die Gesetze, als die Vernunft und alle Philosophie, so mächtiglich in uns hineinredet? Wie ist die Kraft zu beschreiben, die wie aus vielen Strahlen eines Brennspiegels alle Kraft wie auf einen Punkt vereinigt, und so das Wunderbarste möglich macht? [...]«. Musik »tritt unmittelbar mit ihrer Engelsgegenwart in die Seele, und haucht himmlischen Odem aus. Oh, wie stürzen, wie fließen im Augenblick alle Erinnerungen aller Seeligkeiten in den einen Moment zurück, [...]« – (Anm. 26, 230).

53 Barbara Naumann, »Musikalisches Ideen-Instrument«. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990, 81. »Die radikale Abwendung vom Ausgangspunkt der Herzenergiebungen und der Phantasien über die Kunst, dem Natur- und Gefühlsprachenmodell wird besonders im letzten Abschnitt der Phantasien über die Kunst sichtbar« – ohne »Quintessenz oder Pointe des Textes« zu bleiben« (84).

54 So wird auch die Heilung durch Töne bei Wackenroder und Tieck (Anm. 26) modelliert; neben den zitierten Stellen vgl. auch »Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen«, 204 und Tieck, »Die Töne«, 237.

55 Naumann (Anm. 53), 81.

hung« ist die metaphorische, die als bildlich verfehlte Thematisierung des *Mediums* selbst, des Tons als Medium ohne Positivität, als die immaterielle Materialität des Musikalischen.

Die hier mitgeführte Implikation von Ton und Hören, für die die Metaphorik der einsprechenden Stimme die mächtige »Stimme« ist, setzt ein Modell der Einwirkung der Bewegung, die der Ton ist, voraus, die Wackenroder und Tieck stets schon als eine »innere Bewegung« meinten darstellen zu können. Diese Einwirkung wird an den Körpern der vier Brüder leibhaftig vollzogen und in deren grotesker Wiederholung im »Gesang« materialer realisiert, als Wackenroder und Tieck es (wahr)haben wollten. Die Heilung, Erhebung, Konversion durch Töne, für die Wackenroder und Tieck so wirkungsmächtige Exempla gaben, und die Zerrüttung, zu der die musikalische Einsprache wird, sind die gleichermaßen mächtigen Realisationen dessen, was die Töne romantisch ausmachen soll: Sie sind die »Nerven« affizierende, mit-schauern machende Vibrationen. Die »Gewalt der Musik«, die mächtige, fürchterliche unwiderstehliche Verführung oder Bekehrung manifestiert sich wie im musikalischen Ereignis der Konversion auch in dessen ver-rücktem Double, dem Widergänger der Musik der Klosterschwestern, im Gesang der Brüder. Der Brüder Gesang und der Schwestern Musik sind nicht nur einander entgegengesetzt, sondern können füreinander eintreten: Sie geben ein »verkehrtes« Bild voneinander ab, wie auch die jeweilige Einbindung des (Ab)Singens in einen Kontext von Ritual und (Kloster)-Regel belegt.

Der Gesang der Brüder, mit dem sie wiederholen, was sie ver-rückte, zwar »nicht ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei gräßlich«, so die erste Fassung, ertönt, so die zweite Fassung, mit einer »entsetzlichen und gräßlichen Stimme«: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören, wenn sie zur eisigen Winterszeit das Firmament anbrüllen.« (223) Sie wiederholen entstellend, mit disartikulierten Stimmen die liturgische Musik.<sup>56</sup> Musik, die von

56 Die teuflische Musik, an die hier erinnert wird, ist Verkehrung – oder eben: Entstellung der Musik der Engel und als solche stets auf diese bezogen (Hammerstein (Anm. 16, 102). »Die Teufel schreien hohnvoll [...] oder schrecklich (*horribiliter*).« (104) »Eine große Rolle spielen Tierstimmen in der Hölle. Heulend wie bei Hunden, grunzend wie bei Schweinen klingt der Gesang der Teufel, sagt schon Johannes Chrysostomus. [...] Der Teufel heult wie die Wölfe [...] und bellt wie die Hunde.« (105) »Die Schilderungen der Höllenmusik betonen den Kontrast, das Zerrklangliche, Dis-harmonische. In diesem Kontrast sind sie jedoch gerade der Ordnung und dem Lobpreis der himmlischen Welt zugeordnet. Diese sind Maßstab für die höllische Verzerrung. So bleibt auch die Musik der Teufel zuletzt auf die der Engel bezogen; [...]. Ja die Teufel ahnen die Engel bewußt nach [...] Der Teufel als Affe Gottes (*simia dei*) und der Engel, als Nachäffer des Heiligen, Liturgischen, sind dem ganzen Mittelalter geläufig.« So »parodieren die Teufel das Sanctus der Engel: *Sanz-tu, sanz-tu, sanz-tu / menus dansaboth*« – in den *Miracles de Ste. Genevieve* (15. Jh.) (106/7) Die verkehrten und verstellenden Worte sind die Markierung des Bösen; dies sagte auch der religiös verrückten Mönch, den Kleist im Julius-Hospital in Würzburg antraf. »Der Teufel fährt in seine Opfer hinein, um sie besessen zu machen und aus ihnen herauszutönen. Die Inquisitionsurteile bezeichneten noch viel später die unverständlichen, ekstatischen Rufe im Munde der sogenannten Hexen als Teufelsgesänge.« (110) Zugleich

Kloster-Schwestern und »vier verworfenen Brüdern« hervorgebracht wird, ist unter- oder übermenschlich, unter- oder übersprachlich; insofern aber sind ihre musikalischen Darbietungen komplementär. Das »Untersprachliche« der Musik, das einmal »nichtssagendes Geräusch, bloßes Getönn« hieß<sup>57</sup>, wurde romantisch zum »Über-Sprachlichen« nobilitiert, als andere Sprache übermenschlicher Stimmen, als »dunkle«, als rätselhafte, als Sprache der *Engel*, eine »Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimat niemand kennt«. Sie ist dies als eine Transformation (aneinanderhängender Transformationen), die »menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.« Diese »Übersetzungen« defigurieren, was sie »übersetzen«; »statt aller Antworten und Offenbarungen« wird die »Sprache der Himmelsgeister« stets (nur) »luftige Wolkengestalten« zu bieten haben<sup>58</sup>, die nicht nur eine »Unkörperlichkeit« der »Einkleidungen« belegen sollen, sondern die, obwohl »Gestalten«, jede Bestimmbarkeit und damit Figuration und Signifikation dementieren, nämlich in ihrer Bildung zergehen lassen werden. Die gestaltlosen (wolkig bleibenden und werdenden) »Wolkengestalten« benennen die in Tönen stets sich vollziehende Defiguration – Entstellung von Figur. Als ein Gebrüll, das sie wie »Leoparden und Wölfe anhören« läßt, ist das musikalische Lautwerden der Brüder – der übersprachlichen defigurierenden Sprache spiegelbildlich, als deren Zerrklang auf diese bezogen – ebenso unter-menschlich wie unter-sprachlich. Ihr Gebrüll ist die entstellte Wiederholung der liturgischen Musik, deren Verstellung ins Bestiarium, die Ent-stellung in die Grotteske. Als solche aber, als Dis-artistikulation, als Entstellung, hat sie mit der Defiguration in der »Sprache« der Musik eine Stelle der Berührung, an der Stelle der Entstellung – an der sie dieser (zugleich) opponiert, diese, wie sich selbst ver-stellt, ver-rückt.

Der Gesang der Brüder ist von dekomponierender Gewalt: »Bei diesem grausenhaften Auftritt stürzen wir besinnungslos, mit sträubenden Haaren auseinander; wir zerstreuen uns [...] durch die umliegenden Straßen [...]«; 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

aber sind sie als solche »eine Art *arcana verba* und entsprechen der unbekannten Engelssprache.« »In solchen Sprachkunststücken nähern wir uns gewissermaßen von der linken verkehrten Seite der Sphäre der Glossolalie und des Jubilus. Darauf weisen auch Rufe, wie *Ha, ha, ha, Ro, ho, Ro, ho, Woldan, woldan, rimo, rimo, rimo, Hora, hora, hora, Fu, fu, Eya, ey, aha, a ha, To jodutes*« (107) »Auch die Unsagbarkeit der Himmelsgesänge erscheint [darin] pervertiert« (108), die sich im augustinischen Jubilus aussprach, der dem unaussprechlichen Gott gebühre, »wortlos, bzw. nur aus wortlosen Tonreihen bestehend [...], die Schranken der Silben [...] von der Fülle der Freude überflutet« (121, 126).

57 Nach Dahlhaus (Anm. 2), 145.

58 So Wackenroder, *Phantasien* (Anm. 26), 206–08.

Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen.« (223) Was diesen Gesang, »durch sein Gebrüll gräßlich«, bestimmt, ist *Vibration*, ist nichts anderes als die *Oszillation*, der *Ton* als solcher. *Erschütterung* bezeichnet die Affektion durch das und im musikalischen Ereignis – im wörtlichen und im übertragenen Sinne des Wortes: Die Laute, die ihren Kehlen entstammen, wecken ebenso »erschütterte[] Ausrufungen des sie umringenden Volks« (224), wie sie Pfeiler und Fenster betreffen. »[D]aß kein Laut über ihre Lippen käme; daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonierten«, wird aus dem Irrenhaus von ihnen berichtet (220). Die Körperlichkeit des Auftritts manifestiert sich in der wiederum physiologischen Selbstaffektion der Singenden am eigenen Leibe der Agierenden: »sie wischen sich mit einem Tuch den Schweiß von der Stirn, der ihnen, in großen Tropfen, auf Kinn und Brust niederträuft; [...] und legen sich, um eine Stunde von so qualvollen Geschäften auszuruhen« (224). Das kann man zwar nennen: »Die geistige Gewalt hat sich in physische Kraft verwandelt«<sup>59</sup>, jedoch geben die Brüder wi(e)der, was ihnen zugekommen ist: Die stets betonte Herrlichkeit der Feier produziert, was sie konstatiert. Die »Gewalt« der Konversion, die einer Macht oder *potentia*, wird sich als *violence* in die Körper der Brüder eingetragen, eingeschrieben haben. Die »leisen Schauer«, die bei Wackenroder die Affektion der Nerven benennen, bleiben bei Kleist bilderlos. Sie treten als das Schauerliche, Schaudernmachende ihres »geisterhaften«, gespenstigen Wiedergängertums (222) und ihres »schauderhaften und empörenden Gebrülls« (223), als Erschütterungen des und durch den Gesang(s) der Brüder wörtlich auf. Diese Gewalt der »Erschütterung« ist als Bestimmung des Schalls, des Tons als akustisches Phänomen, alles andere als (bloß) metaphorisch. *Erschütterung* bezeichnet die immaterielle Materialität des Tones, der reine Bewegung – einer Oszillation – ist, der darum keine Gegenwart hat, stets schon immer vorbei ist, und als Bewegung ohne Substanzialität sich mitteilt und manifestiert. Der Akustiker Chladni bestimmte den Schall als »hörbare Schwingungen eines elastischen Körpers«, »eine zitternde Bewegung« – »motus vibratorius, oscillatorium, tremulus«. »Diese allein wirkt unter den nachher anzugebenden Bedingungen auf das Gehör.«<sup>60</sup>

Dieser [der Schall] besteht nähmlich in einer schnellen zitternden Bewegung irgend eines Körpers; wenn also Materie von irgendeiner Art, es sey Luft oder etwas anderes, mit dem Körper in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung stehen. / So müssen diese nothwendig auch dadurch genötigt werden, in eben denselben Zeiträumen, wie der schallende Körper, zu zittern, in so weit es vermöge der Kraft der zitternden Be-

59 Robert Mühlher: Heinrich von Kleist und seine Legende »Die Hl. Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. Gedenkrede anlässlich von Kleists 150. Todestag; in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins (hrsg. R. Mühlher), Bd. 66, 1962, 149–156; hier: 154. Vgl. Wittkowski (Anm. 5), 22/23 und Heine (Anm. 5), 80.

60 Ernst F. F. Chladni, *Die Akustik* (Leipzig 1802), 2. verb. Aufl. Leipzig 1830, 1–4 und § 1, § 4.

wegung, und der Beschaffenheit der umher befindlichen Materie geschehen kann; und die zur Empfindung solcher Bewegungen organisierten Organe müssen nothwendig dadurch affiziert werden, wenn zwischen ihnen und dem schallenden Körper eine Strecke von Materien irgendeiner Art, die im Stande sind, mitzuzittern, sich befindet.<sup>61</sup>

Hören ist ein Affiziertwerden durch diese Bewegung: Die Einwirkung des Tones, seine Mit-Teilung heißt »Erschütterung«<sup>62</sup> und ist die »Gewalt der Töne«, die sich *mitteilt*. Die Erschütterungen, die sich fortpflanzen und wi(e)dergeben, sublimierten Wackenroder und andere zu den Schauern der Nervenfebern, die nichts sind als die analogen Einträge der Schwingungen der Schäle. Das mit den »Schauern der Nerven« zitierte Modell des Hörens als sympathetische Beziehung, realisiert sich in den physiologischen Erschütterungen – anders; es wird vom gräßlichen Gebrüll der Brüder literal nach außen gekehrt als Erschütterung von Pfeilern des Hauses und von Fensterscheiben. Die Einwirkung auf die Körper ist durch kein Verstehen gemildert.

Die akustische Verbreitung des Schalls ist eine Mit-Teilung, die sich manifestiert als eine »Gewalt« der Eintragung und »Fortpflanzung«. Deren Voraussetzung, die Einstimmung, wird mit den »leisen Schauer« der Nerven als Sympathie gedacht. *Resonanz*, die für das physiologische Hören nur dessen Möglichkeit die (analoge) Einschreibung der Schäle angibt<sup>63</sup>, mußte das Modell für eine Mitteilung abgeben, die das Verstehen überbietet. Nach ihrem Modell funktioniert auch die Konversion im »Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg«, wenn sie mit »Ich konnte der *Gewalt in mir* nicht widerstehen«, begründet wird. Was einwirkt, kann nur die Gewalt sein, die schon da war: die Kunst; was dem Einwirkenden (»jener Glaube«) gleichgestimmt ist, ist schon »in mir vorhanden«, als Einstimmung durch die Kunst: der »Glaube«, den sie voraussetzte. Die Bedingung der Möglichkeit von Resonanz, die Eingestimmtheit der Eigenfrequenz auf die Fremdfrequenz muß die Unwiderstehlichkeit dieser Einwirkung, dieses Ein-Sprechens begründen. *Re-*

61 (Anm. 60), Vorrede X. Damit ist der Klang noch nicht ausgezeichnet vor anderen Schälen (*Entdeckungen über die Theorie des Klangs*, Leipzig 1787, 71). »Bey einem Schalle sind die Schwingungen (sowohl in Ansehung der Zeiträume, in welchem sie geschehen, als auch in Ansehung der Gestaltveränderungen des elastischen Körpers) entweder gleichartig, und [...] bestimbar, oder sie sind es nicht, im ersteren Fall ist es ein Klang, im letzteren ein Geräusch.« (Anm. 60, § 5)

62 Vgl. Chladni (Anm. 60), 287 und Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (Heidelberg 1810), Leipzig, Weimar 1984, 281/2; – aber auch Wackenroder, *Phantasien* (Anm. 26), 216.

63 »Ein entweder durch die Luft, oder auch durch feste Körper verbreiteter Klang setzt alle klingenden Körper, die in denselben Zeiträumen schwingen können, in Bewegung. Wenn an einem Instrument, oder auch an verschiedenen, die durch die Luft oder durch einen Zusammenhang von festen Körpern aufeinander würken können, zwey Saiten in Einklang gestemmt werden, und man setzt sie in Bewegung, so klingt die andere ebenfalls, weil sie bey jeder Schwingung, die sie machen kann, durch jede Schwingung des andern klingenden Körpers einen neuen Stoß erhält. [...] Auch wird das Angeben eines andern consonierenden Tones schon einigermaßen ein Mitklingen bewirken können, weil dabey der eine klingende Körper dem andern allemahl nach etlichen wenigen Schwingungen durch einen neuen Stoß zu seinen Schwingungen beförderlich ist.« (Chladni (Anm. 60) § 229, 270/71)

*sonanz*, Modell idealer Teilhabe in der Mitteilung, das über die und mit der Musik instrumentiert wurde, kann darum aber stets auch Modus von Gefährdung oder Strafe sein. Denn ist einerseits die Entsprechung von Eigen- und Fremdfrequenz ein normatives Modell für die Mitteilung, nach dem der Hörer erst dem entsprechen mußte, was er hören und aufnehmen wollte (daran scheitert die musikalische Wirksamkeit von Wackenroders *Berglinger*), so wird andererseits bei E. T. A. Hoffmann Wider- oder Nachhall zu einem »unheimlichen Gast«, zu einer unwiderstehlichen und insofern unheimlichen – magnetischen – Einwirkung. Die »Töne und ihre gräßliche Wirkung« geben in Hoffmanns Erzählung (in der er im wörtlichen Zitat aus »Das Bettelweib von Locarno« Kleist als Experte in akustischen Phänomenen auszeichnet) auch das Modell für den Einfluß des Magnetiseurs. Der Mesmerismus (oder Puysegurismus) dachte eine Wirkung der *Schwingungen* auf das Nerven-System wie der Töne als Schauer(n) der Nerven<sup>64</sup>, »Alle mitgeteilte Bewegung [geht] vermittels Oszillation in Wirksamkeit über, und [...] dies [gibt] Töne«, nämlich »Bewegung durch Mitteilung«. Und »auch alle innere Bewegung ist oszillatorisch, und keine innere Veränderung ist ohne äußere, also auch hier Ton.« – so J. W. Ritter. Für die Unwiderstehlichkeit ihrer Einwirkung treten Magnetismus und Physiologie des Hörens wechselseitig einander modellierend ein.<sup>65</sup> Akustische und magnetische Einwirkung sind gleichermaßen oszillatorische Mit-Teilung, Eintragung »durch« die Innen-Außen-Grenze, die diese nicht öffnet und dennoch »unhaltbar« macht. Die Macht eines fremden psychischen Einflusses, die (all)mächtige Einrede einer fremden Stimme ist deren *Nachhall* im anderen Körper, wie Hoffmann von Ritter zitiert. Der romantische Bescheid, was »so mächtiglich in uns hineinredet« (Wackenroder) und affizierend nachhält, sei schließlich die geweckte »eigene« innere Stimme, die unwiderstehliche Einsprache Heilung oder Tonwunder, wird konterkariert von den Spukbildern und dem Schrecken, daß diese innere Stimme eine *fremde* ist. Die Mitteilbarkeit nach dem Nachhall-Modell begründete mit dem rückhaltlosen Ergriffensein die »gräßliche Wirkung der Töne«, deren Stimme und Gestalt der Magnetiseur abgab, den »Schrecken« der Töne in den gerade entdeckten Gesetzen der Schallverbreitung.

64 »Alle Elektrizitätserregung ist mit Oscillation begleitet. [...] Alle Oscillation aber giebt Ton und damit Wort« (Ritter). »Der Mensch wurde um die 19. Jahrhundertwende als Resonanzkörper der musikalischen Schwingungen gedacht. Dabei war der Unterschied zwischen den akustischen und den elektrischen Schwingungen völlig unbedeutend, denn die Elektrizität ist ebenso wie der Ton ein Schwingungsphänomen.« (Herminio Schmidt, *Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Stuttgart 1978, 114) Zur Bedeutung des Magnetismus, »des electricischen und magnetischen Sinns« (Novalis) im 19. Jh., vgl. Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, München, 1990, 197; zum Magnetismus des Hörens Gabriele Brandstetter, »Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E. T. A. Hoffmanns »Rat Krespel«, in: dies. (Hrsg.) *Jacques Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«. Konzeption – Rezeption – Dokumentation*, Laaber 1988, 15–38, hier: 21ff. Zum Magnetismus bei Kleist vgl.: Steven R. Huff, *Starres Leben: The Problem of Passivity in the Works of Heinrich von Kleist*, Diss. Princeton, 1987, 37ff.

65 Für die (magnetische) Affizierung) als Hineinrufen vgl. Ritter (Anm. 62), 270 und 274.

Als *Resonanz* funktionieren nämlich auch jene »Mitteilungen« des Schalls, die der Gesang der Brüder als Zerberstung vorführt. Was bei Kleist »Gewalt« heißt und sich als Erschütterung mitteilt, realisiert die »Wirkung der Töne« wörtlicher. Die Er-schütter-ung, die den Ton als Schwingung charakterisiert, deren Einwirkung das Resonanz-Modell formuliert, hat ihre literale »Materialität« zurückstattet bekommen in einer Mit-Teilung des Tons, die *dekomponiert*, die *zerschmettert*.<sup>66</sup> Der Gesang der Brüder läßt Fenster zerbersten und manifestiert die im Bilderrausch kompensierte und als Stimme aufgefangene »Gewaltsamkeit« der Oszillation des Tones. Ein *Stoß* und *Anstoß* heißt Chladni die Mitteilung der Schallwellen.

Wenn die Luft, wie es bey einem jeden Klange (und vielleicht auch bey allen andern Arten des Schalles, obgleich weniger regelmäßig geschieht, mehrere schnell auf einander folgende Stöße erhält, so geschehen in jedem Schallstrahle mehrere abwechselnde Verdichtungen und Verdünnungen, die gewöhnlich *Schallwellen*, (undae sonorae, pulsus sonori) genannt werden. (Anm. 60, § 195, 217)

Die Immateriellität des Tons – der nichts als Bewegung ist und keinen Zustand hat – ist nicht anderes als seine »Materialität«, Oszillation, und deren Mit-Teilung als Stoß. Darauf beruht alles Hören – wie auch jene Mit-Teilungen im Gebrüll der Brüder, das durch sein Lärm »gräßlich« ist, das Erzittern von Pfeilern und Zerbersten der Fenster, worin die Brüder nachträglich den Anschlag auf »Fensterscheiben« realisieren, an dem die Musik sie gehindert hatte. Eine »starcke Erschütterung« ist, Chladnis Akustik zufolge, dann »an den Fenstern, Wänden, Pfeilern, oder an den Fußboden eines Gebäudes« zu bemerken, »wenn [...] dieser mitschwingende Körper eine solche Beschaffenheit hat, daß er, als selbstklingender Körper betrachtet, in derselben Geschwindigkeit würde schwingen können« – also nach dem Resonanz-Modell der Einwirkung.<sup>67</sup>

Wo die Töne des »gräßlichen« Gebrülls der Brüder »die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten, und die Fenster, von ihren Lungen sichtbarem Atem getroffen, [...] klimrend [drohten], als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen«, sind mit dem Zusammentreffen von Vibrationen und Sichtbarkeit zudem die in der Romantik wohl berühmtesten akustischen Experimente zitiert: die Chladnischen Klangfiguren.<sup>68</sup> Es geht mit diesen darum, »einfache Schwingungsarten« »nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar darzustellen«.

66 »Die elektrische Zerschmetterung dekomponiert« (Ritter (Anm. 62), 282, vgl. 284).

67 Vgl. (Anm. 60) § 229, 271. Die »gläsernen Gefäße«, die »durch heftiges und anhalten des Hineinschreyen eines Tones nach einem vorhergegangenen starken Klimmen zersprengt worden«, die Chladni anführt, finden sich auch in Wünschs »Kosmologischen Untersuchungen«, die Kleist Wilhelmine von Zenge schenkte und zur Lektüre empfahl (vgl. Rosemarie Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988, 104/5 u. 133/34). Die Erklärung ist, wie beide wußten, Resonanz: »Es muß genau eben der Ton, oder die Octave dessen seyn, welchen das Glas geben konnte.« (Chladni (Anm. 60), § 230, S. 271)

68 Vgl. zur Rezeption der »Entdeckungen über die Theorien des Klangs« (1787) neben dem zitierten J. W. Ritter vor allem auch Novalis, *Allgemeiner Brouillon, Schriften* Bd. III, hrsg. Richard Samuel, 302, 303–305, 308, 310.

Alle Stellen des klingenden Körpers, an denen die Axe von den schlängenförmigen Krümmungen [der Schallwellen] durchschnitten wird, lassen sich, wenn dessen Oberfläche gerade ist, und horizontal gehalten wird, sichtbar machen, wenn man vor oder bey dem Streichen etwas Sand auf dieselbe streucht, welcher von den schwingenden Stellen, öfters mit vieler Heftigkeit, heruntergeworfen wird, und an den sich nicht bewegenden Stellen liegenbleibt.<sup>69</sup>

Was Kleist über die »Sichtbarkeit« des »treffenden« Atems zitiert, ist die zu Klangfiguren ausgenutzte Einschreibung des Tons als Vibration, die auch seine unwiderstehliche Wirksamkeit ausmacht. Als Schwingungen erschütterten die Töne den Sand auf den Flächen, die von Chladni angestrichen wurden, tönten und Klangfiguren ausbildeten. Das Hervorbringen des Tones, der nichts ist als Schwingung, Bewegung, Vibration, ist in Chladnis experimentaler Anordnung als solches Aufzeichnung, »Abbildung« eines Zustandes, der keiner ist, die der für jeden *Ton* über die Zeit und die Bewegung in ihr, die ihn ausmacht, gleichbleibenden Differenz von bewegt und unbewegt, von unbewegtem Durchgangspunkt und schwingenden Stellen in Bewegung. Darum können Chladnis Klangbilder auch nur solche des Klanges und jeweils nur *eines* Tons sein.<sup>70</sup> – Der Ton zeichnet sich selbst – analog – auf, wie Hören schon immer ein Sich-Einzeichnen seiner oszillatorischen Bewegung ist.<sup>71</sup> – Aber Chladnis Notierung muß noch jede Veränderung des Tons, die wie seine Schwingungslehre zeigte eine graduelle und kontinuierliche ist, erneut digitalisieren wie die Notenschrift, deren diskrete Zeichen der buchstäblichen Schrift entsprechen<sup>72</sup>, wie

69 (Anm. 61), 1 u. 4; »wenn man die Scheibe an verschiedenen Stellen hält oder auflegt, und an verschiedenen Stellen des Randes streicht, [kann] sie jedesmal genoethigt weden [...] sich anders abzutheilen, wodurch *andere Töne*, und bey dem Aufstreuen des Sandes *auch andere Figuren* zum Vorschein kommen.« (54) Zur Versuchsanordnung vgl. (Anm. 60) § 45, 61/62.

70 Zu dieser Begrenzung des Modells der Aufzeichnung vgl. (Anm. 60), 70.

71 »So wie er nun die Glasscheibe an diesem oder jenem Punkte befestigt oder mit dem Finger hält, d. i. den Klang modifiziert, kann er voraus bestimmen, welche sonderbare immer ganz regelmäßige Figuren der Sand nun auf der Scheibe vorstellen werde, man bemerkt hier auf die überzeugendste Weise, daß jeder Klang an schicklichen Körpern eine Aenderung in Form und Figur, oder gewisse Bewegungen nach bestimmten Gesetzen verursachen kann. Man wird also auch annehmen müssen, daß durch Schall oder Klang auf ähnliche Weise in den Theilchen eines dazu schicklichen Organs eben eine solche Aenderung erfolgen werde, daß auf diese Weise der verschiedene Reiz und Eindruck von Schall und Klang auf erregbaren und sehr beweglichen kleinsten Fasern der Sinnesorgane geschieht.« (M. A. Weikard, *Der philosophische Arzt*, Frankfurt a. M. 1798 (neue verbesserte Auflage), 1. Bd. 44; vgl. Ritter (Anm. 62), 268/9 u. 275.)

72 Für die Unterscheidung von diskreter und kontinuierlicher Verzeichnung von Tönen und Stimmen: die Notenschrift als Alphabet der Musik als Verzeichnung jener »diskreten Qualitäten«, die die musikalische Logik verlangt, einerseits und die Aufmerksamkeit für »bloße Schwingungsquantitäten« anderseits, vgl. Wolfgang Scherer, »Klaviaturen, Visible Speech und Phonographie: Marginalien zur technischen Entstaltung der Sinne im 19. Jahrhundert«, in: *Diskursanalysen* 1: Medien, hrsg. F. A. Kittler u. a., 37–54; hier: 43. Die an Chladnis Wellenlehre anschließenden Untersuchungen und Aufzeichnungsmodelle »der Gebrüder Weber, H. Matthews *Observations on Sound* (...) (1826), Sir Charles Wheatstones *Experiments in Audition* (...) (1827),

die schriftliche Notierung, auf die der Schluß von Kleists Text zurückkommt. Von Chladni konnten *Geräusche* nicht aufgezeichnet werden – oder eben nur als Geräusch, das *keine »Klangfigur«* hat und die Grenzen dieses Aufzeichnungsmodus bezeichnet, über das Chladni nichts sagen kann, als daß es nicht *ein Ton* ist, daß es Geräusch und/weil unerforschlich ist: »zur genaueren Bestimmung der Natur der *Geräusche* sind noch keine Mittel vorhanden.«<sup>73</sup>

»Über dem Haupte« der Mutter der von Musik Ver-Rückten wird die »Gewalt der Töne«, die Wackenroders Berglinger als Konversion zur Musik erlebte, daherziehen als der ganze rauschende Schrecken der Tonkunst, als ein Rauschen jenseits des Klangs über den schriftlichen Notationen. Der Musik in Kleists Text kommt in deren dritter Wiederholung im (und über dem) Medium der Schrift eine »Gewalt« zu, sagt Kleist und zitiert Wackenroder, die nicht mehr der Qualität des musikalischen Materials, der musikalischen Signifikanten als *Signifikanten* und nicht als *musikalischen* entstammt und auch nicht jener Instanz eignet, die sie produziert oder realisiert haben mag, auch nicht der »heiligen Caecilie«. Für den dritten Auftritt des »wunderbaren« und schrecklichen »musikalischen« Ereignisses, das unter dem nachhaltigen – nachhallenden – Eindruck der Erzählungen bei der Mutter vor allem aber neben der und parallel zur Brief-Lektüre der Äbtissin stattfindet, für die Verzauberung der Mutter stellt die verrückende Konversion der vier Brüder das Negativ: Aus dieser Realisierung der »Musik« ist ihre Klanglichkeit, der Ton, der sich erschütternd manifestiert, genau ausgespart, während anderseits der Vorrang des Tons sich gerade hier, im Zitat der »Gewalt der Töne«, niederschlägt. Der *Zauber* der »unbekannten« schriftlichen »Zeichen« gibt eine andere »Erklärung« statt des *Wunders*, das »legendär« wird, die einer »magischen« Ein-Wirkung ohne Heilige oder göttlichen Eingriff, eine Einwirkung, die der der Töne als Schwingungen komplementär und dennoch genau von dieser unterschieden sein muß. Magisch ist schließlich, mehr als das unheilvolle »Wunder« des Klangs, der Effekt eines furchtbaren Rauschens über den musikalischen Notationen, *schriftlich* »zauberischen Zeichen«. Dieses Rauschen ist nicht Magie der Töne, der Elemente des *musikalischen* Zeichensystems, sondern entsteht im Überspringen jeder klanglichen Realisierung der Notenschrift – über den Köpfen der Hörenden, ohne den Tönen zugeschriebene Quelle. Die »Gewalt« wird nicht als die des Klangs, sondern als dessen Überspringen, *vor* und *jenseits* seiner sich ereignen.

die Untersuchungen Fouriers, Ohms und Dopplers, die diversen Schwingungsschreiber, Franz Meldes *Lehre von den Schwingungskurven* (1864), schließlich phono- und photographische Aufzeichnungsverfahren sollten Diskurse an ihre Grenze treiben, deren Medium die Schrift im weitesten Sinne gewesen war. In der Tat eröffneten sich neue Ausblicke auf Erklingendes: der Dimension des Schalls wuchs ein Reales zu, das selbst auf mathematischem Weg kaum erfaßt werden konnte. Akustische Vorgänge, die von Sprache und Musik eingeschlossen, waren qua (Noten-)Schrift nicht mehr angemessen darstellbar.« (41)

73 (Anm. 60), 59/60, § 43; vgl. § 45.

Mit dieser geht es um Schriftstücke und Lektüren; Informationen, das, was sie zu solchen macht, und das, was sie sichern kann, erstellen den Hintergrund der letzten Realisierung von Musik, die das Tönen überspringt. Die »Lektüre« der Partitur, die die Frau nicht zu lesen vermag, wird präzise parallel geführt mit der Äbtissin Lektüre jenes Briefes, der nicht an die Mutter gerichtet diese dennoch erreichte, sie schon nach Aachen und dort den Weg durch die Stadt und ihre Institutionen führte (226/27). Die das Subjekt des Satzes an dessen Anfang isolierende, aufschiebende, retardierende Satzstellung führt das Sehen der »Frau« erst über den Einschub des Lektürevorgangs der Äbtissin ein, »während dessen sie einen Blick wirft, der interpretatorisch gesteuert ist »durch den Bericht des Tuchhändlers« und den durch diesen ermöglichten »Gedanken«, »es könne wohl die Gewalt der *Töne* gewesen sein«, der sie nachforsche. Pejorativ benennt sie, worauf sie aus den Erzählungen, die sie auf der Suche nach Erklärungen zu hören bekommen hat, schließt: »die Gewalt der *Töne* [...], die, an jenem *schauerlichen* Tage, das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und *verwirrt* habe«. Im »schauerlichen Tag« erhält sich der leise »Schauer« der Nerven, ebenso wie in der Zerstörung durch jene »Gewalt«, die die Söhne seitdem zu reproduzieren gezwungen sind, und durchzieht »erschütternd« das Ereignis der/ über den schriftlich zauberischen Zeichen, die andere stumme Wiederholung der Musik. »Lebhaft erschüttert« und »von mancherlei Gedanken durchkreuzt« (worin sich das katholische Kreuzzeichen, das ihre Söhne sich auferlegen und dessen katholische Zeichenkörperrealität sie bastelnd exponieren, ihr eingezeichnet hat) ist voreiligend für die Mutter die »Gewalt der *Töne*« mit allen Wirkungen der Töne, die ihre Söhne erfuhren, schon eingetreten. Vorgeführt wird eine stetige genaue Rückbindung an Auskünfte und Lektüre, die erst den anderen »Schauplatz« einer (anderen) »Gewalt der *Töne*« öffnet: auf den mit Notenschrift überzogenen Seiten. Vor den »unbekannten zauberischen Zeichen« wird die akustische Halluzination (»als ob«) geweckt worden sein durch eine buchstäbliche Aufzeichnung, durch einen Titel, *gloria in excelsis*, der für das Verderben, das Verrücken der Söhne steht, oder durch Worte, die zwischen den Notenzeilen als diesen unterlegter Text zu stehen kommen.

*Sie betrachtete die unbekannten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie gerade das *gloria in excelsis* aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge [...].*

Anders als Adorno kann sie die Zeichen nicht lesen.<sup>74</sup> Sie sind »unbekannte« und eben deshalb wohl können sie »zauberische Zeichen« sein. Als unbekann-

74 Das Verhältnis von Musik als Klang und Notenschrift bestimmt Adorno als »Interpretation«, d. h. »Nachahmung, nicht Dechiffrierung«. »Nur in der mimetischen Praxis, die freilich zur stummen Imagination sublimiert sein mag nach Art des stummen Lesens, erschließt sich Musik; [...]. Wollte man in den meinenden Sprachen einen Akt dem musikalischen vergleichen, es wäre eher das Abschreiben eines Textes als dessen signifikative Auffassung.« (»Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren« und »Fragment über Musik und Sprache«, in: Adorno, *Quasi una Fantasia, Musikalische Schriften II*, Ffm. 1963, 651 und 15.)

te Zeichen, die keinen Sinn und keinen Klang entbinden, stecken sie den Kreis des Rituellen ab. Die Zeichen, die keine werden, sondern ein Material bleiben, in dem keine Signifikanten gebildet werden können, »bedeuten« im Kurzschluß – qua negativer Referentialität; das Nicht-Verstehen wird zum negativen »Zeichen«. Eine wörtlich augenscheinliche Organisation findet in der Notenschrift auf den Seiten der Partitur gerade insofern statt, als sie nicht »gelesen« werden kann und nicht »interpretiert« wird, sondern der Blick in der »Gestalt im Raum«, die »die Zeit ganz augenscheinlich organisiert,«<sup>75</sup> im Kreis, der dort – auf der Seite – abgesteckt ist, sich verfängt und an dieser hängenbleibt. Mit der Exposition des Abstands von Klang und musikalischer Notation unterstreicht Kleists Text die Medialität der Noten-Schrift, der Notation als Medium, das als »Gestalt im Raum« aufschreibt und bleibt. Diesen Abstand, der auf das Medium der Notationen von Musik und Sprache und seinen Schauplatz, die Seite, zurückweist, trägt Kleist im romantischen Repertoire nach. Er fächert dieses auf, desintegriert es und zerlegt die *disiecta membra* an die Randzonen seiner Narration und deren Konstruktion, die den Versuch von Synthesen im Klang untersagt. Über der Schrift erscheint nicht – nach Art der »stummen Imagination« (Adorno) – eine klangliche oder bildliche Übersetzung. Nicht die Transgression in imaginäre Bilder wird organisiert, sondern über den Notationen und den Köpfen rauscht der Schrecken, schreckt ein Rauschen. Was bei Wackenroder als Bilderrausch noch Modus »imaginärer Integration« bleibt, obwohl er als Rausch auch dessen Angrenzen an den Schrecken benennt, tritt in Kleists Text auf als ein Rauschen jenseits des Klangs über den schriftlichen Notationen. Das »Schrecken« gehört zum »rauschend«, weil es eine lautliche Realisierung ohne integrative Muster benennt. Kleist desintegriert die »akustischen« Phänomene, indem er sie – abwesend – aufspannt zwischen *Schrift* und *Rauschen* und den Ton gerade in seiner Aussparung einspannt zwischen stumme Notierung und seine Nicht-Identifizierbarkeit. Damit erst ist exponiert, was mit der »Gewalt der *Töne*«, die der »Schrecken der Tonkunst« heißt, auf dem Spiel steht.

Von Tönen, die aus dem Nichtartikulierten, dem Wehen, aus den Wellen der Luft und des Stromes in seinen Ohren aufgehen, hat Kleist selbst brieflich Mitteilung gemacht, und sich als den Ort des Klingens: »Klingstedt« gekennzeichnet.<sup>76</sup>

75 In Anlehnung an Chladni formuliert so J. W. Ritter (Anm. 62), 275.

76 »[I]ch höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Atem des Westwindes entgegen gehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Orchester, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichsten 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 mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehörte zu haben, mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges Vauxhall; ja, ich glaube sogar, daß alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmelschöneres gewesen sei als diese seltsame Träumerei.« (Kleist an Wilhelmine v. Zenge aus Würzburg am 18. (–23.) September 1800, II 568f.).

Die Bedeutung dieser akustischen Halluzination und des Pseudonyms »Kling-

Diese Gehörhalluzinationen, fürchterliche und euphorische Überschreitungen, wenn »zugleich Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten« heißen (nachträglich) »vollständige Sinfonie«; und: »das klang mir wie eine Kirchenmusik«<sup>77</sup> ebenso wie »Sphärenmusik«. Dies kann aber auch heißen: es war »wie ein vollständiges *Vaux-hall*«; damit war zunächst ein Londoner Vergnügungsort mit Konzerten benannt, dann bezeichnete es Orte überhaupt sich überlagernder Stimmen und Wiederhälle.<sup>78</sup> Dieses Tönen entzieht sich seiner (Re)-Figuration als Musik, der Semiotik des Klangs – an der Stelle des »*Vaux-hall*«, wo die Klänge in ihrem Wider- und Nachhälle zugleich sich verstärken und überlagern, an die Grenze von Ununterscheidbarkeit und damit jeder kodierenden (und digitalisierenden) Aufzeichnenbarkeit geraten. Hören ist eine analoge Eintragung des Schalls in den Körper, als solche aber nicht einmal kompatibel mit dem Verstehen (seiner selbst). Körper können »Stelle« und Stätte dieses Klingens sein, aber kein Subjekt kann sich an dessen Stelle konstituieren.<sup>79</sup> »Kleist« gehen Melodie, Harmonie, Klang unter in jenem Rauschen, aus dem sie stammen, das sie als identifizierbare, als bestimmte Figur und Figuren des Sinns einzieht.

In »Die Hl. Cäcilie oder die Gewalt der Musik« hat sich im Zeichen der »Gewalt der Töne« musikalische Klanglichkeit verloren nicht nur an den Lärm, in dem sie sich realisiert, sondern an akustische Phänomene jenseits aller Realisation von musikalischer Struktur, ein *Rauschen*, das die organisierte Musik durchquert. Rauschen ist und trägt sich ein als Des-Integration.

stedt«, das er für seine »Würzburger-Reise« annahm (vgl. II, 533, 537), hat F. Haase hervorgehoben: »Klingstedt ist das Pseudonym des Agenten und zugleich der Name seiner auditiven Halluzinationen [...]. »Klingstedt« heißt dem Wortsinne nach »klingende Stätte«, der Ort, wo die auditiven Phänomene erklingen.« (Frank Haase, *Kleists Nachrichtentechnik. Eine diskursanalytische Untersuchung*, Opladen 1986, 19f.; vgl. 54ff.) Kleist selbst gibt durch Numerierung der Buchstaben von »Klingstedt« die anagrammatische Operation an, die darin »Kleist« liest (II, 537).

<sup>77</sup> So heißt es in jenem Brief an Adolpina von Werdeck aus Paris vom 28./9. Juli 1801, der eine Wiederholung des hier zitierten ist: »Das klang mir wie eine Kirchenmusik, und ich glaube, daß alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizenders gewesen ist, als diese seltsame Träumerei.« (II, 674)

<sup>78</sup> »Statt Dissonanzen behauptet er, plötzlich Harmonien zu hören [...]. Der Außerordentlichkeit seiner neuen Empfindungen begegnet Kleist mit dem Versuch ihrer Beschreibung. [...] Bei allen drei Vergleichen ist das musikalische Moment vorherrschend. Der Besonderheit dieser sonderbaren Musik wird am besten der »*Vaux-hall*-Vergleich gerecht. Das akustische Phänomen »*Vaux-hall*« ist eine tönende Stimmen- und Geräuschhalle (ähnlich der des Bahnhofs). Der Besucher dieses Londoner Lustgartens horcht einem Klangteppich aus vielfältig zusammengesetzten Überlagerungen. Es ist ein einziges Rauschen, Murmeln und Geraune, das anschwillt und absinkt, verstärkt wird oder in seiner Einzelheit untergeht. Dieses »weiße Rauschen« der Kybernetiker nennt Kleist Sphärenmusik.« (Haase (Anm. 76), 35)

<sup>79</sup> Vgl. Adornos Kommentar zum »Hin und Her« des Rauschens und der »Suspension« des im Lauschen an dieses Unlokalisierbare hingegebene »Ich« – bei Eichendorff (Zum Gedächtnis Eichendorffs; in: *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften XI*, Ffm., 1974, 69f.; hier: 79ff.). – Und zu Kleist nochmals F. Haase (Anm. 76), 15 u. 24.

[S]ie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. (226/7)

Das aus der Sinnfiguration strikt ausschließenden Affizierung hervorgehende »Schrecken der Tonkunst«<sup>80</sup> produziert Unterwerfung und mit dieser die Macht, der diese gilt. Aus dem Schrecken des Rauschens, vor dem den Sinnen der Sinn zu vergehen droht, fixiert die derart Affizierte den einzig diesem, dem konstitutiv Un-Sinnigen, möglichen »Sinn«, die Macht, die Gewalt des vorenthaltenen Sinns, in der dieser voreigend, im Modus negativer Zeichengebung, »sinnlos« gehorchen Geste. Im direkten Durchgang vom Hören ohne Integrationen in die Unterwerfung, im Kurzschluß aus dem »Entzug von Sinnkonstitution« auf die Macht eines sinnlos Sich-Aussprechenden wird expo niert, wovon die Schlusszene der »Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musik« handelt: wie, an welcher Stelle die Macht spricht oder das Sprechen Macht hat.

Die schriftlich-zauberischen Zeichen sind in eine Skala von Schriftstücken und Verzeichnungen eingestellt. Von Beginn an legt Kleists Text die Spur der Schriftstücke und ihrer Performativ, der Diskurse, in denen sie fungieren, und der Instanzen, denen sie zugehören: die des Bescheids, des Geständnisses, des Beweises, der Psychiatrie und des Rechts. Parallel und im Umkreis der Schriftlichkeit einer Einwirkung vor und jenseits der Bedeutungen eröffnet der Text nun das Feld von Schriften, Briefen, Protokollen, Aktenstücke und Beglaubigungen. Die sich doppelnden und insofern insistierenden Lektüreprozesse führen die Performativ der Schriftlichkeit ein und vor und mit den unterschiedlichen Gattungen von Schriftstücken deren mögliche, befürchtete, abzuwehrende oder realisierte Einsetzbarkeit. Das »Performativ« der Schriftlichkeit selbst ist schon mit dem *Brief* angesprochen und dem Weg, den er, »das letzte Lebenszeichen der Brüder vor ihrem geplanten Bildersturm, der Brief des Prädikanten an seinen Antwerpener Freund« nimmt.<sup>81</sup> Er kann Informationen im Abstand auch von sechs Jahren, entfernt von Absender und Adressat, bereithalten, in fremden Händen weitere Informationen hecken oder auch zum gefährlichen Beweisstück werden. Was der Brief über das hinaus, »was sie [die Äbtissin] schon wußte«, stets möglich macht, ist seine entwendende öffentliche Verwendung, das er ver-öffentlicht werden, offen, sichtbar machen kann.<sup>82</sup> Mit den schriftlichen Notationen werden die Schriften und das Lesen

<sup>80</sup> Im »Schrecken« gäbe die Gewalt der Töne die Vorlage für die Konzepte des Erhabenen an, die hier aber *ausgeschlossen* sind (vgl. Puschmann (mit Burke) (Anm. 67) und Bernhard Greiner, »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant« *DVjs.* 64 (1990), 96–117).

<sup>81</sup> Vgl. 219 und 225; Hoffmeister (Anm. 5), 47.

<sup>82</sup> Dieser Brief ist gedoppelt im päpstlichen Breve, ist ein Brief doch *litera brevis* und: »1) förmliche urkunde« mit dem Gemeinplatz »brief und siegel«, »2) schriftlicher befehl: brief oder gebot«. Das kurze Schriftstück »Brief« ist untrennbar von den Implikationen des Performativs und der Materialität der Schriftlichkeit: »4) epistola [...] ich habe dir einen langen brief geschrieben und lasse ihn mit der post abgehen; wer

zum Gegenstand der Erzählung: der »bloße Anblick« von schriftlicher Aufzeichnung, die Lektüre eines Briefes, in dem bloß gelesen worden sein soll, was die Leserin »schon wußte«, und die ›Legende‹ im Text und damit schließlich, wie dieser Text *selbst* zu lesen ist.

Thematisch wird mit den Schriftstücken und ihren Lektüren, *wie* Deutungen entstehen und *dass* diese erst ein Ereignis konsituierten – zwischen den Schriftstücken. Der Schluß von Kleists Text hat nichts anderes zum Gegenstand als die Entscheidung über das Wunder und damit über die ›Legende‹ und die Performative, die es ausmachen. Kleist »erzählt keine Legende, sondern die Entstehung einer Legende«, die »Geschichte einer Legendenbildung« und stellt »Legendenbildung als Akt kirchlicher Autorität« dar.<sup>83</sup> Vorgeführt wird, wie Legenden-Bildung funktioniert, indem einerseits die narrativen Konstruktionen und Figuren und andererseits deren Setzungen in den Versuchen ihrer Beglaubigung exponiert werden. Damit geht es nicht mehr darum, ob die Leser des Kleistschen Textes, die Version der Äbtissin glauben müssen oder noch dürfen, und ist es mit dem Hinweis auf die Legende im Sinne von ›nur Legende‹, eine Erfindung und lügenhaft nicht getan.<sup>84</sup> Legende ist ja nicht nur eine der »kleinen Formen«, die Heiligen und von ihnen vollbrachten Wundern sich widmen, sondern ist das Zu Lesende oder auch die Leseanweisung, wie zu lesen sei, als Legende eines Bildes, einer Illustration oder einer Karte, die gelesen werden muß. Die Legende gibt die Vorschrift der Dechiffrierung oder auch die Liste der Übersetzungsanweisungen, den Leseschlüssel. Die ›Legende‹ der Ereignisse wäre hier: Dies ist eine »Legende«.

Schon der erste vorgreifende Schein-›Ab-Schluß‹ der »Heiligen Cäcilie« ist ein Doppelschluß; er benennt das Geschehen einerseits als Rettung und nennt andererseits mit dem Friedenschluß, einen anderen Schluß und eine andere Schrift, ein vertragliches Papier und einen Artikel, der mit der Säkularisation realisiert, woran die Brüder scheiterten: »dergestalt daß [...] das Kloster noch, bis am Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge

hat euch die briefe vorgelesen? [...] dieser brief wird aufgehoben; ich bitte dich den brief gleich zu verbrennen; den brief schlieszen, falten, brechen, siegeln, frei machen, aufbrechen, öffnen, unterschlagen; wir wechseln briefe miteinander, wer trägt die briefe?«. An »8) redensarten« führt das Wörterbuch auch an, was hier einschlägig ist: »diesen brief wirst du nicht vor den spiegel stecken (*offen sehen lassen*); [...] ich werde ihn nicht in die briefe sehen lassen; solches war eine ursache, dasz er mir in der ersten woche hinter die briefe kam«. (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 2 Sp. 379/80.)

83 Hoffmeister (Anm. 5), 50–55.

84 Vgl. aber Wittkowski (Anm. 5), 20/1 und zur Legendenbildung 29/30. Beachtlich ist die Akzentuierung von Haase und Freudenburg: »[I]n the process of creating a legend the authority to define truth depends upon the relationship of power. [...] through the story's imagery of spectacle and sight [...] Kleist is centrally concerned with the relationship between power and signs – that is, how signs become significant and are perceived as powerful.« »[I]n seeking the meaning of a story like *Die heilige Cäcilie*, we find ourselves speculating not merely on the text's specific significance but ultimately on the act of interpretation itself.« (Anm. 5, 91 u. 88) Der Zusammenhang von ›power‹, ›truth‹, ›significance‹ scheint mir, mit Foucault einer genaueren Bestimmung zu bedürfen.

eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte« (219).<sup>85</sup> Im Kaleidoskop der wiederholten Erzählungen und Konstruktionen, den narrativen (Re-)Figuren über (Zu)Fällen, die so notwendig wie unhaltbar sind<sup>86</sup>, bleibt stets noch zu entscheiden und stets aufgeschoben, was und wovon denn erzählt worden ist. Welche Geschichte erzählt worden sein wird, Errettung oder Säkularisation, ist eine Frage des Zeitpunktes des jeweiligen Schlusses. Welcher Art aber ist eine ›wunderbare Rettung‹, die an den (falschen) Zeitpunkt des Einhaltens, des Schluß-Setzens, des Ende(n)s der Erzählung gebunden ist? Diese Frage wiederholt sich in der anderen: Gab es ein Wunder? Und: Gibt es eine Legende zu erzählen, wird es ein Wunder gewesen sein? Wenn Kleists Text auf seinen Schlußseiten Deutungen als eine Frage der Macht thematisch machen, dann nicht nur die: Wie entstehen Deutungen? Wie verhalten sie sich zum Gedeuteten, das heißt, zum deutend Figurierten? sondern auch: Wie haltbar sind sie? und wodurch werden sie überhaupt eingesetzt und gehalten, fixiert? Wer entscheidet über Schlüsse? »Die Heilige Cäcilie« geht der Frage nach, wie – wenn überhaupt – Deutungen zu gesicherten werden können, wie und ob überhaupt die ›Legende‹, die Leseanweisung, heißen kann: ›dies ist eine Legende‹.

Der Text verzeichnet präzise die Sprechakte, die allein Zeichen und Wunder produzieren können. Die ›Legendenbildung‹ besteht aus Narrationen, Zeugenaussagen, Instanzen des ›Gerichts‹ und päpstlicher Besiegelung; sie bedarf der Entscheidung und der Performative, in denen diese sich artikuliert, die sie hervorgebracht und abgesichert haben sollen. ›Sinn‹ muß sich auf eine Instanz seiner Setzung (und deren Garantie) schon beziehen, die erst als diese Instanz (nur innerhalb der ›Satzungen‹, die diesen als einen möglichen ›Sinn‹ zulassen) im *enactment* seiner Funktion, als Instanz der Setzung und deren Besiegelung, sich wird konstituiert haben. Die Frage nach dem Wunder und dessen *persona* tritt auf als Deplazierung für »Gott selbst«, über das nichts weiter zu wissen und sagen wäre; die Verschiebung der Fragestellung und der fraglichen Stelle führt zu einer Vielzahl von Akten an dieser Stelle, das heißt zu sich wiederholenden Aufschüben. Das, wozu hier Feststellungen getroffen werden, das Wunder und die Heilige, die ein solches vollbracht habe, ist identisch mit den Verfahren seiner Bestimmung, den Performativen seiner Konstatierung. Was »erwiesen« ist, ist dies durch ein »Zeugnis«, das nach Vorschrift, in *Gegenwart des Kloster Vogts* und benennbarer Zeugen für diesen Vorgang »aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward«. Es wurde zu den Akten gegeben; diese enthalten, was die Äbtissin weiß, – und das ist immer auch und vor allem ›die Ordnung der Ak-

85 In der Sekundärliteratur wurde die Irritation durch den Doppel-Schluß am Ende des ersten Teils (sowohl der ersten wie der zweiten Fass.) ausgiebig diskutiert (vgl. Wittkowski (Anm. 5), insb. 44ff., auch Hoverland (Anm. 29), 194/5)

86 Zu den immanent teleologischen und ebenso notwendigen wie unhaltbaren Konstruktionen, die den Zufällen auferlegt werden – sowohl von den Protagonisten im Text, wie den Lesern ›vor‹ dem Text, vgl. Hamachers Lektüre vom »Erdbeben zu Chili« (Anm. 9), 152ff. und J. Hillis Miller, »Just Reading: Kleist's ›Der Findling‹«, in: ders., *Versions of Pygmalion*, London & Harvard Univ. Press Cambridge, Mass. 1990, 82–140, hier: 116/7, 127–30.

te<, die Regulierung der Sprechakte, die geschehen lassen und erzeugen, was sie feststellen, das Urteil: »Wunder<. Für das, was stets wieder fehlt, die aufgeschobene »Bewahrheitung< dessen, worauf nur Indizien verweisen können, tritt »das Wort< des Erzbischofs von Trier ein; diese Instanz autoritativer Rede, »an den dieser Vorfall berichtet ward<, hat »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.< Der Befund des Bischofs, wörtlich zitiert, geht als Urteil, Satz und Setzung ins Archiv ein, das den Akten-Vorgang beschließt. Es bedarf jedoch der Bestätigung dieses Be-Schlusses: Erst das päpstliche »Breve< wird den Wunder-Status durch Besiegelung des Verfahrens zuerkannt haben. Die Statuten sollen Kontingenz ausschließen, und tragen diese als arbitäre Entscheidung selbst stets wieder ein. Das, was »schlechterdings niemand weiß<, was sich »wie mit unsichtbaren Blitzen< zu- und eintrug, wird als »Wunder< (Figur an dessen Stelle) und dessen personifizierende Zuweisung an eine Stelle: »die heilige Cäcilie selbst<, fest-gestellt und verstellt. Die Arbitrarität der Entscheidung über die narrativen Figuren wird (aufgeschoben) zu der unmöglichen und arbiträren Entscheidung über diese Entscheidung: ihren Ort, die (Zeit)Stelle, zu der sie sich ereignet hat, deren In-Stanz. Damit etwas (als etwas) gewesen sei und nicht vielmehr nichts oder alles mögliche, bedarf es der Unterstellung, daß etwas endgültig geschehen sei, und deren Besiegelung. Und umgekehrt: diese Unterstellung sucht nach der zumindest momentanen Absicherung durch eine Instanz an der Stelle der Setzung, die als die der Besiegelung »gegeben< ist, d.h. sich setzen muß. Die Frage bliebe, wiederholte sich und schöbe unendlich auf: Wer entscheidet über diese In-Stanz? wäre dies katholisch nicht durch ein abkürzendes Statut, das hier die »Kraft göttlicher Satzung< »auszuüben hat<sup>87</sup>, vor-entschieden. Diese (katholische) Vorkehrung suspendiert aber nicht die gegenseitige Angewiesenheit von Setzung, Entscheidung und jenen Akten und deren Statuten, in denen diese sich artikulieren muß und refügiert ist, sondern schließt diese in ihren Institutionen kurz: Die Singularität der Entscheidung, in der sich das Verfahren und damit das »Wunder< beglaubigen muß, ist in der Instanz des Papstes, die für die Singularität als deren besetzendes Double ein-steht, mit den Sprechakten (der Entscheidung, die diese allererst konstituieren,) immer schon an die Wiedererkennbarkeit und deren Regularien zurückgefallen.<sup>88</sup>

87 Vgl. das Verhältnis von (göttlichem) Urteil und Satzung in »Der Zweikampf«.

88 Die Diskussion der konstatiativen und performativen Dimension des *Textes* konnte hier nur vorgezeichnet werden. Anzuschließen wäre an die Diskussion von Kleists Erzählungen von: Carol Jacobs, »The Style of Kleist«, in: *Uncontainable Romanticism: Shelley, Bronté, Kleist*, Baltimore 1989, 171–196; Cynthia Chase, »Telling Truths«, *diacritics* December 1979; dies., »Mechanical Doll, Exploding Machine. Kleist's Model of Narrative«, in: dies., *Decomposing Figures*, The Johns Hopkins Univ. Press Baltimore 1986, 141/2; Andrzej Warminski, »A Question of an Other Order: Deflections of the Straight Man«, in: *diacritics* December 1979, 70–78.

Der Text Kleists gibt – so ist zunächst zu lesen – »seine Legende< an: »Dies ist eine »Legende«. Die »Legende« steht als Vor-Schrift des Textes im Titel<sup>89</sup>; sie ist selbst thematisch, nicht (bloß) die Form des Textes. Er selbst sagt: »Hier endigt die Legende« (228). Wie sind aber dieser Satz – und die ihm folgenden Sätze – zu lesen? Welche Vor- und Überschrift tragen sie? Wenn Text und Legende nicht zusammenfallen, wo steht dann die »Legende«? Wo werden wir sie gelesen haben? »Hier« (nicht hier) – jedenfalls – »endigt« sie. – Der Text hat noch andere Enden: der Tod der Brüder, das Verbleiben der Mutter, die Säkularisation, das Ende des Klosters. Der Text steht unter der Überschrift »Legende«, die vor ihm steht und ihn rahmt, und er ist selbst wiederum Rahmung der Legende.<sup>90</sup> Er bringt sich insofern in eine aporetischen Lage. Die Geschichte der »Legende« von Konstatierung und performativer Dimension wäre noch einmal – unentscheidbar – zu lesen.

Die Spannung zwischen »Schrecken der Tonkunst« und »Legende« inszeniert der Text, indem er eine Aufspaltung dessen vorführt, was im Phantasma des Klangs gerade zusammengeschlossen sein sollte: das Reale der Schwingung und der Sinn. Das eine heißt hier sinnloser Lärm und *rauschender Schrecken*, das andere *Legende*, die stets den Abgrund zwischen ihrem doppelten Auftritt offenhalten wird, und »päpstliches Breve«, das nur die aporetische Spannung von (sinn)leerer Setzung, die als »Wunder« refügiert wird, und von ihrer Instituierung (als Double von »Singularität«) wiederholen kann.

89 Jacques Derrida, »La loi du genre / The Law of Genre«, *Glyph* 7 (1980), 176–201 (auch in: *Parages*, Paris 1986); »Titel noch zu bestimmen«, in: Friedrich A. Kittler (Hrsg.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn 1980, 206ff. (frz. in: *Parages*).

90 Zur Logik der Parergonaliät vgl. Jacques Derrida, »Parergon«, in: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, 56–176, hier: 93/4 u. 96.