

»Gott auf Starkstrom« ist der Titel eines Artikels von Martin MEGGLE in DIE ZEIT vom 6. April 2006. Untertitel: »Der Glaubensstreit um das Festival *Musica Sacra*«. Abgebildet ist das Foto tanzender Derwische vor dem Altar einer Barockkirche in Marktobendorf. Seit 1992 findet jährlich zu Pfingsten im Allgäu das interreligiöse Musikfestival statt, das geistliche Musik aller Weltreligionen in christlichen Kirchen bietet. Evangelische wie katholische Amtskirche haben neuerdings, nachdem das Festival bereits über ein Jahrzehnt erfolgreich stattfand, Bedenken, die Würde ihrer Gotteshäuser werde durch die fremden sakralen Klänge gefährdet. Domkapitular MEIER von der Diözese Augsburg wird mit der Aussage zitiert, daß Kirchen »Orte höchster christlicher Identität« mit einer »Präsenz Gottes auf Starkstrom« seien, weshalb man »diesen heiligen Raum auch schützen« müsse. Deutlicher Protest seitens der Bevölkerung und sogar kirchennaher CSU-Politiker scheint nichts zu nützen. Die Kirche sieht sich Anno Domini 2006 unbedingt genötigt, gegenüber einer für sie bedrohlichen »Gewalt fremder Musik« in Verteidigungsstellung zu gehen.

Heinrich von Kleist machte im Jahr 1810 seinem Patenkind Cäcilie, der Tochter seines Freundes Adam Müller anlässlich ihrer Taufe einen Text zum Geschenk. »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« erschien in dieser ersten Fassung zunächst vom 15. bis 17.11.1810 als

Benedikt Geulen

»DIE GRÖSSESTEN WIRKUNGEN«

**TEXT, MUSIK UND MAGIE
AM BEISPIEL VON HEINRICH VON
KLEISTS NOVELLE »DIE HEILIGE
CÄCILIE ODER DIE GEWALT
DER MUSIK«**

Fortsetzung in den von Kleist herausgegebenen »Berliner Abendblättern« und wurde 1811, im Jahr seines Freitodes, in einer erweiterten Buchfassung in den zweiten Band seiner Erzählungen aufgenommen. Gattungstechnisch handelt es sich um eine Novelle, also einen erzählenden Prosatext, der sich auf einen zentralen Konflikt, eine »unerhörte Begebenheit« konzentriert. Die vom Autor selbst hinzugefügte Bezeichnung »Eine Legende«, abgeleitet vom lateinischen »legenda« (= »das zu lesende«), macht den Text zur »unverbürgten Erzählung« und rückt ihn im Zusammenhang mit dem Titel deutlich in die Nähe der vielfach überlieferten und einschlägigen Heiligenlegenden. Von allen Arbeiten Heinrich von Kleists bezieht sich diese am deutlichsten auf den musikalisch-künstlerischen Komplex, und zwar inhaltlich wie formal. Auf kunsttheoretischer Ebene ist sicherlich eine Parallele zu seinem kurzen Aufsatz »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« (erschieden ebenfalls in den Berliner Abendblättern am 13.10.1810) zu ziehen, einer Betrachtung des Gemäldes »Mönch am Meer« von Caspar David FRIEDRICH, in der sich Kleist auf durchaus ironische Weise mit dem (romantischen) Begriff des Erhabenen auseinandersetzt. Formal hat Kleist, der auch musikalisch-praktische Erfahrung als Klarinetist besaß, für seine Novelle die Struktur der im 18. Jahrhundert entwickelten Sonaten-Hauptsatzform adaptiert, worauf Marc Oliver SCHÄFER in seinem Aufsatz »Die Gewalt der Musik«¹ detailliert hinweist. Bei der Lektüre des Textes läßt sich also eine »musikalische« Strukturierung in Exposition, Durchführung und Reprise nachvollziehen, allerdings tritt sie, wie bei einem Autor vom Range Kleists nicht anders zu erwarten, keinesfalls aufdringlich in den Vordergrund.

Der Musik eine besondere Wirkung auf oder gar Macht über den Menschen zuzuschreiben ist seit der Antike (Mythos von Orpheus und Eurydike) kein sehr ungewöhnliches literarisches Motiv. Etliche große und erfolgreiche Romane der Neuzeit nehmen sich des Themas an, erinnert sei hier exemplarisch nur an zwei exponierte Beispiele des 20. Jahrhunderts, Thomas MANNs »Dr. Faustus« (1947) und »Schlafes Bruder« von Robert SCHNEIDER (1992). Schiere Gewalt allerdings ist weniger ein landläufiges Attribut der Tonkunst. In Verbindung mit einer Heiligenlegende wäre immerhin der vordergründige Zusammenhang herzustellen, daß jeder Heiligsprechung ein gewaltsamer Tod vorausgeht. Heinrich von Kleist erzählt in seiner Novelle jedoch keineswegs vom Leben und Sterben der heiligen Cäcilie, deren Martyrium sich im 2./3. Jahrhundert zutrug.²

1 Marc Oliver SCHÄFER, »Die Gewalt der Musik. Kleists Novelle von der heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment«, 1998. Online-Fassung auf www.kleist.org des Kleist-Archivs Sembdner, Heilbronn

2 nach A.C. SELLNER, »Immerwährender Heiligenkalender«, Frankfurt/M 1993, starb die Hl. Cäcilie zw. 180 und 230

Ort der Handlung ist die Stadt Aachen gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als die Reformation ein halbes Jahrhundert alt war. Vier Brüder, von denen drei in Wittenberg studieren und einer Prädikant (evangelischer Hilfsprediger) in Antwerpen ist, treffen in der Stadt ein um das gemeinsame Erbe eines ihnen nur namentlich bekannten Onkels anzutreten. Nach einigen Tagen beschließen sie, am bevorstehenden Fronleichnamstag mit der traditionell festlichen Prozession und Messe,³ die von den Nonnen des Cäcilienklosters ausgerichtet wird, »der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei« zu geben. Eine Versammlung »junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten« wird schnell auf Kurs gebracht und am Fronleichnamstag verabredet die Gruppe »frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen«. Kein Stein des Doms soll auf dem anderen bleiben. Die Äbtissin wird indes gewarnt und versucht militärischen Schutz zu erwirken. Der zuständige Offizier, »selbst ein Feind des Papsttums«, sieht jedoch keine Dringlichkeit und kommt dem Hilfesuch nicht nach. Damit nicht genug, »zur Verdoppelung der Bedrängnis« fügt es sich, daß die Kapellmeisterin Schwester Antonia schwer krank zu Bett liegt. Trotz allem besteht die Äbtissin »unerschütterlich darauf, daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse« und bleibt dabei, »daß eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe aufgeführt werden möchte, mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte«. Zitternd sehen sich die Nonnen einerseits der marodierenden Horde ausgeliefert und andererseits außerstande, ohne ihre Kapellmeisterin das geforderte Werk zu intonieren, »als Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her« erscheint und »sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel [setzt], um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen«. Der Erfolg ist mehr als beachtlich: »Es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward.«

3 K.-H. BIERITZ, »Das Kirchenjahr«, München 1993 (3. Aufl.): Fronleichnam ist das *Hochfest des Leibes und Blutes Christi*. Es wurde im 13. Jh. offiziell eingeführt und gehört zur Gruppe der *Ideenfeste*. Das Fest steht theologisch in enger Beziehung zur Transsubstantiationslehre, einem zentralen Streitpunkt zw. kath. und prot. Kirche. »In der Zeit der Gegenreformation gewann die Prozession den Charakter kämpferischer Demonstration katholischer Frömmigkeit«. Seit dem 14. Jh. gab es Fronleichnamsspiele, höchste Prachtentfaltung mit Musik und Spiel erreichte das Fest in der Barockzeit.

Soweit die erste, vom Erzähler recht nüchtern vorgetragene Version des Geschehens (Exposition). »Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war«, begibt sich die Mutter der vier Brüder nach Aachen, um nach dem Verbleib ihrer seitdem verschollenen Söhne zu forschen. Es wird ihr vom Magistrat zu Aachen eröffnet, daß alle vier sich seit dem betreffenden Fronleichnamstag im städtischen Irrenhaus befinden. Dort trifft sie die Unglücklichen schweigend und apathisch »in langen schwarzen Talaren um einen Tisch« sitzend an. Ein Kruzifix ist der einzige Gegenstand, auf den sich ihre Aufmerksamkeit richtet. Die Wärter berichten, daß sie »seit nun schon sechs Jahren dies geisterartige Leben führten« und »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«. Erschüttert verläßt die Mutter das Irrenhaus und macht mit Hilfe einiger Angaben aus einem Brief ihres Sohnes, des Prädikanten, den dieser am Tag vor Fronleichnam an einen Freund in Antwerpen geschickt hatte, in der Stadt einen ehemaligen Mitverschwörer ihrer vier Söhne ausfindig. Vom nunmehr zu Reichtum und Ansehen gelangten Tuchhändler Veit Gotthelf hofft sie endlich »über die Veranlassung dieser ungeheuren Begebenheit Auskunft zu erhalten«.

Es folgt Gotthelfs Version der Geschichte, die etwa das zweite Drittel der Novelle einnimmt (Durchführung). Sein Ton ist um vieles weniger nüchtern, er schmückt das, was wir bereits an »Fakten« erfahren haben, in seiner Erzählung aus. So werden etwa aus den eingangs erwähnten »mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstangen« versehenen Frevlern bei ihm »mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen bewaffnete Bösewichter«. Zudem wertet Gotthelf permanent das Erzählte, um seinen heute geläuterten Standpunkt gegenüber der damals »mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn« geplanten Tat zu unterstreichen. Vor nichts hat er nämlich mehr Angst, als noch nachträglich in eine gerichtliche Untersuchung des Falls verwickelt zu werden. Detailliert schildert er die Wirkung des »vom Altan wunderbar herabrauchenden Oratoriums« auf die vier Rädelsführer des damaligen Bildersturms. Er berichtet, wie sie »plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung« ihre Hüte abnahmen und mit »kreuzweis auf die Brust gelegten Händen« niederknieten, um »die ganze Reihe noch kurz vorher [...] verspotteter Gebete« zu murmeln. »Seiner Anführer beraubt« zerstreut sich der restliche »Haufen der jämmerlichen Schwärmer« schließlich. Nur die vier Brüder bleiben bis zum Abend des Fronleichnamstages »als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt liegen«. Als man sie in ihr Zimmer geleitet hat, errichten sie umgehend auf dem Tisch ein Kreuz und lassen sich »gleich als ob ihre Sinne vor jeder anderen Erscheinung verschlossen wären« zur Anbetung nieder. Beim

Schlag der Glocke Mitternacht dann »fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an«. Gotthelf schaudert es jetzt noch bei der Erinnerung: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«. Erst nach einer Stunde, beim nächsten Glockenschlag, verstummen die vier wie auf Kommando. Am nächsten Tag nimmt »dasselbe öde, gespensterartige Klosterleben« wieder seinen Lauf, so daß der Wirt des Hauses schließlich die Gerichte bittet, »ihm diese vier Menschen, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse, aus dem Hause zu schaffen«. Darauf folgt die Einweisung der Brüder in das »zum Besten der Unglücklichen dieser Art« errichtete Irrenhaus.

Gotthelfs erschütterte ZuhörerIn besucht nach dessen Bericht den Ort des Geschehens. Der Dom ist gerade wegen umfangreicher Bauarbeiten gesperrt. »Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, vielfach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittheil zu erhöhen«. Die Dächer des Doms glänzen frisch mit Kupfer belegt in der Sonne und im Hintergrund zieht eine dramatische Gewitterkulisse auf. Von der Treppe des benachbarten Cäcilienklosters aus betrachtet die Mutter »dies doppelte Schauspiel«. Von einer Nonne wird sie hereingebeten, denn die Äbtissin hat bereits in Erfahrung gebracht, daß sie die Mutter der ihr wohlbekanntesten vier Brüder ist und sie hat sogar »von einem, den Fronleichnamstag betreffenden Brief, den dieselbe bei sich trug, gehört«. So tritt die Mutter ehrfurchtsvoll vor »eine edle Frau, von stillem königlichem Ansehn«. Neben dem thronartigen Sessel der Äbtissin liegt wie zufällig auf einem Pult die aufgeschlagene Partitur des wundersamen Oratoriums. Die erstaunte Mutter geht »von mancherlei Gedanken durchkreuzt« zum Pult und betrachtet »die unbekanntesten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien«. Es sind die Noten des gloria in excelsis zu sehen, und der Mutter ist »als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge«. Daraufhin drückt sie »mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht« ihre Lippen auf das alte Pergament.

Nachdem die Äbtissin diese Szene beobachtet und den Brief des Prädikanten eingehend studiert hat, bekommen wir von ihr eine weitere Interpretation des Geschehenen (Reprise): »Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrteten Söhne beschirmt.« Herablassend meint die Äbtissin zur Protestantin, daß sie wohl Gottes wunderbare Ratschlüsse »schwerlich begreifen« werde. In jedem Falle sei es »erwiesen«, daß Schwester Antonia, »die einzige, die das Werk dirigieren konnte«, während der Aufführung des Oratoriums »schlechthin

unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darniedergelegen habe« und noch am gleichen Abend ihrer Krankheit erlag. Schließlich zitiert die Äbtissin noch die höchsten Autoritäten, um die Begebenheit endgültig und offiziell als mahnende Legende zu zementieren. Der Erzbischof von Trier lasse verlauten, »daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe«, was dann auch jüngst vom Papst höchstpersönlich bestätigt worden sei. Zutiefst beeindruckt von dieser Autoritätsinszenierung lehnt die Mutter das anschließend pro forma geäußerte Angebot finanzieller Unterstützung zur Wiederherstellung ihrer Söhne ab. Stattdessen küßt sie den Rocksäum der Äbtissin und wird mit herrschaftlicher Geste entlassen.

Ein kurzer Epilog des Erzählers informiert uns, daß die Mutter zum Unterhalt ihrer armen Söhne Geld hinterlegt, und im Jahr nach ihrer Heimkehr »in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte: die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten«.

Im Verlauf der Novelle bekommt der Leser drei Versionen einer Geschichte geboten. Dabei schmückt die zweite die erste aus und die dritte interpretiert wiederum die beiden vorhergehenden. Keinesfalls kann man jedoch sagen, daß die erste, recht nüchtern gehaltene Version, die »wahre« sei. Wir werden vielmehr Zeugen verschiedener Inszenierungen (und damit Interpretationen) ein und desselben Stücks. Kleist verwendet nicht zufällig von Anfang an im Text eine deutliche Theatermetaphorik. Es ist von den »merkwürdigen Auftritten« der niederländischen Bilderstürmer und vom »doppelten Schauspiel«, das sich vor dem kulissenhaft eingerüsteten Dom abspielt, die Rede. Die Äbtissin schließlich versteht es sämtliche dramaturgischen Register zu ziehen und weiß auch sehr genau, wie sie die zur Verfügung stehenden Requisiten einzusetzen hat, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Alle aufeinander folgenden »Inszenierungen« der Wundergeschichte zusammen genommen sind so etwas wie die »allmähliche Verfertigung der Legende beim Erzählen«, um einmal einen berühmten Titel Kleists abzuwandeln.⁴ Der Text erzählt eine Legende und legt die wichtigen Etappen ihrer Entstehung gleichzeitig offen. Zwar kann man spätestens im letzten Teil der Novelle die Äbtissin als eine Art Regisseurin dieses legendären Stücks (im Prinzip einer gegenreformatorischen Maßnahme) erkennen, interessanterweise bleibt aber ein von allen Beteiligten unbeeinflusstes aber ausschlaggebendes Element übrig, die ursprüngliche und gewaltige Wirkung des Musikstücks. Diese unterliegt natürlich bestimmten Bedin-

4 H. v. KLEIST, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, 1805

gungen, bleibt jedoch letztlich ein Wunder ohne wirkliche Erklärung. Es wird berichtet, daß es sich um das uralte Werk eines unbekanntes italienischen Meisters handle, also um ein von vornherein Mythen umwobenes Oeuvre. Zur Aufführung bringen kann es nur eine einzige Person, es bedarf dieser einen Eingeweihten, um das Stück überhaupt seine »größten Wirkungen« entfalten zu lassen. Und dann wirkt die Musik auch nur auf die vier »Zielpersonen« in entsprechender Weise, das heißt, sie muß auf besonders sensibilisierte Ohren treffen und kann nur dort einen nachhaltigen Effekt erzielen. Als Hintergrundinformation zu Kleists Interesse an der Wirkung sakraler Musik wird vielfach auf einen Brief verwiesen, den er im Jahr 1801 aus Dresden schrieb: »Nirgends aber fand ich mich tiefer in meinem Innersten gerührt als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen«. ⁵ Diese Aussage schildert die unmittelbare Faszination des Protestanten (und Theaterenthusiasten!) angesichts einer römisch-katholischen Zeremonie, in der alle Register gezogen werden. Ein ähnlich schwärmerischer Ton findet sich zu dieser Zeit in den Schriften der Frühromantiker, etwa in NOVALIS »Die Christenheit oder Europa« von 1798/99: »Mit welcher Heiterkeit verließ man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt, und von heiliger erhebender Musik belebt waren.« ⁶ Kleist erinnert sich auch ein Jahrzehnt später zweifelsohne der eigenen großen Faszination für ein solches nicht nur musikalisch, sondern wahrhaft synästhetisch inszeniertes Ereignis. Allerdings verhandelt er das Thema in seiner Novelle »Die heilige Cäcilie« auf wesentlich kritischerem Reflexionsniveau. Nur an der Oberfläche des Textes findet sich das schwärmerische Potential früher Äußerungen wieder. Kleist verarbeitet (wie in allen seinen Novellen) die Problematik höchst kritisch und auf vielen Ebenen. Wie bereits ausgeführt, offenbart der Text bei genauer Lektüre, wie unterschiedlich und jeweils hochgradig manipuliert die Wiedergabe ein und desselben Geschehens aus verschiedenen Mündern ist. Und was die trotz allem »magisch« zu nennende Wirkung der kirchenmusikalischen Darbietung angeht, so widerspricht Kleist einerseits der von NOVALIS geäußerten Sehnsucht nach der versöhnend einigenden

5 Vgl. KINDLERS Neues Literatur Lexikon, München 1990, Bd. 9, S. 472

6 zit. aus »Romantische Kunstlehre«, Bd. 4 der »Bibliothek der Kunstliteratur«, Frankfurt/M 1992, S. 125. NOVALIS Text erschien in gedruckter Form erst im Jahr 1826, er kursierte jedoch in den Schriftstellerzirkeln. Ob Kleist diesen speziellen Text kannte, ist nicht klar. Zitiert wird er hier als prominentes Beispiel für eine breiter geführte Debatte der Romantiker. Kleist stand mit vielen in Kontakt, veröffentlichte ihre Beiträge auch später in seinen Berliner Abendblättern, distanzierte sich allerdings stets, und meist in höchst ironischer Form, von der »reinen« romantischen Idee und Lehre.

Kraft eines allen gemeinsamen Glaubensritus, indem er eine ausgesprochen dissoziative Variante musikalischer Beeinflussung zum Kernereignis seiner Novelle wählt. Andererseits stellt die Geschichte (in allen ihren Versionen) eindeutig fest, daß die musikalische Darbietung eine so tief greifende und verheerende Wirkung nur auf die Gemüter einzelner, hochgradig erregter Personen hat, nicht jedoch auf die komplette Zuhörerschaft. Die vier Brüder werden im alten Sinne »mit Wahnsinn geschlagen«, genau betrachtet handelt es sich um eine Art Wiederholungswahn, eine Endlosschleife, in der sie gefangen sind, ähnlich der Strafe des Sisyphos. Der Komponist des Musikstücks, das diesen Effekt erzielt, ist nicht (mehr) auszumachen, dennoch heißt es im ersten Teil der Novelle ausdrücklich, daß die Musik »gedichtet« sei, das heißt ein Komponist war hier durchaus am Werk, die Partitur ist manifest, auch wenn Unkundige sie als Ansammlung von »unbekannten zauberischen Zeichen« interpretieren. Kleist verbindet durch seine Wortwahl Musik und Literatur deutlich miteinander. Beide sind gedichtet und bedienen sich eines für Eingeweihte lesbaren Zeichensystems, der Zufall oder höhere Mächte sind also a priori kaum am Werk. Der Einsatz eines Stückes, sei es musikalischer oder literarischer Art, seine jeweilige Inszenierung ist und bleibt entscheidend für die Entfaltung seiner Wirkung. Diese Kunst hat in der Kirche tatsächlich eine große und lange Tradition, sie gehört wohl zu den Grundprinzipien jedes religiösen Ritus. Zugleich ist Kleists Novelle ein Lehrstück in Sachen gelungener Manipulation, denn auch das liegt unausweichlich jeder der hier vorgenommenen Inszenierungen zugrunde. Die Manipulation liegt nicht im Stück, sondern in seiner Interpretation, die höchste Stufe der Manipulation ist vielleicht die beschriebene Legendenbildung. Ein solches Verfahren bleibt prinzipiell auch nicht der Kirche vorbehalten, zahllose sogenannte »moderne« Mythen und Legenden bevölkern gegenwärtig die Medienlandschaft. Der Text Heinrich von Kleists gibt unter anderem ein (im Grunde zeitloses) Beispiel dafür ab, wie Legendenbildung funktioniert.

Natürlich hat Kleist nicht von ungefähr gerade die Musik unter allen Künsten als die interessanteste für seine Legenden-Novelle ausgewählt. Sie ist der Literatur (und dem Theater) insofern am nächsten, als beide linear ablaufen, demnach ähnlich rezipiert werden. Gleichzeitig setzt aber das hier angesprochene polyphone Musizieren (im Gegensatz etwa zum einfachen Lied der Domarbeiter im Text) ein um einiges höheres Spezialistentum voraus, ist also eine elitärere Kunst. Der Erzähler der Novelle versteigt sich sogar zu der Feststellung, die Nonnen verstünden sich »vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser Kunst« um einiges besser auf das Musizieren als männlich besetzte Orchester. Musik hat grundsätzlich auf jeden Hörenden eine sehr unmittelbare Wirkung. Es ist also, zumal in punkto Legendenbil-

dung, gut vorstellbar, daß eine entsprechend gekonnt intonierte und inszenierte Musik bestimmte Menschen in bestimmten Situationen außerordentlich anrührt, oder, wie in diesem Falle, regelrecht »verzaubert«. Und wenn sie erklingt, zumal in einem so großartigen Resonanzraum wie einer mittelalterlichen Kirche, kann man sich der Musik auch kaum entziehen. In der Novelle unterstützen alle äußeren Umstände die best mögliche Wirkungsentfaltung, halb weil die Kirche grundsätzlich eben darauf eingerichtet ist, halb weil eine geschickte und krisensichere Regisseurin weiß, welche Mittel wann zum Einsatz kommen müssen.

Daß eben diese Wirkung (speziell sakraler Musik) bei entsprechendem Arrangement auch heute erzielt werden kann, ist den Verantwortlichen der Kirchen offensichtlich sehr bewußt, wie der eingangs zitierte Zeitungsartikel aktuell belegt. Es ist vielleicht weniger zu befürchten, daß die Musik gewisse Zuhörer nachhaltig um den Verstand bringt, eine hoch wirkungsvolle und religiös besetzte Überzeugungskraft wohnt ihr aber, zumindest in den Augen des Klerus, offensichtlich nach wie vor inne. Und die Wirkung »fremder« Klänge in den eigenen »heiligen« vier Wänden entzieht sich vermutlich weitgehend der Kontrolle, während man mit den eigenen musikalischen Traditionen durchaus virtuos umzugehen und sie entsprechend einzusetzen weiß.

Literatur

- BIERITZ, K.-H. (1993): Das Kirchenjahr. München (3. Aufl.)
- BOEHM, G. (1992): Romantische Kunstlehre. Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 4. Frankfurt am Main
- KLEIST, H. v. (1805): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.
- SCHÄFER, M. O. (1998): Die Gewalt der Musik. Kleists Novelle von der heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment. <http://www.kleist.org/wissenschaft/schaefer1.htm>
- SELLNER, A.C. (1993): Immerwährender Heiligenkalender. Frankfurt am Main
- WALTER, J. (1990): Kindlers Neues Literatur Lexikon. München