

Religion und Medien

Vom Kultbild zum Internetritual

herausgegeben von

Jamal Malik
Jörg Rüpke
Theresa Wobbe



ASCENDORFF MÜNSTER

6

Vorlesungen
des Interdisziplinären Forums Religion
der Universität Erfurt

Band 4

AP 14200 M251



2007/036517

© 2007 Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG, Münster

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

Die Vergütungsansprüche des § 54, Abs. 2, UrhG werden durch die Verwertungsgesellschaft Wort wahrgenommen.

Druck: Aschendorff Medien GmbH & Co. KG,
Druckhaus Aschendorff, Münster

ISBN 978-3-402-00441-8

Inhalt

Einleitung: Religion und Medien	7
<i>Jörg Rüpke</i> Religion medial	19
<i>Theresa Wobbe</i> Medien des religiösen Geschlechterkonflikts	29
<i>Jamal Malik</i> Religion in den Medien – Medien der Religion: Diaspora, Medien und Muslime	43
<i>Carola Richter</i> Live-Fatwas und Online-Counselling: Religion im arabischen Fernsehen und Internet	59
<i>Katrin Döveling</i> Feeling is believing: Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse der Trauer um Papst Johannes Paul II.	73
<i>Matthias Huff</i> Religiöses in nonfiktionalen Programm des KI.KA	93
<i>Sebastian Debertin</i> Christentum und Bibel als Teil der wertevermittelnden Programme im KI.KA	97
<i>Claus-Peter März</i> Der Brief als missionarisches und kirchenleitendes Medium bei Paulus	105

sein dürfte. Umso mehr drängte sich der Vergleich mit den nicht christlichen Texten auf: Die vom *pneüma*, dem christlichen Geist, inspirierten Worte der Apostel, sind stärker als Eros. Apostel sind für junge Frauen attraktiver als die eingesessenen Notablen, und die Philosophie des Christentums ist so großartig, dass sie selbst schwache Frauen zur sexuellen Askese (und zum Martyrium) befähigen kann. Dies ist allerdings nur eine Art, die Geschichte zu lesen.

Indem der Autor einer Figur wie Thekla ein schriftliches Denkmal setzte, handelte er sich ungeahnte Konsequenzen ein. Denn wie eine Geschichte zu lesen sei, lässt sich nun einmal nicht kontrollieren, und so kam es, dass bereits zur Zeit des afrikanischen Kirchenlehrers Tertullian (um 160–220) sich Frauen auf das Beispiel der Thekla beriefen: Sie wollten nicht nur asketisch leben, sondern auch nach ihrem Vorbild das Evangelium verkünden und sogar die Taufe spenden. Tertullian kann dies nur tadeln und erklären, dass die Erzählung unecht sei, von einem kleinasiatischen Presbyter geschrieben, der Paulus zu sehr geliebt habe.²² Dass wir sie heute trotzdem noch lesen können, gehört zu den Kuriositäten sowohl der Religions- als auch der Medien-geschichte.

BETTINE MENKE

Die *Gewalt* einer Mitteilung, die ver-rückt,
oder: die Medien von Religion
in Heinrich von Kleists

„Die Heilige Cäcilie
oder die Gewalt der Musik“¹

Mit Kleists literarischem Text „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende“ (1811) liegt ein Fall von „Religion in Literatur“ vor – und ein ziemlich spektakulärer, so mag es scheinen: Eine Erzählung von einer göttlichen Einwirkung, ein Wunder, wie die (scheinbar) den Fall abschließenden Worte lauten, wenn eine Instanz spricht, die vermeint, „Sinn“ dekretieren zu können: „Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermuth Eurer schwer verirrtten Söhne beschirmt“² – das sagt nicht Kleist, und das sagt nicht der Erzähler, sondern teilt in der Erzählung die Äbtissin der Mutter jener vier Brüder mit, die einen bilderstürmerischen Anschlag auf das Kloster planten – und davon abgehalten wurden, wie Kleist erzählt, – abgehalten durch die „heilige Cäcilie“ oder die „Gewalt der Musik“. Mit dem „oder“ im Titel scheint demnach dem Text die Frage vorgegeben, der er nachgeht. „Wodurch diese That, zu deren Ausführung alles, auf das Genaueste, mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn, angeordnet war, gescheitert ist, ist mir unbegreiflich“³, wird einer der ehemals an dem geplanten Bildersturm Beteiligten (nur) Auskunft geben können (87). Es wird zu beobachten sein, wie die Erzählung mit dieser Stelle der „Unbegreiflichkeit“ umgeht.

Zugleich aber ist das „oder“, „[d]ie heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“ doch auch gar nicht die Frage, deren Entscheidung zu suchen wäre: Die Heilige Cäcilie, eine der frühchristlichen Märtyrerinnen, wurde im fünfzehnten Jahrhundert die Schutzpatronin der Musik – genauer: der *sakralen* Musik. Auf die Legende der Cäcilie, ihre eigentümliche Verbindung mit der heiligen Musik nach den Acten

der Heiligen kommt die Literatur um 1800 (immer) wieder zurück; und sie thematisiert sie als ein Missverständnis.³ Aufgefasst wird das Heiligenfest als Fest der Musik (nicht nur der Kirchenmusik); und im gesamten neunzehnten Jahrhundert wird das musikalische Cäcilienwesen blühen, Liedertafeln und Gesangsvereine gründen sich unter dem Namen der *Cäcilie*.⁴ Vielleicht steht also „Cäcilie“ überhaupt nur für die *Macht* oder, wie es in Kleists Titel heißt, die „Gewalt“ der Musik?

Die Äbtissin wird am Ende der Erzählung feststellen, dass es sich um ein Wunder handelte, das „Gott selbst“ gewirkt habe durch das leibhaftige Auftreten einer Heiligen, die „an jenem wunderbaren Tage“, statt einer damals erkrankten, inzwischen verstorbenen Schwester, die Aufführung der Kirchenmusik geleitet habe (101). Die offizielle Erklärung wird, sanktioniert durch die zuständigen Autoritäten, den Erzbischof von Trier und den Papst selbst – so zitiert die Äbtissin den entsprechenden schriftlichen Bescheid – lauten: „daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe“ (103). Mit diesen Sätzen, Setzungen und Beteiligungen, allerdings befinden wir uns fast schon am Ende der Erzählung Kleists. Treten wir also noch einmal zurück.

Neben dem genannten wunderbaren Motiv ist die pragmatisch-religiöse Einbindung dieser Erzählung, jedenfalls in ihrer ersten Fassung, bemerkenswert. Kleist bestimmte diese, die er im Jahr 1810 in den *Berliner Abendblätter*, der ersten deutschen Tageszeitung, die Kleist einige Jahre lang herausgab, veröffentlichte, als „Taufangebinde“ für „Cäcilie M.“. Bei dieser Cäcilie M. handelte es sich um die Tochter Adam Müllers, dessen Name mit romantischer Poetik, Rhetorik, Ökonomie und mit Kleist gemeinsam betriebenen, unter anderen publizistischen Projekten verbunden ist, deren Taufe beschrieben wird als das „glanzvolle Fest der Berliner Romantik“⁵ – mit einigen im Lichte der Erzählung nicht nebensächlichen Merkwürdigkeiten: Adam Müller „war fünf Jahre vorher konvertiert, hatte dann eine geschiedene Protestantin geheiratet und ließ nun seine Tochter zwar auf den Namen einer katholischen Heiligen, aber doch von einem befreundeten protestantischen Geistlichen in einer protestantischen Kirche protestantisch taufen – welch letzteres er freilich tun mußte, denn nach preußischem Landrecht erhielt die Tochter das mütterliche Bekenntnis.“⁶

Kleists Erzählung nun spielt in konfessionellen Auseinandersetzungen, und sie ist versetzt in einen Zeitraum, in dem diese ausgesprochene Virulenz zeigten: in den des dreißigjährigen Krieges.

Bildersturm, Zeichen und/oder Präsenz

Für den Fronleichnamstag und sein feierliches Begängnis sollen sich vier Brüder mit anderen in Aachen zu einem Bildersturm verabredet haben, den das (vermeintliche) „Wunder“ verhindert haben soll; der Anfang des Textes exponiert mit unüberbietbarer Kleistscher Raszanz:

„Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wüthete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studirende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädicant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen [...] Nach Verlauf einiger Tage, die sie damit zugebracht hatten, den Prädicanten 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 Thoren 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“ (75f.).

Mit *Fronleichnamstag* und *Bilderstürmerei* sind nicht nur wesentliche Stichworte der konfessionellen Auseinandersetzung angegeben, sondern zugleich solche, mit denen Katholizismus und Protestantismus ihre Auseinandersetzung um Präsenz, Re-Präsentation und Zeichencharakter, sakramentale Anwesenheit oder/und memoriale Funktion und eschatologischen Aufschub, präsentische Gegenwart in den – oder *durch* die Worte(n) und Bilder(n), in den Darstellungen und Aufführungen austragen. Die religionspolitische Diskussion um die Bilder hing mit dem Streit um Verehrungsformen, Wundererwartungen oder den Vorrang des Wortes zusammen und war – wie der Streit um die Transsubstantiationslehre – eine Auseinandersetzung einerseits um die Präsenz und die Zeichen in der Spannung zwischen quasi-magischer Anwesenheit und Realisierung im Ritus und andererseits dem unvermeidbaren Aufschub, für den die Worte und Zeichen stehen.⁷

Das Fronleichnamsfest, *festum corporis Christi*, das ist Christi Annahme eines menschlichen Körpers, wurde im Jahr 1264 als Fest des eucharistischen Sakraments eingeführt. Gegenreformatorisch instituiert sollte die Fronleichnam-*Prozession* die katholische Ausprägung der Transsubstantiationslehre ausstellen. Die Prozession ist ebenso gegenreformatorische Ausstellung, wie es die des Corpus ist: „Selbstdarstellung der wahren Kirche Gottes in ihrem wesentlichen, unterscheidenden Dogma, der Transsubstantiationslehre.“⁸ Behauptet – oder wei-

tergehend *demonstriert* wird die „Permanenz der substantiellen Gegenwart Christi“ im Brot. Das Fronleichnamfest bestätigt die Transsubstantiation, die seine Aufführung schon in Anspruch nehmen muss: dass das Brot der Leib, unabhängig von der Zeremonie und von den gesprochenen Worten fortdauernd, *ist*, so dass er in dieser Gestalt ausgestellt, permanent präsentiert und in Prozessionen herumgetragen werden kann.

Im Aufeinandertreffen von Fronleichnamstag und geplantem Bildersturm weist Kleists Text für die Problematik des Verhältnisses von Zeichen und Wirklichkeit auf eine andere Dimension der Re-Präsentation hin: auf das Moment der Performanz, die *Theatralität des Begehens* (Kleist spricht vom – katholischen – *Fest*), die Performanz der *Ostentation* als Zusammenhang von *Ausführung* und *Aufführung*. Dafür steht in Kleists Erzählung neben dem „feierlichen Umgang“ zum Fronleichnamfest nun aber auch gerade das, was diesem entgegengesetzt werden sollte: das „Schauspiel einer Bilderstürmerei“. Zwar setzen die Stürmer der Bilder auf Zeichen und ein solches als Initialzeichen ihrer Aktion gegen die Bilder, aber den Bildersturm selbst wollen sie doch als ein „Schauspiel“ anbieten – gegen Fronleichnam, *das* theatralische katholische Fest.

Der geplante Vollzug, das Ereignis, in dem eine Gemeinschaft sich herstellt und feiert,⁹ ist eine *performance*, ein theatraler Auftritt, der *sich* zur *Schau* stellt und ein *Schauspiel* bieten will. Wie dies für den katholischen Kultus gilt, der darstellend nachvollziehend mimetische und theatrale Züge hat, so auch für den Bildersturm als „Schauspiel“. Und umgekehrt ist das Schauspiel, die Aufführung selbst *performativ*, es bringt hervor, was es in der Darstellung nur zu verdoppeln, allenfalls zu repräsentieren scheint.

Die Errettung vor der drohenden Bilderstürmerei und deren Abwendung wird offensichtlich durch die Einwirkung der während der Messe aufgeführten Musik, einer, wie es heißt, „unbekannten“ (79) italienischen Messe, ermöglicht, eine Einwirkung, die als ein Erstarrenmachen der Bilderstürmer – als ihre Konversion?, ihre Ent- oder ihre Verrückung? – gekennzeichnet wird:

[Die schwer erkrankte unerwartet doch auf der Empore der Kirche auftretende Schwester Antonia, oder wie nachträglich die Äbtissin behaupten wird, die heilige Cäcilie] „vertheilte die Partitur, die sie bei sich trug, und setzte sich selbst, von Begeisterung glühend an die Orgel, um die Direction des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen“ [es handelt sich um die unbekannte „urale [...] italiänische [...] Messe, auf deren Aufführung die Äb-

tissin so dringend bestanden hatte“ (81), da sie ihr die „größten Wirkungen“ (79) zusprach]. „Demnach kam es, 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; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Oden 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 todt sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat [...]“ (81f.).

Aufgerufen ist eine mystische Tradition der Verzückung, die sich hier als Zusammenhang von Entrücken -Verrücken manifestiert. „,[A]ls ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll, vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt“ (90), liegen die vier Brüder, dem nachgereichten Bericht eines Augenzeugen (Veit Gotthelfs) zufolge, noch viele Stunden später.

Die Entrückung, die sich als *Erstarren* zeigt, wird, wie dann später erzählend nachgeliefert wird, durch eine *andere* Institution, *die* Institution, die, wie es in der Erzählung heißt, erst jüngst dafür eingerichtet wurde, das „durch des Kaisers Vorsorge unlängst gestiftete [...] Irrenhause der Stadt“, als *Verrücktheit* festgestellt (83, vgl. 95). Die vier jungen Leute, die sich im Gewahrsam dieses Irrenhauses befinden, sollen „an der Ausschweifung einer religiösen Idee krank“ liegen; „ihre Aufführung [sei], wie das Gericht dunkel gehört zu haben meinte, äußerst trübselig und melancholisch“ (84); sie ist jedenfalls auf Katholizismus zu deuten. Die Vorsteher des Spitals sprechen allerdings auch von einer „gewisse[n], obschon sehr ernste[n] und feierliche[n], Heiterkeit“ (85), und „daß sie, wenn man sie für verrückt erklärte, mitleidig die Achseln zuckten, und daß sie schon mehr als einmal geäußert hätten: ‚wenn die gute Stadt Aachen wüßte, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte bei Seite legen, und sich gleichfalls, zur Absingung des *gloria*, um das Kruzifix des Herrn niederlassen‘“ (86). Wenn die vier Brüder im Irrenhaus landen, die Medizin und deren neues Institut (nicht aber die Religion und die Kirche) sich als die für das geschilderte Geschehen einer Konversion, einer mystischen Erhebung oder göttlichen Strafe zuständige Disziplin erweist, dann ist das von besonderer Aussagekraft. Es handelt sich für die Zeit, in der die Erzählung spielt, das

„ausgehende sechzehnte Jahrhundert“ um einen groben Anachronismus. Für die Zeit aber, in der die Erzählung geschrieben wurde und erschien, und dann für das gesamte neunzehnte Jahrhundert ist die Verschiebung der Zuständigkeit von Theologie und Kirche zu Medizin und Irrenhaus zutreffend. Irrenhäuser werden besichtigt wie Kathedralen, zum Beispiel von Kleist selbst, als er sich im katholischen Würzburg aufhielt und dort ebenso den Dom, den er mit gleichsam ethnologischem Interesse beschrieb, wie „das hiesige *Julius Hospital*“¹⁰ und dessen Abteilung für die „Verrückten“ besuchte. Auch dort traf er einen religiös Verrückten an, einen Mönch, der „mit einer schwachen, aber doch tönenden und das Herz zermalmenden Stimme“ predigt: „Er sprach in großen Pausen. Zuweilen blickte er uns an, als ob er uns doch für verloren hielte. Er *hatte sich einst auf der Kanzel in einer Predigt versprochen* und glaubte von dieser Zeit an, er habe das Wort Gottes *gefälscht*“.¹¹ Als eine Wiedergabe in *Entstellung* ist auch die „Aufführung“ der verrückt-verzückten Brüder gekennzeichnet, wie zu beobachten bleibt.

Exponiert wird mit der Berückung der Brüder, einer Entrückung wie die mystische, eine Konversion, Umwendung oder eine wunderbare Bestrafung für ein frevlerisches Tun, die Einwirkung der oder durch Musik, die Einwirkung auf das Ohr, die wir Hören nennen, die die Gewalt der Töne oder die des Schalls überhaupt als Rausch, Schauer oder Erschütterung ausmacht.

Gewalt der Musik: Literatur und die Medien der Religion (Konzeptionelles)

Soweit habe ich zunächst vorzustellen versucht, *inwiefern* wir es bei Kleists Erzählung mit einem Fall von „Religion in Literatur“ (wie dieser Beitrag einmal verbucht werden sollte) zu tun haben könnten. Es kommt mir nun jedoch darauf an, dass dies eine völlig unzureichende Überschrift für das wäre, worum es mit dieser Erzählung Kleists geht. Mehr noch, ist Kleists Erzählung geeignet, zu zeigen, dass das Grundmuster „x in Literatur“ oder auch genereller „x (hier: Religion) in Medium y“ zu kurz greift oder sogar verfehlt ist, jedenfalls das verfehlt, was in Kleists Erzählung (und in literarischen Texten) geschieht.

Das meint nicht nur, dass Kleists Erzählung gewiss nichts mit *religiöser* Literatur zu tun hat. Denn zum einen verhandelt diese Erzählung, indem sie Religiöses, ein Wunder *thematisiert*, Religion als Frage und Modus einer Deutung von Geschehen, als eine Zuschreibung an

Unerklärtes, an die Stelle des Nicht-Wissens, des Nicht-Diskursiven, der Verschiedenen: der toten Schwester Antonia, der Ver-Rückten, die Objekte, aber nicht Subjekte der Rede sind.¹² Und Kleists Erzählung tut einiges dafür, dass keineswegs ausgemacht ist, was es denn sei, was auch „*Gewalt der Musik*“ heißen könne. Die Unentschiedenheit gibt bereits die Titelformulierung mit dem „oder“, das den Titel organisiert, vor. Vor allem aber ist die Erzählung Kleists in ihrer zweiten hier vorrangig herangezogenen Fassung komplex zusammengesetzt aus Teilerzählungen, delegiert an verschiedene Erzählinstanzen: Der erste Erzähl-Einsatz, die Erzählung vom bilderstürmerischen Anschlag, der auf wunderbare Weise – wohl durch die Einwirkung der Musik auf die verhinderten Bilderstürmer – abgewehrt worden sei, reicht bis zu der bereits zitierten Stelle, die, um den letzten Nebensatz ergänzt, folgendermaßen endet: „[...] dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im westphälischen Frieden, gleichwohl säkularisirt“ (82). Was geschehen ist und worum es bei dem Ereignis geht (das einer Ent- und Verrückung, einer Verzückung, für die nicht nur die Religion, sondern auch die Medizin zuständig sein wird, eine Rettung (und wie lange)? Ein Wunder? Ein Unheil? durch welche Macht?), wird dann nur durch Ermittlungen der Mutter der vier Brüder gefunden, die durch einen Brief teils informiert ihren verlorenen Söhnen nachforscht, und die nach dem Vorfinden der Verrückten (das ist ihr der „schauderhafte] Anblick dieser Unglücklichen“, den sie „nicht ertragen konnte), über die Veranlassung dieser ungeheuren *Begebenheit* Auskunft zu erhalten“ sucht (86, Hervorhebung v. Vfin.).

Diese „Auskunft“ bleibt delegiert an weitere Erzählinstanzen, Informanten, die sie aufsucht, Augenzeugen und Mittelsmänner, die sich bei ihr einfinden, beziehungsweise auch die konkurrierenden der Kirche. „Man hat in diesem Teil das Muster einer Detektivgeschichte erkennen wollen“, fasst eine „Interpretation“ zusammen.¹³ Die Erklärung wird aber vorenthalten, sie ist dem Zugang entzogen und bleibt unzugänglich in der Vielzahl der Erzählungen und der Vielstimmigkeit der Erklärungen. Die Angewiesenheit auf die Berichte anderer, aufs Deuten und Lesen und auf schriftliche Überlieferungen, Zeugnisse, Belege und so weiter stellt die *Entzogenheit* des ‚eigentlichen‘ – musikalischen und/oder religiösen – Ereignisses vor. Die Schriftstücke und Briefe haben verschiedene Funktionen als Spur, Beweis, Bericht, Ge-

ständnis, Beglaubigung, Bescheid für verschiedene Disziplinen, Ordnungen des Wissens und der Rede und deren Instanzen: Theologie und Kirche, Medizin und Irrenhaus, Recht und Gericht.

Das könnte nahe legen, es gehe um eine Art *Aufklärung* (des Religiösen), aber darauf will es hier nicht hinaus, und zwar ebenso wenig bei Kleist wie in der hier vorgelegten Lektüre. Erzählt wird der Einsatz einer Lesart und ihr Vorgehen, ihre Sicherung und Garantierbarkeit, unter anderem jener Lesart, die „Legende“ heißen würde, die Leseanweisung, die dann auch für den Kleistschen Text lauten würde: Dies ist eine Legende, eine Wunder- und Heiligenerzählung. Derart zeigt Kleists Text die Einsatz-Stelle für Deutungen und führt den Einsatz vor, der die Lektüre überhaupt ist.

Zum anderen handelt es sich bei Kleists Erzählung auch gar nicht nur um einen Fall von „Religion in einem Medium“, sondern sie spricht vom *Medium einer Mitteilung* und spricht von deren oder dessen Gewalt: In ihr – das ist mit „Gewalt“ gesagt – manifestiert sich, was (unter anderem) als „Gott selbst“ identifiziert wird, und zugleich das Medium selbst und *dessen* Gewalt, die sich mitteilt. Die *Gewalt* einer Mitteilung, die ver-rückt, ist medial bestimmt; insofern kommt das schon im Titel von Kleists Text benannte Medium, die Musik, beziehungsweise ihr Medium, der Klang oder Schall ins Spiel.

Mit dem „Religiösen“, von dem erzählt wird, spricht der literarische Text von der Medialität als solcher und reflektiert auf die eigene Medialität. Zunächst geschieht das dadurch, dass von den *Medien der Religion* gesprochen wird und damit weit reichender die *Medialität der Religion* angesprochen ist. Religion ist auf Medien der Mitteilung eines Transzendentalen angewiesen, oder genauer: sie ist *als* diese gegeben. Religion muss sich nicht nur darstellen, sondern sie *vollzieht* sich in den Medien ihrer Darstellung und Performanz. Umgekehrt haben religiöse Motive für Darstellungen in Texten, in Bildern, auf dem Theater eine spezifische Funktion. Besondere Anziehungskraft haben die Motive der Mitteilung eines Transzendentalen, das sich manifestiert, und die Evidenzen dieser Manifestation: Denn Texte, Bilder oder das Theater nehmen mit der dargestellten Medialität der Transzendenz, den Medien des Transzendentalen, Bezug auf das eigene Medium, imaginieren dessen Reichweite oder Macht – oder stellen diese auch infrage. So wurde etwa die Transsubstantiation als poetische Metapher bemüht,¹⁴ und zwar (auch und gerade um das Jahr 1800 und im neunzehnten Jahrhundert) für die Möglichkeit, in den Worten die korporealste Wirklichkeit zu erreichen. Eröffnet wird ein Reflexionsraum der Poesie. In

diesem Sinne soll hier auch die Einspielung der Fronleichnamsprozession und die als Bildersturm sich manifestierende Frage der Präsenz in Bildern oder Zeichen und Worten in Kleists Erzählung verstanden sein.

Medien der Religion: Das Fest

Musik ist in Kleists „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“ Medium der Religion – zunächst neben vielen, beziehungsweise im Zusammenspiel mit allen anderen. Von seinem bereits angesprochenen Besuch in Würzburg im Jahr 1800 teilte Kleist brieflich mit:

„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 herzerhebenden Gedanken; aber das ist hier bei dem Murmeln des Pfaffen, das niemand 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.“¹⁵

Gleichsam das Gegenstück dazu gibt ein Brief, den Kleist im Jahr 1801 aus Dresden schrieb: „Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen“, um dann erneut dem protestantischen Gottesdienst („Er spricht nur zu dem kalten Verstande“) das entgegenzusetzen, was er hier „ein *katholisches Fest*“ nennt, das „zu allen Sinnen“ spreche.¹⁶ Zum einen kommt es dabei auf den performativen Charakter von Veranstaltungen und „Cäremonien“¹⁷ an, deren Bedeutungen nicht gegeben sind und Kleist zufolge auch gar nicht gegeben sein müssen, und zum anderen auf die *eine* im Fest beglaubigte Referenz, die alle Instanzen dieser Feier wie seine Performative zu halten hat. Der inszenatorische Zusammenhang der katholischen feierlichen Veranstaltung ist eine *Aufführung*, die stets wieder, in allen ihren Momenten auf sich selbst verweist, die sich selbst feiert – und gerade *dadurch* ihren Bezug auf das Gemeinte hat. Diese Aus- als Aufführung findet sich, wie Kleist sowohl verwerfend wie tief beeindruckt feststellte, an „Gedanken“, Bedeutungen, die in Worten gegeben würden, gar nicht interessiert, sondern lässt sie im „Gemurmel“ (oder ließe sie in „Vergessenheit“)¹⁸ untergehen.

Das *katholische Fest* ist – so dies Stück Kleistscher Medien-Analyse der (katholischen) Religion – also zum einen bestimmt durch die Bedeutungsleere, die durch *Gemurmel* und *Gewoge* vorgestellt wird als die dem Ereignis angehörende „Fülle“, wie zum anderen durch die Macht der Re-Präsentanz als solcher (jenseits aller Repräsentanz), die Macht, die im Fest als die Macht des *einen* Referenten aufgefasst wird. Das *Fest* ist der grundlose Zusammenhang des einen mit dem anderen.

Musik als Medium einer Mitteilung (Verzückung als Verrückung)

„Gott selbst“ ist in Kleists Erzählung das Label für die *Gewalt* einer Mitteilung. Religiös ist die „Gewalt“ einer Mitteilung, die zu ent- und zu ver-rücken vermag, figuriert als Evidenz des Transzendentalen. Und religiös wird die „Gewalt“ einer Mitteilung: die Lücke zwischen Ereignis und Sinn, gedeckt. Das heißt dann „Wunder“. Diese Lücke (aber) ist die Stelle jeder Deutung und deren Deckung macht jeder Deutung Gewaltsamkeit aus.

Die Erzählung Kleists spricht vom *Medium einer Mitteilung* und von *deren* oder *dessen* Gewalt, so habe ich formuliert. Handelt es sich demnach um die „Gewalt“ der *Mitteilung* oder um die des *Mediums*? Wenn das Medium die *Musik* ist, und wenn es um die Musik um das Jahr 1800 geht, dann ist dies aber gar nicht voneinander zu unterscheiden. Denn Musik ist um 1800 das *Medium einer Mitteilung*, das gerade dadurch bestimmt ist, das es genau dieses ist: *Mitteilung*; wir hören, indem sich unserem Körper mitteilt, oder genauer: mitgeteilt hat, was wir hören: jene Schwingungen, Oszillationen, Vibrationen, als die der Schall um 1800 neu konzipiert ist. Die Akustik bestimmte den Schall neu als Welle statt als Schall-Strahl (das unterscheidet jetzt das Hören vom Sehen) und Hören neu als Affiziertheit durch die Bewegung, die Bewegtheit, die der Schall ist. Dies korrespondiert mit einem, ins letzte Drittel des achtzehnten Jahrhunderts zu datierenden, neuen Stellenwert der Musik, der Töne und des Ohrs. An dieser Neu-Konzeption haben Musik-Ästhetik, Poetik, Philosophie und Literatur ebenso Anteil wie die Naturwissenschaft: die Akustik und dann im neunzehnten Jahrhundert die Physiologie der Wahrnehmung.

Demnach wird Musik aufgefasst als Medium einer *Mitteilung*, die durch den Charakter ihres *Mediums*, des Schalls, bestimmt ist, also ganz unabhängig von allem „etwas“, was mitgeteilt werden könnte. Sie gilt als Medium des Übergangs, der Übergängigkeit als solcher. Und sie

gilt als Medium der Transzendenz der Zeichen und ihrer Materialität. Die musikalischen Zeichen, die Töne und Klänge sind nicht „etwas“, was uns gegenständlich vorliegt, gegeben ist und bleibt, sondern sie *sind* (nichts anderes als) Bewegung, sie sind nur *als* Bewegung, und nur *solange* sie sich als Bewegung – in der Luft – „fortpflanzen“ und anderen Körpern „mitteilen“. Derart ist die mediale Bestimmtheit der Musik als solcher Macht oder Gewalt einer Einwirkung,¹⁹ die Mitteilung ist, Mitteilung einer Bewegung *als Bewegtheit*, Mitteilung, die selbst, so die Kleist zeitgenössischen Redeweisen, Übergängigkeit, Selbst-Auflösung und reiner Transport von Bewegung oder Bewegtheit (also von nichts) ist.

Die gegenseitige Inanspruchnahme von Musik und Religion, die von Kleists Erzählung zum Thema gemacht wird,²⁰ hat als Hintergrund die um die Jahrhundertwende (1800) anzusetzende so genannte frühromantische Kunst-Religion. Dafür liegt mit den (vorrangig) von Wackenroder (und zum Teil von Tieck) verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*²¹ mehr als bloß ein Beispiel vor: Sie führen Kunst und Glauben in einen unlösbar zirkulären gegenseitigen Begründungszusammenhang (dies steht in einem Spannungsverhältnis zur in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts begründeten Ästhetik der autonomen Kunst; Goethe begegnete daher der frühromantischen Kunstreligion im Namen der *Kunst* ebenso ablehnend wie der Spätromantiker Eichendorff ihr im Namen der *Religion*).²² In den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* wird das Kunstwerk vorgestellt als eine Durchgangsstation von der (ebenso religiös wie ästhetisch induzierten) „Andacht“ des Produzenten zur „Andacht“²³ des Rezipienten – als einer *Teilhabe* des Hörenden an dem, was er hört. Dabei ist die Wirkmacht eines Werks nichts anderes als dessen möglichst vollständige Durchlässigkeit. Den auf die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* datierbaren romantischen *topos* der Heiligkeit der Kunst, der Musik als einer „heiligen Sprache“, zitiert Kleists Erzählung: Die Musik, die dann die so wunderbare, erschreckende oder (im Blick der nachforschenden Mutter) verheerende schauerhafte Wirkung zeigen wird, wird gekennzeichnet durch „eine [...] besonder[e] Heiligkeit und Herrlichkeit“, „mit welcher sie gedichtet war“ (79). Kleists Erzählung folgt aber nicht dem kunstreligiös äquivoken Eintreten von „Heiligkeit“ und „Kunst“ füreinander im frühromantischen Konzept der Künste und insbesondere der Musik, sondern zitiert es und nimmt es auseinander.

Eine Szene musikalischer Berückung, einer Art Konversion des Hörenden (Berglinger) zur Musik (aus Wackenroders „Lebensbeschrei-

bung des Johann Berglinger“ in den *Herzenergießungen*) stellt die Vorlage, das Muster des Musikenthusiasmus, den seine Erzählung der musikalischen Erhebung ausführt:

„Erwartungsvoll harrete 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 dahertzog* 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, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen.“²⁴

Die musikenthusiastischen *topoi*, die Gemeinplätze der Wirkung, macht Kleist zum Prätext, mit dem und gegen den sein Text spielt – zwischen Wörtlichkeit und Metaphorik. „Wie auf Schwingen“ ist die Metapher der Wirkung der Musik; der „Himmel“, „durch“ den die Seelen „geführt“ werden, ist als alle „*Himmel des Wohlklang*“ ein metaphorischer: „Himmel“ ist die *Metapher* für das, was den Hörenden widerfährt.

Die Auszeichnung der „Heiligkeit“ der Musik oder der heiligen „Musik“ schwankt früh-romantisch zwischen einer spezifizierenden Bestimmung der sakralen Musik und der Bestimmtheit von Musik überhaupt²⁵ als Medium der Mit-Teilung oder Teilhabe. Das „Wunder der Musik“ *ist der Durchgang* aus ihrer und durch ihre Faktur ins „Himmliche“. Diese *Bewegung* macht die Musik und ihr Hören selbst aus. Die Töne selbst werden seit der Frühromantik als das durchlässigste Medium, als Medium des Über- und Durchgangs ausgezeichnet. Sie sind das Medium der Durchlässigkeit, das Medium transparenter Medialität. Wackenroder spricht vom „Hauch“ „der idealischen engelsreinen Kunst“, E. T. A. Hoffmann vom „ätherischen Mittel“.²⁶ Die Mitteilung der Töne selbst kann, so Wackenroder, „*Auferstehung*“ heißen.²⁷ Die Medialität der Musik als solche (nicht das, irgendetwas, was sie etwa als sakrale Musik zum Thema haben würde) wurde derart *in termini* des Religiösen gedacht.²⁸

Die Erzählung Kleists bringt die Musik als die Gegenmacht gegen diejenigen ins Spiel, die die Ab-Bilder stürmen wollten. Aber die Musik, die zum Medium der Abwehr der Bilderstürmerei geworden sein

soll, ist seit ihrer Aufwertung am Ende des achtzehnten Jahrhunderts und vor allem in der romantischen Poetik selbst eine Art *Bildersurm*. Ihre Aufwertung erfolgt, indem das Paradigma des Abbilds abgelöst oder doch infrage gestellt wird. Die Musik (und das Musikalische der Poesie) löst das traditionelle Modell des (Ab)Bildes für alle Darstellung ab. Musik löst sich im Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur von der Vorgabe des Ab-Bildens, sondern sie löst sich auch aus ihrer Bindung an die Worte (diese allein hatten der Musik ihre Verständlichkeit gesichert, so noch Rousseau). Mit einer eigenen Paradoxie sind es gerade die literarischen Texte, die dieser sich der Sprache der (in Hinsicht ihrer Bedeutung bestimmten) Worte entziehenden Mitteilung nachgehen.²⁹ Mit der (Rede von der) Macht der Musik ist diese Entzogenheit (in Nicht-Bestimmtheit) gemeint.

Wackenroders *Herzenergießungen* schreiben dem Tonkünstler Berglinger ein „*Gebet*“ zu, „welches er an diejenige unter den Heiligen richtete, die als Beschützerin der Tonkunst verehrt wird“, an die „Heilige Cäcilie“, in dem er seine Hingerissenheit wörtlich als *Verrückung* benennt: „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“,³⁰ gibt den richtigen Hinweis: Das „in Gesang zerrinnen“, wie das Berauschtsein Berglingers in seiner Konversion zur Musik greift Kleists Erzählung auf; die Ver-Rückung der so genannten „verdammten Brüder“ nimmt die Überschreitungen in der Entrückung (Berglinger „lebte nun recht im Himmel“) wörtlicher. Die Brüder kommen, von der Musik be/getroffen (88), dem nach, was Berglinger postuliert:³¹ Ihr „ganzes Leben“ *wird* „zeitlebens“ und „ohne Aufhören“ der „Musik“ als einem „Täumel“ unterstehen.

Wenn die Töne Übergänge ohne Positivität sind, als ein Wechseln und Vergehen vor und nach jeder Fixierung zu einem Bild, so sind sie auch ein Medium des Sich-Verlierens. Dies illustriert – was nicht illustriert werden kann – die Ablösung der Musik vom Paradigma der Nachahmung in der doppelten Absetzung vom Paradigma als Re-Präsentation, zum einen vom Gemälde, zum andern von den beschreibenden Worten.³² Gerade insofern gilt: Die Töne „*ahnen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst*“,³³ sollen sie „das Tiefste, das Wunderbarste“ „ausdrücken“ können.³⁴ Insofern die Töne aus jedem Abbildungsverhältnis, auch aus der Bindung an die Worte, die etwas bedeuten sollen, entlassen sind, werden sie als nicht- und *übersprachlich* vorgestellt,³⁵ als unfixierbare Bewegung, als Mittel

nicht mehr für etwas anderes, sondern als Medium, in dem jede Fixierung und Formation aufgeschoben wird und sich verliert. Dafür stehen die Metaphoriken der „Wellen“, des Strömens,³⁶ des Erhebens, des Wolkigen.³⁷

Die Nicht-Fixiertheit, die Nicht-Positivität des Tons³⁸ stellt – das belegt die Nähe von Musikenthusiasmus und Pathologie, wie sie sich vielfach in der Literatur findet³⁹ – eine *Gefahr* dar; die nichts anderes als das Gegenstück des Enthusiasmus der „himmlischen“ Musik ist: Die reine Übergängigkeit der Töne, die Oszillation, die alle Töne sind, die als „leise“ „Schauer“ (Wackenroder) sich mitteilt, ist eine Auf-Lösung und teilt sich als eine solche mit, als ein Zerrinnen des Hörenden, mit Wackenroders *Phantasien über die Kunst*: „In den innersten Tiefen in Wollust aufgelöst, in ein Etwas zerronnen und verwandelt, für das wir keine Worte und keine Gedanken haben, [...] wer *schiede* nicht gern und *folgte dem Strome*, der uns mit *sanfter unwiderstehlicher Gewalt jenseits, jenseits hinüberführt*.“⁴⁰

Musik, die selbst *zur Bewegung*, zum *Strom* der „aneinanderhängenden Verwandlungen“ gerät, hat (nichts repräsentierend) *diese Bewegung selbst* zu „repräsentieren“ als ein Durch- und Übergang.⁴¹ Die Bewegung der Auflösung und des Zerrinnens, der Töne und ihrer Mitteilung, die („reine“) Übergängigkeit wird *refiguriert* (man könnte auch sagen: neu bebildert) als Elevation, Erlösung und „Auferstehung“.⁴² *Auferstehung* ist die metaphorische, die *bildliche* und als *bildliche verfehlte* Thematisierung des *Mediums* selbst, des Schalls als Medium ohne Positivität, das sich mitteilt. Das Anheimfallen an die Bewegung der Töne, das jedes *Hören* ist, wird durch die Refiguration als „Auferstehung“ abgedichtet gegen die Gefahr des Selbst-Verlusts in ein Nicht-(etwa)s – oder eben ins Verrücktsein.

Die Einwirkung der Töne und damit das Hören wären (als solche) in der romantischen Modellierung ohne Rückhalt, insofern es „in der aufmerksamsten *Beobachtung der Töne* und ihrer *Fortschreitung*, in der *völligen Hingebung der Seele* in diesen/*fortreisenden Strom der Empfindungen*“ „besteht“.⁴³ Die „innere Bewegung“, die das Hören ausmacht, ist der Bewegung der Töne völlig ausgesetzt, gibt sich dieser vollständig preis; Hören ist selbst *Bewegtheit*: Teilhabe an, Mitgeteiltheit der Bewegung, die der Schall ist, so dass dieser „den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüths“ „uns selber vorströmt“.⁴⁴ Was aufs Gehör einwirkt, ist Schall als *Oszillation*, der sich in Oszillationen mitteilt. Und Hören ist demnach – so Wackenroder über den Tonkünstler Berglinger – ein „Tamel“ (in) der Mitteilung, in der *Teil-*

habe an den Tönen und ihrem Fortschreiten, von der der Hörende ergriffen ist. „*Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne*.“⁴⁵ Hören hat kein Subjekt, weil es kein von diesem unterschiedenes Objekt hat.⁴⁶

Im theologischen Topos der *Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr* (so der Titel der Untersuchung von Ernest Jones von 1914)⁴⁷ wurde das Ohr als Empfangsorgan des Transzendentalen ausgebildet. Die Medienanalyse der Konfiguration der Auffassung der Töne und des Hörens um das Jahr 1800 zeigt nun, dass das, was empfangen würde, das Mitgeteilte gar nicht „etwas“ (oder „Botschaft“) ist, gar nicht scheidbar ist vom *Medium* selbst, das als das einer *Mitteilung* bestimmt ist. Das Gehör, in die Ferne gerichtet, untersteht der Nähe der Einwirkung; das ist die romantische Denkfigur, und zwar auch und gerade die der Faszination durchs Hören als Anschluss an das, was aus der Ferne sich mitteilt – an dem das Hören *teilhabe*.

Eine Analyse des Hörens und damit der Medialität der Musik als Mitteilung nimmt Kleists Erzählung vor, wenn die vier Brüder – unter der Wirkung der Töne – „als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt liegen“ (90). Denn das Doppel von lebloser Erstarrung und „Inbrunst“ entspricht frühromantischen Regularien des *Hörens*. Es erfordere Erstarrung, „äußere Unbeweglichkeit“, von der Wackenroder behauptet, dass es das strikte Pendant innerer Bewegtheit ist; „es äußert sich nicht durch Ausstrufungen und Zusammenschlagen der Hände, sondern allein durch *innere Bewegungen*“.⁴⁸

„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.“⁴⁹

Der äußeren Erstarrung wird unterstellt, der Hörende höre innen, was von anderswo her, aus einer Ferne „über den Häuptionen“ stamme, an der der Hörende teilhabe; dies heißt auch: gehört werde eine himmlische Stimme, Sprache der Engel, der Himmelsgeister.⁵⁰ Kleist wird dem „stillen“, dem *erstarrten Hören* dieses „innere“ Geschehen, für das im Berglingerschen Musikenthusiasmus die äußere Starrheit, „still und unbeweglich“, eintreten soll, vorenthalten. Kleists Erzählung entzieht mit den Bebilderungen eines Innenlebens des Hörens das frühromantische Auffangmodell für die „Gefahr“ oder Pathologie der Affiziertheit

des Hörenden durchs Gehörte. Vorenthalten wird die innere Bilderfolge, das innere Leben in „wechselnden Bildern“,⁵¹ die – so der frühromantische *topos* – dem außen unbewegt Hörenden im *Innern* aufgehen soll. Und derart (erst) ist realisiert, was die Musik als Medium um das Jahr 1800 (als reine (selbst-)Mitteilung) ausmacht.

Das Ohr untersteht dem Gehörten, das aber gar nicht als äußerer Gegenstand vom Ohr getrennt werden kann. Hören ist – in der Akustik des neunzehnten Jahrhunderts und der Physiologie des Ohrs, in der romantischen Poesie wie in der Philosophie Hegels – die Bezeichnung für die „Unmöglichkeit, die eigene Position im Hinblick auf den anderen zu bestimmen“.⁵² Die Mitteilung von Bewegung, die Teilhabe an der Oszillation, die der *Schall* ist, die die Romantiker gerne als „innere Bewegung“ vorstellten, bleibt in Kleists Erzählung ohne Auffangposition für die Verzückung als Verrückung.

Die Leibhaftigkeit der Mitteilung

Die Mitteilung vollzieht sich in der von Kleist erzählten Konversion der vier Brüder *leibhaftiger* als die frühromantische „Religion der Musik“ es (wahr)haben wollte. Das macht der Text merklich, wenn davon berichtet wird, wie die bewegten vier Brüder ihrerseits *bewegend* wiedergeben, was sich ihnen mitteilte: „daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erheben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das *gloria in excelsis* intonirten“ (85). Der Gesang der Brüder, mit dem sie wiederholen, was sie verrückte, zwar „nicht ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei gräßlich“ (so die erste Fassung, 69), ertöne (so die zweite Fassung) mit einer „entsetzlichen und gräßlichen Stimme“: „So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen“ (93). Sie „singen“ das *gloria* „ab“, das sie affizierte, wiederholen entstellend, mit disartikulierten/enden Stimmen die liturgische Musik. Derart sind der Brüder Gesang und der Schwestern Musik nicht nur einander entgegengesetzt, sondern sie geben zugleich ein verrücktes Bild voneinander ab. Das belegt auch die Einbindung des (Ab)Singens in Ritual und Regel (92 f.). Wenn sie, wie es aus dem Irrenhaus heißt, ein „gespensterartiges und ödes Klosterleben“ führen, so sind die „Brüder“ gleichsam gespenstische Doubles der Klosterschwestern (85, 90, 95).⁵³

Als ein Gebrüll, das sich wie „Leoparden und Wölfe anhören“ lässt, ist das Lautwerden der Brüder nichtmenschlich-nichtsprachlich das Zerr-Spiegel-Bild der übersprachlich-disfigurierten/-enden (Nicht-)Sprache der „himmlischen“ Musik.⁵⁴ Die entstellte Wiederholung der liturgischen Musik, deren Ver- und Entstellung ins Bestiarium, berührt im Moment der *Entstellung* sich mit der Disfiguration, als die die Nicht- oder Über-„Sprache“ der Musik dargestellt wird.

„Die Gewalt“, die auch *diesem* Gesang beziehungsweise Gebrüll der Brüder zukommt, ist erschütternd dissozierend: „Bei diesem *grausenhaften Auftritt* [dem des „Gesangs“ der Brüder] *stürzen wir besinnungslos*, mit sträubenden Haaren auseinander; wir zerstreuen uns [...] durch die umliegenden Straßen“ „Umgekehrt“, „drängt sich“ „das Volk [...] die Haustüre *sprengend*, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses *schauderhaften und empörenden Gebrülls*, das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen“ (93 f., Hervorhebungen v. Vfin.). *Erschütterung* bezeichnet die Affektion durch das und im musikalischen Ereignis – und zwar in jedem Sinne, im wörtlichen wie im übertragenen: Die Laute, die ihren Kehlen entstammen, wecken „erschütterte [...] Ausrufungen des sie umringenden Volks“ (94) wie sie im wörtlicheren Sinne auch Pfeiler und Fenster betreffen, sie „erschütterten“ (93) oder „bersten machte[n]“ (85).⁵⁵ Was diesen Gesang, „durch sein Gebrüll gräßlich“, bestimmt, ist die *Oszillation*, die der Schall als solcher ist. Darauf beruht *alles* Hören, das verzückteste, die Verzückung des Hörens selbst, ebenso wie auch jene Mit-Teilungen im Gebrüll der Brüder,⁵⁶ das durch sein Lärmen „gräßlich“ heißt. Der Schall ist „hörbare *Schwingungen* eines elastischen Körpers“, „eine zitternde *Bewegung*“ (so der berühmte Akustiker Chladni, 1802): „Diese allein wirkt unter den nachher anzugebenden Bedingungen auf das Gehör.“⁵⁷ Hören ist Affiziertwerden durch Bewegung. Die Mit-Teilung der Bewegung (die der Schall ist) *ist* „Erschütterung“,⁵⁸ die *sich mitteilt*. Und umgekehrt: Diese immaterielle Bestimmtheit des Schalls als reine oszillatorische Bewegung, die sich mitteilt, ist seine Materialität.

Das Modell der Mitteilung, das die Schallwahrnehmung stellt, realisiert die Kleistsche Physiologie der Erschütterungen an den Körpern der vier Brüder: Die Ohren und Körper der vier Brüder sind die Orte einer zeichenlosen Mitteilung. Die Einwirkung auf die Körper ist durch kein Verstehen gemildert; umgekehrt geben die Körper die oszillatorische Bewegung als solche als materiale Erschütterung wi(e)der.

Sinnloser Schrecken und dessen Legende

Kleists Medienanalyse des Schalls vollzieht sich, indem die Erzählung die Kluft aufreißt zwischen einer radikal sinnfernen Manifestation und deren Unterstellung unter sinngebende Muster oder deren kurzschlüssig deutender Verrechnung. Es handelt sich um eine Kluft und deren Verrechnung, die „Schrecken“ heißt.

Dem ist eine weitere Szene gewidmet, wenn Kleists Text dann noch einmal die Wiederholung eines „wunderbaren“ und schrecklichen „musikalischen“ Ereignisses erzählt: Es handelt sich um die Wirkung der „Partitur“, die der Mutter der durch die Töne Verrückten widerfährt, der Notenschrift, die diese offenbar nicht zu lesen vermag:

„Sie betrachtete die unbekanntten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnißvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade 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“ (100f.).

Vor den „unbekanntten zauberischen Zeichen“ wird die akustische Halluzination geweckt durch eine buchstäbliche Aufzeichnung, durch den Titel *gloria in excelsis*, der der Mutter für das „Verderben“, das Verücken ihrer vier Söhne steht, oder Worte, die zwischen den Notenzeilen als diesen unterlegter Text zu stehen kommen. Anders als Musiker (oder Musikerinnen) kann die Mutter die Noten-Zeichen nicht „lesen“; sie entbinden ihr weder Sinn noch Klang in „stumme[r] Imagination“;⁵⁹ sie sind ihr „unbekannte“, und eben deshalb können sie als „zauberische Zeichen“ begegnen.

Die „Gewalt der Töne“ zeigt sich als der „ganze rauschende Schrecken der Tonkunst“ – *über ihrem Haupte* (wo dem Musikenthusiasmus Berglingers „himmlische Musik“ vernnehmbar war)⁶⁰ – als ein Rauschen vor und jenseits des Klangs über den schriftlichen Notationen. Diese „Gewalt“ wird nicht als die des musikalischen Klangs ausgewiesen, sondern Manifestationen – in dessen präziser Ausparung – *vor* (als Schrift) und *jenseits* seiner (als Rauschen) zugeschrieben. Es handelt sich um ein Ereignis, das *auf-gespannt* ist zwischen *Schrift* und *Rauschen*, zwischen stummer Notation und Nicht-Identifizierbarkeit des zu Hörenden, das ist Rauschen als Schrecken. An dieser Stelle: an der Stelle der derart geöffneten Kluft *und* im Überspringen an ihrer Stelle zeige sich, so wird erzählt, die „Gewalt der Töne“.

Es ist diese Stelle, an der die religiöse Macht im referentiellen Kurzschluss und als Gewalt der Deutung (als die Gewaltsamkeit des Schlusses) auftritt.⁶¹ Die radikal sinnferne Affizierung, die als das „*ganze Schrecken der Tonkunst*“ auftritt, *Rauschen* als Disintegration, die sich mitteilt, wird von der Mutter „deutend“ kurzgeschlossen in der Unterwerfung, die die Macht, der diese gilt, hervorbringt und bestätigt:

„[S]ie [die Mutter der vier Brüder] glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demuth und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück.“ (101)

Im Schrecken des Rauschens, vor dem die Sinne zu vergehen drohen, fixiert die derart Affizierte den dem UnSinnigen einzig möglichen Sinn, die Macht des *vorenthaltenen* Sinns, und zwar durch ihre „sinnlos“ gehorchende Geste, die diese Sinn-Unterstellung macht. Im direkten Durchgang vom desintegrierten Hören in die Unterwerfung, im Kurzschluss vom entzogenen Sinn auf die Macht eines sinnlos Sich-Aussprechenden,⁶² wird exponiert, wovon die Schlusszene der „Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musik“ handelt: die Gewalt der Deutung.

Die Gewalt der Deutung – das ist zugleich *die* Gewalt, die sich manifestiert habe, *und* die, die diesen Schluss, das Urteil, „Gott selbst“ zu halten hat, also die Gewalt, durch die die Ereignisse einen Sinn gehabt haben sollen. Auf diese wird die Äbtissin sich – die Deutung abschließend – berufen. Offensichtlich werden in den abschließenden Passagen von Kleists Erzählung der Blick der des Lesens der Notenschrift nicht mächtigen Mutter der verrückten Brüder und der Brief-Lektüre der Äbtissin sorgfältig parallel geführt.⁶³ Dabei sind zum einen sowohl die *Nicht-Lektüre* der Mutter als auch der Äbtissin *Abbrechen* allen Lesens durch ein abschließendes, aktenmäßig herbeigeführtes, institutionell garantiertes Urteil, genau an vorausgehende und vorbereitende Lektüren rückgebunden.⁶⁴ Zum anderen „sitzt“ die ausführlich vorge-tragene Deutungsoperation und deren noch ausführlichere Vergewisserung durch die Äbtissin genau an der Stelle der Nicht-Lektüre der Mutter und des Kurzschlusses, den ihre unterwerfende Geste vollzieht: Das, was „*schlechterdings niemand weiß*“, was sich ‚wie mit unsichtbaren Blüten‘ zu- und eintrug, wird als „Wunder“, als Figuration an dessen Stelle, und dessen personifizierende Zuweisung an eine sichern-de Instanz: „die heilige Cäcilie selbst“ und schließlich „Gott selbst“, festgestellt und verstellt. Das Urteil „Wunder“ ist an(der)Stelle des

Nicht-Sinns situiert.⁶⁵ Der Frage der Deutung (auch jener Zeichen, die literarische Texte vorlegen,) wird so ein präziser Ort angewiesen – und der ist nicht beruhigend.

Thematisch wird mit den Schriftstücken und ihren Lektüren, *wie* Deutungen entstehen und *dass* diese erst ein Ereignis konstituieren – *zwischen* den Schriftstücken, dadurch, dass die Entscheidung über das Wunder, damit über die „Legende“, und die Performative, die dieses ausmachen, zum Gegenstand des Erzählens werden. Insofern macht Kleists Text „das Lesen von Texten selbst zum Thema“.⁶⁶ Vorgeführt wird, wie Legenden-Bildung *funktioniert*,⁶⁷ indem einerseits die narrativen Konstruktionen und Figurationen und andererseits die Setzungen und deren Beglaubigungen vorerzählt werden. Insofern ist es eigentlich ganz uninteressant, ob Leser/innen die Version der Äbtissin (ein „Wunder“) glauben müssen oder noch dürfen (was lange ein Hauptgegenstand der Sekundärliteratur war).⁶⁸ Wenn Kleists Text auf seinen Schlussseiten Deutungen als eine Frage der Macht thematisch macht, dann nicht nur die: Wie entstehen Deutungen? Wie verhalten sie sich zum Gedeuteten, das heißt zum deutend Figurierten?, sondern auch: Wie haltbar sind sie?⁶⁹ ebenso wie: Wodurch werden sie überhaupt eingesetzt und gehalten, durch welche Verfahren⁷⁰ und Institute? Wer entscheidet über Schlüsse?⁷¹ Kleists „Die heilige Cäcilie *oder* die Gewalt der Musik. (Eine Legende)“ geht der Frage nach, *wie* und *ob* überhaupt die Legende, die *Leseanweisung* hier heißen kann: „Dies ist eine Legende“.

Der Text Kleists selbst gibt – so ist *vor* ihm zu lesen – seine Legende: „Eine Legende“ an. Die „Legende“ steht damit selbst zur Verhandlung: Sie muss gelesen werden. Und der Text fällt nicht mit der „Legende“ zusammen. Wenn die Über- und Lese-Vorschrift: *dies ist eine Legende*, die Rahmung des Textes zu sein scheint,⁷² so rahmt dieser doch umgekehrt auch die Legende. Denn *in* ihm ist zu lesen: „Hier endigt diese Legende“ (104), und „hier“ (also nicht: *hier*, sondern dort) kommt der Text keineswegs zu seinem Ende. Wie sind dann dieser Satz selbst und die ihm folgenden Sätze zu lesen? Welche Vor- und Überschrift tragen sie? Und wo genau stand dann die vermeintliche „Legende“? – wenn sie doch „hier“ „endigt“. – „Die Legende versandet“, hat Gerhard Neumann kommentiert;⁷³ der Text überlappt seine Rahmung und sein Abschluss verliert sich jenseits der Legendenzuweisung.⁷⁴ Damit verweist der Text die Lektüre auf deren schwieriges, aber nicht zu hintergehendes Verhältnis zum Unlesbaren und sie auf das zurück, was deutend, unter einer Vorschrift wie „Legende“ figuriert würde.

Kleists Erzählung nimmt – so war hier zu verfolgen – auseinander, was im Phantasma des Klangs gerade zusammengeschlossen sein sollte, das Reale der Schwingung und der Sinn. Das eine heißt hier sinnloser Lärm, Gebrüll und *rauschender Schrecken*, das andere wird exponiert als *Legende*, als Ein-Setzung und Beglaubigung des Sinns. Die vom Text sorgfältig aufgerissene Kluft stellt die Darstellung von etwas überhaupt infrage. Beider Zusammenschluss oder der Schluss von einem zum andern zeigt der Text als Kurzschluss (statt unvermittelter Transparenz der Darstellung auf das Dargestellte), als grundlose Setzung, die als „Wunder“ refiguriert wird, oder Institutionierung an ihrer Stelle. Derart wird nicht nur nach den Medien der Religion gefragt, sondern *in termini* göttlicher Manifestation (ein Problem der) Medialität: der Mitteilung und deren Verhältnis zum Verstehen gedacht. Mit Kluft und Kurzschluss, die der Text anhand anderer Medien anspricht, diskutiert der Kleistsche Text die jeden Text und jede Lektüre angehende Frage, wie und ob überhaupt Zeichen Sinn machen.

- power: Pagans, Jews, and Christians in the Greek East, New York/Oxford 1996; Jan N. Bremmer, „The novel and the Apocryphal Acts: place, time, and readership“, in: *Groningen Colloquia on the Ancient Novel* 9, 1998, 157–180; Richard Pervo, „The ancient novel becomes Christian“, in: Schmeling 1996, 685–712.
- 20 Deutsche Übersetzungen mit Einleitungen zur komplizierten Überlieferungs- und Textgeschichte: Wilhelm Schneemelcher (Hg.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 6. Auflage, 2. Bd.: *Apostolisches und Verwandtes*, Tübingen 1997, 71–380. Einen guten Einblick in die Forschung geben die von Jan N. Bremmer seit dem Jahr 1995 edierten Sammelbände in der Reihe *Studies on the apocryphal acts of the apostles* (Kampen und Leuven 1995 ff.): Jan N. Bremmer (Hg.) 1995, *The Apocryphal Acts of John: Contents & Bibliography*, Kampen 1995; ders. (Hg.), *The apocryphal acts of Paul and Thecla*, Kampen 1996; ders. (Hg.), *The Apocryphal Acts of Peter – Magic, Miracles and Gnosticism: Contents & Bibliography*, Leuven 1998; ders. (Hg.), *The Apocryphal Acts of Andrew: Contents & Bibliography*, Leuven 2000; ders. (Hg.), *The Apocryphal Acts of Thomas: Contents & Bibliography*, Leuven 2001.
- 21 Diese und alle folgenden Übersetzungen aus Schneemelcher 1997.
- 22 Tertullian, *De baptismo* 17; allerdings ist der genaue Wortlaut der Stelle unsicher überliefert, vgl. dazu Schneemelcher 1997, 195; zur Geschichte der bis heute andauernden feministischen Lesart der Paulus- und Thekla-Akten: Anne Jensen, *Thekla – die Apostolin: ein apokrypher Text neu entdeckt*, Gütersloh 1999.

Anmerkungen zu den Seiten 131–151

Bettine Menke, *Die Gewalt einer Mitteilung, die ver-rückt, oder: die Medien von Religion in Heinrich von Kleists „Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“*

- 1 Der vorliegende Text basiert auf Kap. VI von: Bettine Menke, *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, 657–722; dort ist vieles detaillierter nachzulesen, ohne dass darauf im Folgenden im Einzelnen hingewiesen würde.
- 2 Heinrich von Kleist, „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. (Eine Legende.)“, in: Reuß, Roland; Staengele, Peter (Hgg.), *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe Bd. II/5, Frankfurt a.M., Basel 1997, 101. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahlen.
- 3 Vgl. Johann Gottfried Herder, „Cäcilia“, in: Suphan, Bernhard (Hg.), *Sämtliche Werke, Zerstreute Blätter, 5. Sammlung*, Bd. 16, Berlin 1887 (2. Nachdruckauflage); ders., „Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch“, in: *Sämtliche Werke* Bd. 15, Berlin 1888; ders., „Die Orgel; Cäcilia“, in: *Sämtliche Werke* Bd. 28, Berlin 1848; Friedrich Rochlitz, „Feyer des Andenkens der heiligen Cäcilie (Fortsetzung aus

- dem 7. Stück“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8 (1803), 6. Jg., Sp. 113–129, insb. 2. Teil, Sp. 115–20; ders., „Zum 22. November“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 7 (1803), 6. Jg., Sp. 97–100.
- 4 Vgl. Rochlitz, „Feyer des Andenkens der heiligen Cäcilie“; vgl. *Hundert Jahre Cäcilien Verein. In kurzer Fassung zusammengestellt nach den in dem Archiv des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken*, Frankfurt a.M. 1918, dort als Titelbild eine Version von Raffaels *Disputa*, die dessen Cäcilie im „irdisch-bürgerlich-städtischen“ Bereich erweitert (32, vgl. 5–10); zum Cäcilianismus vgl. Albrecht Riethmüller, „Heinrich von Kleists Epigramm ‚Musikalische Einsicht‘“, in: *Freiburger Universitätsblätter* 91 (1986), 77–93.
 - 5 Jakob Baxa, „Die Taufe der Cäcilie Müller“, in: *Euphorion* 53 (1959), 92–102, hier: 101 f.
 - 6 Wolfgang Wittkowski, „Die Heilige Cäcilie und der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie“, in: *Colloquia Germanica* 1 (1972), 17–58, hier: 30.
 - 7 Vgl. Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt a.M. 1992, 16 f.
 - 8 Ansgar Hillach, „Sakramentale Emblematik bei Calderón“, in: Sybille Penkert (Hg.), *Emblem und Emblematikrezeption: vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Darmstadt 1978, 194–206, hier: 202 f.
 - 9 Das Fest des Abendmahls, Urszene jeder Eucharistie, bekommt seine wiederholende Feier von den verhinderten Bilderstürmern ausgerichtet; so „versammelte“ sich „am Abend zuvor“, vor dem Auftritt, „eine Anzahl junger der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten“ „bei Wein und Speisen“ „unter Verwünschungen des Pabstthums“ (76, Hervorhebungen v. Vfin).
 - 10 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. II, hg. v. Helmut Sembdner, München 1993, 561, im folgenden zitiert unter der Sigle SW.
 - 11 Kleist, *SW* II, ebd. Vergleichbare Berichte sind auch von anderen zu lesen; so berichtete Matthias Claudius aus einem Hamburger Spital von vier wahnsinnigen Brüdern: Claudius, „Der Besuch im St Hiob zu ***“, in: Siebke, Rolf (Hg.), *Sämtliche Werke*, München 1991; Anm. zu *Die Heilige Cäcilie*, in: Kleist, *SW* II, 908; vgl. Rochlitz, *Der Besuch im Irrenhaus*.
 - 12 Vgl. Timothy J. Mehigan, *Text as Contract. The nature and function of narrative discourse in the Erzählungen of Heinrich von Kleist*, Frankfurt a.M. u. a. 1988, 190; Susan E. Gustafson, „Kleist, Freud und Kristeva: ‚Die Heilige Cäcilie‘ and the Unspeakable Abyss“, in: *Seminar* 28 (1992), 110–138, hier: 112, 121.
 - 13 Vgl. Walter Hinderer, „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“, in: ders., *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, 181–215, hier: 202 f.
 - 14 In der Tradition der christlichen Religionen ist die Frage der Medialität, vermittelt durch die Lehre von der Inkarnation, spezifisch ausgeprägt

- als Verhältnis von Geist und Fleisch. Entscheidend ist das Modell der Eucharistie als Garantie der Realpräsenz des geopferten Körpers *in figura* und die Präsenz dieses Körpers in der *Imitatio Christi* des von den Wundmalen gezeichneten Körpers. Vgl. Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*; Gabriele Brandstetter, *Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos*, München 1986.
- 15 So Kleist erneut aus Würzburg (1800) (Kleist, *SW* II, 555 f.).
- 16 Kleist, *SW* II, 651.
- 17 So Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe* Bd. II, hg. v. Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, 202 ff.
- 18 Vgl. Kleist, *SW* II, 651.
- 19 John Dryden spricht von „Musick's Pow'r“ in „A Song for St. Cecilia's Day“ und in Alexander's „Feast or the Power of Music. An Ode in the Honour of St. Cecilia's Day“ (beide in: William Henry Husk (Hg.), *At Account of the Musical Celebrations on St. Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries. To which is appended A Collection of Odes on St. Cecilia's Day*, London 1857, 152–154 u. 173–178); letzteres vertonte Händel, und Herder nimmt Bezug darauf in *Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch*; Drydens „Power“ übersetzte Johann Friedrich Reichardt mit „Gewalt“ (vgl. Rosemarie Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988, 65 f.). Herder spricht vom „Strom der Begeisterung, der lyrischen Fülle und eines so lauten Jubels [...] daß [...] man es mit großer Gewalt fühlte“ (Herder, *Cäcilia*, 260), und von „[d]er tiefsten Wehmut Herzerschütternde[n]/Gewalt“ (Herder, *Die Orgel*, 217); Rochlitz von der „Gewalt, die seine [eines Choral] himmelansteigenden Wogen über das menschliche Gemüth haben können“ (Rochlitz, *Feyer des Andenkens*, Sp. 120); Hoffmann von der „ganzen Gewalt“ der „Alten Kirchenmusik“, mit der sie wirke (E. T. A. Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, in: *Schriften zur Musik. Singspiele. Gesammelte Schriften*, Bd. 9, Berlin, Weimar 1988, 225).
- 20 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“ (Hermann Davidts, *Die novellistische Kunst Heinrichs von Kleist*, Bonn, Berlin 1913, repr. Hildesheim 1973, 79), bezeichnet das Problemfeld.
- 21 Wackenroder, „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. I, hg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991.
- 22 Vgl. Martin Bollacher, Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 35–38.
- 23 Vgl. dafür etwa Wackenroders „Raphaels Erscheinung“ der *Herzensergießungen*, 55–58.

- 24 Wackenroder, „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In zwey Hauptstücken“, in: *Herzensergießungen*, 132; hervorgehoben ist, was durch Kleists Text, wie bereits zitiert, rückwirkend akzentuiert ist: „um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen [...] es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken [...] als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward“ (81 f.). Berglingers Bekehrung zur Musik (wie zu einem Glauben) entspricht genau der Musik-induzierten Konversion zum Glauben/Katholizismus eines „deutschen Malers“ in Rom.
- 25 „Denn Andacht, dünkt mich, ist die höchste Summe der Musik, heilige himmlische Harmonie, Ergebung und Freude“ (Herder, *Cäcilia* (1793), 256–260 u. ders., *Lob der Thonkunst*, 268. – Für „die Göttlichkeit der Musik“ vgl. auch angesichts eines Porträts der „Heiligen Cäcilie“ in: Dorothea Schlegel, *Florentin (Ein Roman)* (1801), Stuttgart 1993, 181 f.; und: „Nach einer kurzen feierlichen Stille erschollen wie vom Himmel nieder die Stimmen der unsichtbaren Sänger! Begleitet von den Tönen der allmächtigen Orgel, schwoll der Gesang des heiligen Choral in tief ausströmenden Akzenten, wälzte sich an der hohen Kuppel hinauf, und zog die Andacht des tiefsten Herzens wie in einer Weihrauchsäule mit sich zum Himmel auf“ (183).
- 26 „Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelen träumen, wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehen; sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken, der Geist kann sie nicht mehr als Mittel als Organ brauchen, sondern sie ist die Sache selbst, darum lebt sie und schwingt in ihren eigenen Zauberkreisen“ (Wackenroder, „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. I, Heidelberg 1991, 191 f.); vgl. Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, 221.
- 27 „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 feynern als Engelgestalten ihre Auferstehung“ (Wackenroder, „Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“, in: *Phantasien über die Kunst*, 219).
- 28 „Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des

- Daseins – Schöpferlob! – Ihrem innern, eigentümlichen Wesen nach ist daher die Musik [...] religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden.“ Die „heiligen Wunder der Tonkunst“ lassen „die Musik der eigentlichste Kultus der katholischen Kirche“ sein; „in wahrhafter, heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen, unnachahmlichen Gesänge“, von „deren Stärke und Kühnheit“ „das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben“ werde. (Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, 221, 224–26)
- 29 Für die Ablösung von der Sprache der Worte vgl. Wackenroder, „Von zwei wunderbaren Sprachen“, in: *Herzensergießungen*, 97–100.
- 30 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 110; zur Cäcilien-Lyrik Berglingers vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik: poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br. 1995, 152 f.
- 31 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 132.
- 32 Dies entzieht die Töne den Worten, die als geschlossene Einheiten vorausgesetzt werden: „Ein fließender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen mit Worten für's Auge hinzuzeichnen, – die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen unsichtbar vorbilden“ (Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 219 f.). „Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; die Tonkunst strömt ihn uns selber vor“ (220).
- 33 Wackenroder, „Die Töne“, in: *Phantasien über die Kunst*, 236.
- 34 „In der Instrumentalmusik [...] 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 Tändeleien aus“ (Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 243, Hervorhebungen v. Vf.); zur Regulierung dieses Übergangs als „Metaphysik der Musik“, vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, 67, 70.
- 35 Oder als „fremde, unübersetzbare Sprache“: Sie schildert „menschliche Gefühle auf eine *übermenschliche Art* [...] weil sie uns alle *Bewegungen* unseres Gemüts *unkörperlich*, in *goldene Wolken luftiger Harmonieen eingekleidet*, über unserm *Haupte* zeigt, weil sie eine *Sprache* redet, die wir im irdentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die *Sprache der Engel* halten möchte“ (Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 206 ff.).
- 36 Vgl. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 219 f., 237; Herder, *Die Orgel*, 219; *Cäcilia*, 260; (Herder, *Die Tonkunst*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, Berlin 1884, 268 f.).

- 37 „[S]tatt aller Antworten und Offenbarungen“ wird die „Sprache der Himmelsgeister“ stets (nur) „luftige Wolkengestalten“ bieten (Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 206 ff.).
- 38 „Diese kann nur in einer doppelten Bewegung von sich bildenden Gestalten und deren Vergehen im Werden dargestellt werden; 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 rechte 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“ (Wackenroder, „Die Töne“, 237).
- 39 Vgl. Rochlitz, *Der Besuch im Irrenhaus*, Sp. 700/01. Auch der dort Gehaltene schreibt „Herzensergießungen über seine Kunst“, seine „fixen Idee“, dass Musik „die Sprache [sei], in welcher Gott die Menschen rufe, in welcher alles Gute zu guten Seelen ausgesprochen werden könne, in welcher alle reinen Herzen einander verständen, die allein auf das Himmlische gerichtet sey.“ „So schien sich ihm alles Angenehme in Musik aufgelöst darzustellen, und alle wohlthuende Eindrücke von außen hafeteten nur in seinem Bewußtsey, wenn sie in seinem Innern in Musik auseinander geflossen waren“ (Sp. 653, vgl. 693, 701). Für den medizinischen Fall Berglinger vgl. Lubkoll, *Mythos Musik*, 133 ff. u. 156, 158; zur Topik des Wahnsinns des der Musik Ausgesetzten vgl. Günter Oesterle, *Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst*, E.T.A. Hoffmanns „Ritter Gluck“, in: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch I (1992–93)*, 58–79, hier: 75.
- 40 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“ (Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 230).
- 41 Vgl. Barbara Naumann, „*Musikalisches Ideen-Instrument*“. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990, 81.
- 42 Vgl. Wackenroder, „Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“, 219.
- 43 Brief Wackenrodgers an Tieck vom 5.5.1792 (Wackenroder, *Sämtliche Werke*, Bd. II, 29); vgl. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 86 f.
- 44 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 220. Die Mitteilungen des „Strömens“, der Wellen, als der Metaphorik für die Bewegtheit der Musik, ist modellbildend für die Macht der Töne (vgl. die Cäcilien-Texte Herders, *Die Orgel*, 219; *Cäcilia*, 260; *Die Tonkunst*, 268 f.).
- 45 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 132.
- 46 „Das Ohr [...] vernimmt [...] das Resultat jenes inneren Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhige materielle Gestalt [...] zum Vorschein kommt“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: *Werke*, Bd. 15, hg. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt

- a.M. 1970, 34). Bei Hegel soll dies allerdings gerade auf Subjektivität ohne störendes Außen hinauslaufen können.
- 47 Vgl. Ernest Jones, „Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr“, in: ders., *Zur Psychoanalyse der christlichen Religion*, Frankfurt a.M. 1970, 37–128, hier: 39 ff.; Manfred Schneider, *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München 1994, 247 ff.
- 48 Wackenroder, „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse“, in: *Herzensergießungen*, 108.
- 49 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 132 (Hervorhebungen v. VfIn.).
- 50 Das hat ein Pendant (in den Heiligen-Acten) in der die Cäcilie als Heilige der (sakralen) Musik begründenden Abwendung von den äußeren Tönen – woanders hin (wo eine himmlische „Musik“ unterstellt wurde), vgl. die Hinweise zu der Lektüre der Heiligen-Akten, s.o. Fußnote 3; vgl. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 206.
- 51 Wackenroder, *Herzensergießungen*, 132.
- 52 Vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg i. Br. 1987, 395.
- 53 Justinus Kerners Kleists Erzählung nachgedichtetes „Die vier wahnsinnigen Brüder“ greift den Zusammenhang von musikalischer Einwirkung und Wahnsinn als Strafe und Wiederholung auf. „Und ihr Mund weit steht er offen,/Doch kein Wörtlein aus ihm geht;/Gottes Zorn hat sie getroffen“. [„Gottes Zorn“ war ihnen zunächst als „Gesang der Frommen“ begegnet: „Dies irae, dies illa solvet secla in favilla“, den sie mißachteten],/„Jeder wie ein Steinbild steht,/Grau die Haare, bleich die Wangen,/Wahnsinn hat ihr Haupt befangen.“ „Ausgetrocknet zu Gerippen/Sitzen in des Wahnsinns Haus/Nun die Vier; von ihren Lippen/Gehet keine Rede aus;/Sitzen starr sich gegenüber, ... //Doch schlägt Mitternacht die Stunde,/Sträubet sich ihr Haar empor,/Und dann tönt aus ihrem Munde/Jedesmal in dumpfem Chor: /Dies irae, dies illa,/solvet secla in favilla“ (Kerners *Werke*. Auswahl in sechs Teilen, Bd. II, hg. v. Raimund Pissin, Berlin u. a. 1914).
- 54 Wackenroder, *Phantasien der Kunst*, 206 ff.
- 55 „Die Pfeiler des Hauses, versichere ich Euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Athem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würde, zusammen zu brechen“ (93). So dass – Ironie dieser Geschichte – sie nun realisieren, was als Bildersturm verhindert wurde, der Anschlag auf „Fenster-scheiben“.
- 56 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“ – d.i. nach dem *Resonanzmodell* der Einwirkung (Ernst F. F. Chladni, *Die Akustik*, Leipzig ²1830, § 229, 271).
- 57 Schall ist „hörbare Schwingungen eines elastischen Körpers“, „eine zitternde Bewegung“: „Diese allein wirkt unter den nachher anzugebenden Bedingungen auf das Gehör.“ Der Schall „besteht nämlich in einer schnellen zitternden Bewegung irgendeines Körpers; wenn also Materie von irgendeiner Art, es sey Luft oder etwas anders, mit dem Körper in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung stehen./So müssen diese nothwendig auch dadurch genöthigt werden, in eben denselben Zeiträumen, wie der schallende Körper, zu zittern, in so weit es vermöge der Kraft der zitternden Bewegung, und der Beschaffenheit der umher befindlichen Materie geschehen kann; und die zur Empfindung solcher Bewegungen organisierten Organe müssen nothwendig dadurch afficiert werden, wenn zwischen ihnen und dem schallenden Körper eine Strecke von Materien irgendeiner Art, die im Stande sind, mitzuzittern, sich befindet“ (Ernst F. F. Chladni, *Die Akustik*, 14 u. §1, §4, Vorrede X).
- 58 Chladni, *Die Akustik*, 287; Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Pysikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (1810), Leipzig, Weimar 1984, 281 f.; Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 216.
- 59 Vgl. Theodor W. Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren; Fragment über Musik und Sprache“, in: ders., *Quasi una Fantasia, Musikalische Schriften*, Bd. 16/II, Frankfurt a.M. 1963, 651.
- 60 Vgl. nochmals Berglingers Verzückung wo „die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog“, Wackenroder, *Herzensergießungen*, 132.
- 61 „This closing scene parallels the drama performed in the church six years earlier and lays bare for us the power of signs“ (Donald P. Haase, Rachel Freudenburg, „Power, Truth, and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's *Die heilige Cäcilie*“, in: *DVjs* 60 (1986), 88–103, hier: 91, 100).
- 62 Wenn die Deutung im Kurzschluss, für den der *topos* des Blitzes eintrat – an der Stelle der Unlesbarkeit, das Modell des Erhabenen stellt (vgl. Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien Erzählung*; Gerhard Neumann, „Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*“, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg i. B. 1994, 365–389, hier: 384 f., 386), dann macht Kleists Text das Funktionieren dieses Modells lesbar.
- 63 Im Kloster „fand sie [die Mutter der 4 Brüder] die Äbtissin [...] auf einem Sessel sitzen [...] ihr zur Seite, auf einem Pulte, lag die Partitur einer Musik. Die Äbtissin, nachdem sie befohlen hatte, der Fremden einen Stuhl hinzusetzen, [...] eröffnete [...] ihr den Wunsch, den Brief zu sehen, den der Prädicant an seinen Freund [...] in Antwerpen ge-

- schrieben hatte. [...] Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur; und da sie, durch den Bericht des Tuchhändlers, auf den Gedanken gekommen war, es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein, die, an jenem schauerlichen Tage, das Gemüth ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe: so fragte sie die Klosterschwester, die hinter ihrem Stuhle stand [...]: ob dies das Musikwerk wäre, das vor sechs Jahren, am Morgen jenes merkwürdigen Fronleichnamstages, in der Kathedrale aufgeführt worden sei? Auf die Antwort der jungen Klosterschwester: ja! sie erinnere sich davon gehört zu haben, und es pflege seitdem, wenn man es nicht brauche, im Zimmer der hochwürdigsten Frau zu liegen: stand, lebhaft erschüttert, die Frau auf, und stellte sich, von mancherlei Gedanken durchkreuzt, vor den Pult“ (98 ff).
- 64 Das Ereignis hat statt als der nachhallende Eindruck der Briefe und Erzählungen der verrückenden, wunderbaren Geschehnisse, von denen die Mutter unterrichtet wurde. Ihr selbst ist die „Gewalt der Töne“ (von der sie vermutet, dass diese „an jenem schauerlichen Tage, das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe“) vorgreifend eingetragen, wenn sie „lebhaft erschüttert“ sich zeigt; und „von mancherlei Gedanken durchkreuzt“ hat auch das katholische Kreuzzeichen, das ihre Söhne sich auferlegten (91 ff.), sich ihr eingezeichnet.
- 65 „[T]he concealment of meaning is more crucial than its revealing, since concealment ensures the condition of lack of knowledge indispensable for the presentation of meaning, its myth and ‚miracle.‘“ (Mehigan, *Text as contract*, 190). „Die heilige Cäcilie‘ is less a detective story than the story of a coverup.“ „Ironically, it is precisely the text’s disclosure, its incapacity to reveal the definitive facts of the story, which exposes what it strives to conceal.“ (Gustafson, *Kleist, Freud and Kristeva: „Die Heilige Cäcilie“ and the Unspeakable Abyss*, 112, 121).
- 66 Er „setzt ein metapoetisches Spiel mit dem ‚Lesen von Lektüren‘, eine ‚Legende‘ im Wortverstande in Szene“ (Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, 367).
- 67 Kleist erzählt die „Geschichte einer Legendenbildung“ (Werner Hoffmeister, „Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in H. v. Kleists ‚Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‘“, in: Herbert Lederer, Joachim Seyppel (Hgg.), *Festschrift für Werner Neuse*, Berlin 1967, 44–56); vgl. Wittkowski, *Die Heilige Cäcilie und der Zweikampf*, 29 f.
- 68 So u. a. Wittkowski, *Die Heilige Cäcilie und der Zweikampf*, 20 f.; Hoffmeister, „Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in H. v. Kleists ‚Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‘“, 52.
- 69 Die Darstellung der Äbtissin „auf einem Sessel sitzen[d], den Fuß auf einen Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte“ (225 f.) entspricht der Personifikation der Doctrina in Cesare Ripas *Iconologia* (Gordon Birrell,

- „Kleist’s ‚St. Cecilia‘ and the Power of Electricity“, in: *German Quarterly* 62 (1989) 72–84, hier: 83); hier lässt sich eine Analyse der „Zugehörigkeit zu einer Doktrin“ lesen, die „sowohl die Aussage wie das sprechende Subjekt angeht“ (Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 1991, 29).
- 70 Das Wunder und die Heilige, die solches vollbracht habe, fällt zusammen mit den Verfahren ihrer Bestimmung, den Performativen seiner Konstatierung. Was „erwiesen“ ist, ist dies durch ein „Zeugnis“, das nach Vorschrift, in *Gegenwart des Klostersvogts* und benennbarer Zeugen für diesen Vorgang „aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward“ (103). Dies wird mit einer in den Proportionen der Kleistschen Erzählung auffallenden Ausführlichkeit entwickelt.
- 71 Der Erzbischofs von Trier, „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‘“ (103, Hervorhebungen v. Vfin.). Erst das päpstliche „Breve“ wird den Wunder-Status durch Besiegelung des Verfahrens zuerkannt haben.
- 72 „[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“ (Haase, Freudenberg, *Power, Truth, and Interpretation*, 91; vgl. Mehigan, *Text as contract*, 189–91).
- 73 Die „Frau, deren Anwesenheit [...] gänzlich nutzlos war“ (104), verlässt den Schauplatz des Textes und lässt ihn zurück; die Söhne werden dann „im späten Alter“ gestorben sein, das ‚gerettete‘ Kloster wird säkularisiert worden sein, wie der Text schon vorweggenommen hatte (Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang*, 372).
- 74 Der Gewaltakt des Urteils – „is ultimately the act of violence perpetrated by the narrator upon the narrative to ensure the cohesiveness of the text, the sanctity of meaning and the incontrovertible nature of the narrator’s own activity in being answerable for meaning“ (Mehigan, *Text as contract*, 190). Aber eben diesen Abschluss schiebt Kleists ‚Nicht/Legende (Legende)‘ auf.

Anmerkungen zu den Seiten 153–163

Christian Albrecht: *Evangelische Publizistik*

- 1 Summarisch sei eingangs auf einige Gesamtdarstellungen der Sache verwiesen, die diesem Überblick zugrunde liegen. August Hinderer: „Deutsch-evangelisches Pressewesen“, in: Gotthilf Schenkel (Hg.), unter Mitwirkung führender Persönlichkeiten des kirchlichen und theologisch-wissenschaftlichen Lebens, *Der Protestantismus der Gegenwart*, Stuttgart 1929, 509–519;