

Mathias Bielitz

Literarische Beispiele des Fehlers im musikalischen Vortrag

Alle Rechte bei HeiDok 2010

# Literarische Beispiele des Fehlers im musikalischen Vortrag; eine Anmerkung in Arabesken<sup>1</sup>

von

Mathias Bielitz

HeiDok

Heidelberg 27. Januar 2011

---

<sup>1</sup>Verf. weiß, daß er hier Immermann benutzt!



Wem fiel nicht bei dem Thema *Fehler* in der Musik Beethoven oder Mozart ein, wer dächte nicht an *Hummels heitres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*, die durch die *Berliner Kunstaussstellung im Herbst 1814* bekannt geworden ist und an die Folgen, des, allerdings mutwillig vom jungen Dirigenten hervorgerufenen Fehlers, auf den die Konzertsopranistin *Lauretta* die *Partie* zerriß, sie dem Dirigenten *an den Kopf* warf, daß die *Stücke* um ihn her flogen ... und schließlich den Dirigenten, den Verursacher des Fehlers als *verruchten Sohn der Hölle* bezeichnete? Wer denkt nicht an die berühmt gewordene Aufführung einer Overtüre durch das *kakophonische Getöse jenes vermaledeiten Orchesters ...*, in dem *die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte und des Fagotts schnarrender Grundbaß* den Hörer so erbost, weil sie *auf und ab, fest aneinanderhaltend in Oktaven* gehen, *die das Ohr zerschneiden*? Wer denkt nicht an die musikalischen Leiden des Geigenlehrers, der in *jeder Stunde über seine Ohren* klagen mußte; in der ja der Geigenschüler im Nachhinein gestehen muß: *Ich selbst litt, sooft ich die Violine unters Kinn nahm, wahre Höllenpein. Dies Schnarren, Pfeifen, Mauzen und Girren war mir unerträglich ...*, wer denkt nicht an die durch solche Totalfalschheit angeregten Gesichtsmuskeln, die *mit widerlichen Verzerrungen die hohen und tiefen Töne* begleiteten, so daß sich *Falten und Lineamente ... formierten, die ursprünglich nicht für ein gewöhnliches Menschengesicht berechnet waren. ...?* Und wer erinnert sich nicht an den Schrecken einer Etüde, die eine Stelle hatte, die immer wieder falsch, oder gar nicht erklang? Und wer denkt bei Fehlern nicht an die *Scolica Enchiridis*, worin zum erstenmal rational der musikalische Fehler analytisch bestimmt wird? Wem fällt nicht ein, wie Jean Paul in einem *Extrablatt über Kirchenmusik* Honig aus der Tradition saugt, daß dem Menschen Zusammenklänge in *einfachen* Proportionen angenehm seien, weshalb dem soviel höher, ja, fast, unerreichbar hoch stehenden Gott höchstens nur ganz komplizierte Verhältnisse annehmlich sein können, also besonders falsch klingende geistliche Dorfmusiken wohl die größte Annehmlichkeit zu schaffen in der Lage sind; ein plausibler Einfall — selbst Verf. hat als Oboist in einer größeren Stadt erleben dürfen, wie ein zu Anfang nicht unisono, sondern als enger, quasi stochastischer Kanon ausgeführtes *Weihnachtsoratorium* völlig neue Effekte geschaffen hat, weil schon der Einsatz von Pauke und Generalbaß kanonisch verlaufen waren, in der Tat, solche Erlebnisse bleiben im Gedächtnis des Musikers ebenso eingebrennt wie das sich Verirren in Einsätzen nach überlangen Pausen.

Auch wenn hier also ein Thema großer Reichweite und vielleicht sogar großer Tiefe vorliegt, sieht sich Verf. doch nicht in der Lage, dieser Bedeutung des Themas entsprechend eine systematische oder gar Vollständigkeit zu approximieren versuchende Darstellung zu liefern<sup>2</sup>; nein, Anlaß für die Befassung mit dem Thema war eine bemerkenswerte Deutung eines literarischen Einsatzes von Musik in einem theatralischen Text von Goethe — bemerkenswert deshalb, weil jeder Leser von Goethe über einen nicht gerade leicht zu verdeckenden Mangel an Verständnis von Musik bekümmert sein muß, will er, z. B. als Musikwissenschaftler, doch irgendetwas finden, was geeignet sein könnte, das Objekt seiner Arbeit ein wenig zu nobilitieren — und was könnte eher dazu geeignet erscheinen, als ein Ausspruch zur Musik

<sup>2</sup>Weshalb die Qualifikation dieses Beitrags als *ausgeschütteter Zettelkasten* — meist geäußert von denen, die für ihre Themen keine ausreichende Belegsammlung haben — nicht zutreffen würde: Ein solcher Zettelkasten besteht, leider, nicht.

oder eine Verwendung von Musik in einem Werk von Goethe? Kann man prononciert einen Anfang mit Goethe machen, ist der Beleg höherer Bildung des Autors sofort außer Zweifel gesetzt.

Hier muß der Betreffende, bei näherer Betrachtung jedoch, wie auch bei Schiller mehr oder weniger betrübt zur Kenntnis nehmen, daß Kants totale Unfähigkeit, Musik verstehen zu können, unerfreuliche Wurzelschößlinge getrieben hat<sup>3</sup> — Kants, auch noch auf Eulers Theorie der Wellennatur des Lichts bzw. „seiner“ Farben beruhende Vorstellung, daß Musik keine, modern formuliert, Gestalten oder Formen kenne, sondern nur qualitativ sinnliche Wirkungen wie Farben an sich, keiner Abstraktionsleistung zugänglich, ist so bar jeden Wissens auch nur um grundlegende Elemente der Musikkultur seiner Zeit — Michaelis weist daraufhin, immerhin, daß in Musik ja auch etwas rational geschrieben werden kann, und das ist eben die Form der Musik —, daß ein solcher Nobilitierungsversuch des eigenen Fächleins ausgerechnet durch Kant und seine „Nachfolger“ nur als völliger Mißerfolg enden kann<sup>4</sup>, selbst wenn hier eine, Kant natürlich unbekannt gebliebene Tradition bis Theophrast vorliegt. Aber, auch die Bemühung ist beachtenswert; Kants alberne Sottise, daß Musik vielleicht der Verdauung nützlich sein könne, ist die wohl deutlichste Charakterisierung seiner Unfähigkeit, Musik verstehen zu können; nun, man kann solche Unmusikalität ja gelegentlich finden; anschließend wird ein literarisches Beispiel vorgestellt.

Aus dieser neuen Deutung eines auch musikgeschichtlich geradezu revolutionär wesentlichen literarischen Einsatzes von Musik ausgerechnet bei Goethe, dessen „Musiklehre“ immerhin den großen Vorzug hat, bei weitem nicht so ausgedehnt und damit nicht so dezidiert unwissenschaftlich zu sein, wie die Farbenlehre, ergibt sich aber die Notwendigkeit, ganz genau zu prüfen, was der an der betreffenden, neugedeuteten Stelle zu findende literarische Einsatz von Musik wirklich als Funktion haben könnte. Zunächst aber sei, um diesem Beitrag doch den Eindruck von Wissenschaftlichkeit nicht von vornherein zu nehmen, den er z. B. in Vergleich mit anderen, (un)vergleichbaren Beiträgen verehrter Fachkollegen<sup>5</sup> aufweisen könnte, seien noch ein paar andere Beispiele einer literarischen Nutzung des Fehlers in der Musik angeführt, wie gesagt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, auf keinen Fall, vielleicht aber doch nicht etwa als Eröffnung eines solchen Themas, sondern als knapper Seitenblick auf ein gelegentlich auch zu unterhalten geeignetes, inhaltlich aber bedeutsames Thema. Der erste Beitrag macht dabei deutlich, welche Tiefe ein Verstehen totaler musikalischer Unfähigkeit, mit der Folge ebensolcher Totalfehlerhaftigkeit beim Vortrag im literarischen Ausdruck finden kann; ein Vergleich mit Gogols *Tod eines Beamten* scheint nicht ganz abwegig, nur geht der deutsche Dichter an keiner Stelle satirisch auf seinen geistig etwas zurückgebliebenen

---

<sup>3</sup>Auch das Auftreten von Musik in *Werthers Leiden* ist kaum mit der Intensität des Einsatzes z. B. des Herzenstopos im *Sigwart* zu vergleichen, ganz ungeachtet des sozusagen umgekehrten literarischen Unterschieds.

<sup>4</sup>Als ein Beispiel vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 18, S. 235 ff., *Kantisches bei Konrad*.

<sup>5</sup>Unabhängig, natürlich, vom konkreten Geschlecht oder sexuellen Präferenzen, deren Verbindung mit wissenschaftlicher Tätigkeit Verf. allerdings bis heute nicht verstanden hat, weil er Abstraktionsfähigkeit als Bestimmungsmerkmal menschlichen Denkens bewertet.

„Helden“ ein; notwendig ist zum Verständnis eine Einbettung in ältere Wertungstraditionen von Musik, die Verf. als *liturgische Wertung* bezeichnet hat:

## 1

In seinem Beitrag zur Wertungsgeschichte der westlichen Musik im Mittelalter, insbesondere zur Frage nach den Faktoren und Begleitumständen der Auflösung der von Augustin vorgegebenen strikt liturgischen Wertung von Musik, also zur Frage des Übergang vom absoluten Verbot, Musik an sich, als Unterhaltung zu hören, zur Erkenntnis der Notwendigkeit auch und gerade der Unterhaltung durch Musik, d. h. von der Augustinischen Wertung zu der von Aristoteles, ein Übergang, der für einige der ganz Großen des Faches offenbar bis heute unverständlich geblieben ist, hat Verf. auch auf das Weiterleben der Grundsätze liturgischer Wertung in späterer, verweltlichter oder besser verallgemeinerter Form hingewiesen — daß ein solcher Hinweis keine Chimäre war, darf Verf. dankbar registrieren am Beispiel einer Dissertation, die dies, natürlich ohne die Vorgabe zu nennen, ebenfalls getan hat.

Der Verweltlichungsvorgang, den Verf. in seiner, in etwas erweiterter Fassung veröffentlichten Habilitationsschrift *Musik als Unterhaltung* behandelt, natürlich nicht erschöpfend erfaßt hat, muß, wie dies Wechsler vorbemerkt hat, trivialerweise die Vorgabe, im Fall von Musik also die liturgische Wertung als das im Lauf der Zeit an Verbindlichkeit Verlierende näher betrachten. Diese liturgische Wertung beruht, wie jedermann bekannt sein sollte, auf den sehr differenzierenden Erörterungen von Augustin in den *Bekanntnissen*: Das Problem liegt in der Fähigkeit von Musik, und natürlich meint Augustin ausdrücklich musikalisch kunsthafte Gesänge, nicht Rezitative, — sonst wäre das Problem inexistent<sup>6</sup> —, durch die ihr immanente, aber exemplarisch vergängliche Schönheit die Aufmerksamkeit der Seele zu sehr, ja ausschließend an sich zu binden, daß nur noch eben diese trivialerweise rein sinnlich erscheinende Schönheit vernommen und erlebt wird. Daß das für die Verwendung von Musik in der Liturgie eine grundsätzliche Gefahr bedeutet, dürfte ebenfalls trivial sein.

Aber auch Augustin selbst mußte sich mit der eigenen Argumentation in *De musica* auseinandersetzen: Da dient Musik ausschließlich zum Nachweis der Anwendbarkeit und der Notwendigkeit der Anwendung der *ratio* zur Erfassung der Ranges sinnlich zeitlich erscheinender Schönheit im *ordo* der Dinge, und damit zum Nachweis, daß die Anwendung der *ratio* zur Erkenntnis einer eigentlichen, wirklichen Schönheit führen muß. Eines der wesentlichen Probleme des sechsten Buches ist dann nicht mehr der Nachweis der Existenz solcher höheren, eigentlichen Schönheit, sondern die Lösung des viel brennenderen Problems, wie denn sinnlich zeitlich erscheinende Schönheit überhaupt auf die Seele wirken könne, Zeitliches auf Ewiges, wie also eine Affizierung der Seele durch den Körper möglich sein könne; eine solche Wirkung kann nicht sein, ihre Unmöglichkeit muß bewiesen werden.

---

<sup>6</sup>Zu höchstgradig seltsamen Vorstellungen s. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 842 ff.; natürlich kann man nicht erwarten, daß die Aussagen Augustins ernstgenommen werden, die Bildung einer jungen Frau, die G. Keller im *Sinngedicht* voraussetzen konnte, kann man doch nicht bei einem modernen Fachvertreter erwarten, der muß seine ganze wissenschaftliche, d. h. musikwissenschaftliche Kraft darauf verwenden, Topoi zum wiederholten Mal neu vorzutragen.

Das Problem wird durch den Nachweis gelöst, daß die Seele — in deutlichem Gegensatz zu antiken Ethoslehre der Musik! — von erklingender Musik nicht auffiziert werden kann, in ihr sind ewige *numeri*, alle anderen, auch die der *memoria* sind endlich, also körperlich; die Seele kann die körperliche Schönheit beurteilen, beeindruckt werden durch sie ist ausgeschlossen, wenn Seelen sich doch an diese Schönheit verlieren, sind sie geblendet von der falschen Schönheit, die natürlich existiert, aber überwunden werden muß, z. B. durch Erkennen der Stellung solcher Schönheit im *ordo*.

Musik an sich zu hören erweist sich aber schon in den ersten fünf Büchern als grundsätzlich nicht einfach überflüssig, sondern schädlich — es sei denn, man nutzt die sinnliche Erscheinung z. B. von schönen Versmaßen, um die Existenz von Proportionen zu erkennen, die nun Teilhabe an der Ewigkeit haben<sup>7</sup>.

In den Bekenntnissen muß Augustin nun aber seinem eigenen Erleben folgend sehen, daß der Musik, wenn sie durch Gottes Wort *belebt/beseelt* wird, — *animata* —, also nicht mehr nur exemplarisch vergänglich ist, den *animus* sehr stark bewegen kann, ja ein wesentlicher Faktor der Entfaltung der *flamma pietatis* sein kann, die *compunctio cordis* auslösen und damit das Innerste bewegen, ja die äußerlichen, vom wahren Zustand des Herzens kündenden Tränen hervorrufen kann. Diese *salubris* Fähigkeit der Musik in der Liturgie ist gegen die von Musik immer ausgehende Gefahr ihrer Verselbständigung zur ästhetischen Wirkung an sich zu setzen; eine Gefahr, die Augustin auch an sich spürt.

Die Lösung ist dann aber doch nicht die auch mögliche Entfernung von Musik aus der Liturgie, sondern die Aufgabe jedes „Hörers“, kein Hörer der Musik zu sein, sondern sie ausschließlich funktional zu erleben, als Hilfsmittel<sup>8</sup>, ganz eigener Art, das Wort Gottes so

---

<sup>7</sup>Der mathematisch nicht ganz befriedigende Schluß ist der, daß jede Proportion, bzw. jede rationale Zahl, unendlich viele Repräsentanten hat, daß also jede rationale Zahl durch unendlich viele Paare von ganzen Zahlen dargestellt werden kann,  $1/2, 4/8, 5/10 \dots$

<sup>8</sup>Man kann von den Vätern wie Augustin, wenn er Kunsthaftigkeit ausdrücklich voraussetzt bei den betreffenden professionellen Sängern der Liturgie, aber auch von Isidor nicht erwarten, daß sie explizit das Vermeiden von Fehlern erwähnen (zu Isidors Forderungen an den *psalmista* vgl. auch Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, Anm. 482, S. 878 ff.): Sie verlangen einfach die Beherrschung des Metiers, Fehlerfreiheit wird in den liturgischen Vorschriften für den Stand des *cantor* nicht explizit gemacht, was trivialerweise nicht heißt, daß es Fehler nicht gegeben haben könne — aber den Rang des Textes, dessen korrekte Ausführung der Teufel Titivillus emsigst überwacht, z. B. durch Aufschreiben solcher Versehen auf eine Kuhhaut, wenn der heiligen Text Vortragende aus Desinteresse und Zeitmangel etwa Textsilben „verschlucken“ sollte, hat Musik offenbar nicht erreicht: Das Auslassen oder Verkürzen eines Melismas wie im Chorstück des Off. *Mirabilis Deus* auf *alleluia* oder das „Verschlucken“ von Neumen — was gelegentlich auch in schriftlicher Überlieferung begegnet — hat es wertungsmäßig jedenfalls nicht so weit gebracht, einen eigenen Teufel als Aufseher zugeordnet zu erhalten; natürlich ist Verf. kein Fachmann, aber auch ein solcher wie Lesage, hat darüber nichts Näheres verlauten lassen, so daß höchstens ein Abstieg in die Hölle darüber aufklären könnte, ob und wie weit auch musikalische Verstöße gegen die überlieferte Melodie teuflisch geahndet werden: Der Aufwand erscheint etwas zu hoch, außerdem dürfte klar sein, daß die Hölle keinen Wert darauf legt, in allen ihren Funktionen durchschaut zu werden. Daß das Problem des Fehlers in dem Moment virulent wird, als die Melodien sozusagen mit einem

erleben zu können, wie es ohne Musik nicht erlebt werden kann. Die Aufgabe besteht also, in jedem Moment sich nicht an die Schönheit der liturgischen Musik zu verlieren — dies ist eine individuelle, stets von neuem aufzugebene Aufgabe.

Diese Grundlage artifizierter Musik in der Liturgie hat einen speziellen Aspekt, den der leeren Virtuosität; das Wort vom krächzenden Raben, der besser singt als der beste Sänger, wenn er nur aus dem Herzen singt, ist ein Problem noch für die Begründung musiktheoretischer Arbeit, wie z. B. der Eingang der *Commemoratio brevis* erkennen läßt — musiktheoretische Ordnung des Chorals ist von der liturgischen Wertung von Musik her gesehen keineswegs trivial, sondern muß begründet werden. Auch das wird notwendigerweise in der oben genannten Arbeit des Verf. etwa näher betrachtet, hier braucht darauf nur hingewiesen zu werden.

Dieses Postulat nach absoluter Dominanz der inneren Einstellung beim Singen (und natürlich auch Hören) — Augustin setzt den professionellen Sänger der Liturgie voraus —, die über der Korrektheit steht, wird wie an der o. g. Stelle angedeutet<sup>9</sup>, auch in Hinblick auf neuere Literatur angesprochen, wobei eine Parallele zwischen A. Webern und Grillparzers *Armen Spielmann* aufgefallen ist: Grillparzers Novelle basiert, nun aber realistisch psychologisch, ja

---

festen, rational definierten Tonsystem konfrontiert wurden, ist zu erwarten, und da liefert die *Scolica Enchiriadis* wohl als erste klare Klassifikationsangaben, indem sie bekanntlich strukturelle und intonationsmäßige Fehler unterscheidet; die strukturellen betreffen die Verwendung von Halbtonschritten an diatonisch falschen Stellen.

Daß jede Aufstellung von Klassen, welcher Art auch immer, die nicht sozusagen mit den betreffenden Melodien zusammen entstanden sind, bzw. deren Entstehung geregelt haben, „Fehler“ hervorzubringen geeignet ist, ist ebenfalls zu erwarten: Der Streit über richtige und falsche tonartige Klassifizierung ist die Folge einer solchen nachträglich den Melodien „übergestülpten“ Klassifizierung nach acht „Tonarten“, weil es eben nichttriviale Entscheidungsprobleme gab.

Aber nein, wird jetzt der Vertreter der strikten *oral tradition* Observanz ausrufen: Das kann gar nicht sein, denn die Melodien waren ja alle nicht festgegeben, sondern variabel (in welchem Rahmen solcher Variabilität aber die nach der Überlieferung eindeutigen Melodien erschienen sein könnten, haben die Adepten dieser Lehre bisher noch nicht bestimmen wollen; der letzte greifbare Versuch, kümmert sich um „Mikrovarianten“, offenbar der Strohalm, an die sich die These angesichts der erstaunlichen Klarheit der Überlieferung noch zu klammern versucht — man soll dem Gegner goldene Brücken bauen, wie der alte Kutusow zu sagen pflegte, wenn auch nicht auf deutsch: Vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 51, S. 317 ff., zu Emma Hornbys drolligen Vorstellungen): Etwas, das völlig variabel ist, kann doch keine Fehler kennen! Wie, doch wohl nicht auszuschließende Versehen von *oral tradition cantores* der typischen Art gewesen sein könnten, lassen die Vertreter dieser Lehre für den Choral — aus Mangel an eigenen Themenstellungen — natürlich bislang offen. Die Antwort, die z. B. Hucbald und die Überlieferung geben, ist aber klar, die Melodien hatten eine, auf den Willen eines Komponisten zurückgeführte Gestalt.

Auf diese Tradition von strukturellen und klassifikatorischen Fehlern soll hier aber nicht weiter eingegangen werden. Intonationsfehler begegnen erwartungsgemäß auch bei byzantinischen Autoren über Musik.

<sup>9</sup>Zur *Tradition der Forderung nach Innerlichkeit und Wahrheit in der liturgischen Musik auch in säkularisierter Anwendung in neuerer Literatur, Musik als Unterhaltung* Bd. I, 2. Kap., Anmerkungsb. II, Anm. 67, S. 118 ff.

fast schon psychiatrisch, auf einem Ernstnehmen des auf Hieronymus zurückgeführten Topos eben vom *krächzenden Raben*: Der arme Spielmann ist nicht nur wirklich arm, sondern auch darin, daß er unfähig ist, auch nur ansatzweise Musik adäquat wiedergeben zu können: Weder ist er fähig, einen einfachen Walzer zu spielen, den potentielle Kunden nutzen könnten, noch ist er fähig, die von ihm aber vorgetragene „hohe“ Kunst überhaupt sinnvoll, im Sinne des Komponisten, vorzutragen; er spielt derart fehlerhaft, daß ihm eigentlich niemand zuhören kann:

*... ein alter, leicht siebzigjähriger Mann in einem fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene. Barhäuptig und kahlköpfig stand er da, ... den Hut als Sammelbüchse vor sich auf dem Boden, und so bearbeitete er eine alte vielzersprungene Violine, wobei er den Takt nicht nur durch Aufheben und Niedersetzen des Fußes, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen gebückten Körpers markierte. Aber all diese Bemühung, Einheit in seine Leistung zu bringen, war fruchtlos, denn was er spielte schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie. Dabei war er ganz in seine Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet — ja wahrhaftig Notenblatt! Denn indes alle andere, ungleich mehr zu Dank spielenden Musiker sich auf ihr Gedächtnis verließen, hatte der alte Mann mitten in dem Gewühle ein kleines, leicht tragbares Pult vor sich hingestellt und mit schmutzigen, zergriffenen Noten, die das in schönster Ordnung enthalten mochten, was er so außer allem Zusammenhange zu hören gab. ...*

Schon hier wird deutlich, daß der Spielmann in innerer Wahrheit seine Musik zu spielen glaubt; das Fehlen jeden Zeitmaßes, jeden Zusammenhangs zusammen mit dem äußeren Ausdruck der Anteilnahme an dem, was er spielt, zeigt diesen Gegensatz deutlich genug: Die innere Wahrheit steht hier in direktem Gegensatz zur klingenden Wirklichkeit, die der Spielmann selbst hervorbringt, das Herz singt wahr, die sozusagen verkörperte Musik ist völlig falsch — er hört aber nur die Musik seines Herzens, die wirkliche Musik hört er nicht: Gerade darin liegt das Groteske und Verstörende; die oben angesprochene Verallgemeinerung ergibt sich hier darin, daß die Musik an sich wahr empfunden wird, es handelt sich nicht um geistliche Lieder, Psalmen und Hymnen, sondern, wie noch deutlich wird, um „hohe“ Kunst. Der Spielmann ist sich dessen auch ganz bewußt, er ist zufrieden mit seiner Leistung: Im Inneren herrscht die Wahrheit der wahren, großen Kunst, im Äußeren die musikalische Idiotie. Hinzu kommt, daß er die äußerlichen Merkmale eines konzentrierten Spielers zeigt: Alle diese Anstrengung ist nicht geeignet, seinem Spiel auch nur den geringsten Wert zu geben, für jeden Hörer, außer für ihn selbst, erzeugt er musikalischen Unsinn.

In folgenden Szenen wird dieser Gegensatz zwischen innerer Wahrheit und äußerer Fähigkeit, dieser Wahrheit gemäßen Ausdruck zu geben variiert und gesteigert dargestellt. Die Walzerszene macht den Selbstanspruch des Spielmanns deutlich (die genaue Angabe einer Wiener Straße markiert das leicht Gespenstige der Szenen in einer Art Reminiszenz an E. Th. A. Hoffmanns genaue Angaben der Dresdner „Umgebung“ des kgl. Archivars Lindhorst

— nur ist das „Gespenstische“ von Hoffmann hier zum Realismus geworden; diese armselige, und doch, ebenfalls nur im Wahn, stolze Existenz hat wirklich gelebt, ist ein Beispiel der Mischung menschlicher Existenz aus Erbärmlichkeit mit, zu Ende deutlich, hoher Ethik) — in der betreffenden Szene wird die Unerschütterlichkeit des Spielmanns erkennbar, sozusagen die Unheilbarkeit seines musikalischen Irreseins: Die Unfähigkeit, selbst einen Walzer als solchen hör- oder besser erkennbar spielen zu können, erscheint dem Spielmann als Unfähigkeit des Publikums, Musik zu verstehen — die musikalische „Umwelt“ ist unfähig, Kritik am eigenen Unvermögen ist für den Spielmann ausgeschlossen, womit Grillparzer das partielle Irresein beklemmend wirklich beschreibt:

*In die Nähe des kleinen Türchens gekommen, das aus dem Augarten nach der Taborstraße führt, hörte ich plötzlich den bekannten Ton der alten Violine wieder ... siehe da! der Gegenstand meiner Neugier stand, aus Leibeskräften spielend im Kreise einiger Knaben, die ungeduldig einen Walzer von ihm verlangten. „Einen Walzer spiel’!“ riefen sie; „einen Walzer, hörst du nicht?“ Der Alte geigte fort, scheinbar ohne auf sie zu achten, bis ihn die kleine Zuhörerschaft schmähend und spottend verließ, sich um einen Leiermann sammelnd ...*

*„Sie wollen nicht tanzen,“ sagte wie betrübt der alte Mann, sein Musikgeräte zusammenlesend. Ich war ganz nahe zu ihm getreten. „Die Kinder keinen eben keinen andern Tanz als den Walzer,“ sagte ich. „Ich spielte einen Walzer,“ versetzte er, mit dem Geigenbogen den Ort des soeben gespielten Stückes auf seinem Notenblatt bezeichnend.*

*„Man muß derlei auch führen, der Menge wegen. Aber die Kinder haben kein Ohr,“ sagte er ...*

...

*„Herr! ich spiele den ganzen Tag für die lärmenden Leute und gewinne kaum kärglich Brot dabei, aber der Abend gehört mir und meiner armen Kunst. Abends halte ich mich zu Hause auf“ — dabei ward seine Rede immer leiser, Röte überzog sein Gesicht, sein Auge suchten den Boden — „da spiele ich aus der Einbildung so für mich ohne Noten. Phantasieren, glaub’ ich, heißt es in den Musikbüchern.“*

*Wir waren beide ganz stille geworden. Er, aus Beschämung über das verratene Geheimnis seines Innern; ich, vor Erstaunen, den Mann von den höchsten Stufen der Kunst sprechen zu hören, der nicht imstande war, den leichtesten Walzer faßbar wiederzugeben. ...*

...

*„... Ich habe deshalb ... verwickelte Zusammensetzungen geachteter Musikverfasser Note für Note bei sich zu behalten, diese Hefte mir selbst ins Reine geschrieben.“ Er zeigte dabei durchblättern auf sein Musikbuch, in dem ich zu meinem Entsetzen mit sorgfältiger, aber widerlich steifer Schrift ungeheuer schwierige Kompositionen alter berühmter Meister, ganz schwarz von Passagen und Doppelgriffen, erblickte Und derlei spielte der alte Mann mit seinen ungelentken Fingern! „Indem ich nun diese Stücke spiele,“, fuhr er fort, „bezeige ich meine Verehrung*

*den nach Stand und Würden geachteten, längst nicht mehr lebenden Meistern und Verfassern, tue mir selbst genug und lebe der angenehmen Hoffnung, daß die mir mildest gereichte Gabe nicht ohne Entgelt bleibt, durch Veredlung des Geschmackes und Herzens der ohnehin von so vielen Seiten gestörten und irre geleiteten Zuhörerschaft.*

Die schon in der Schrift *widerliche* Musik wird ausgeführt mit dem höchsten Anspruch der Vermittlung des Schönen und Guten in der Violinmusik, der Kunst längst gestorbener Meister — wer denkt hier nicht ebenfalls an die Novelle in Hoffmanns *Serapionbrüder*, auf die Verf. an der o. g. Stelle erinnert, an das Spiel des *Baron von B.*? Sein musikalisches Ethos bewertet die „alten Meister“ der Violinmusik mit gleicher Verehrung der wahren, heute vergangenen Kunst, anders als der *arme Spielmann* kann er darüber aber auch als Fachmann kompetente Urteile abgeben — und, hierin nun wieder identisch mit ihm, er spielt so verzerrt und unerträglich, ohne es selbst zu merken, ja, er erteilt den ersten Violinvirtuosen Unterricht, in vollem Ernst von seiner Seite und sogar mit einer gewissen Berechtigung, eben wegen der ihm eigenen Urteilskraft (die nur bei dem eigenen Spiel restlos versagt): Die ethischen Ansprüche an die große alte Geigenmusik sind bei beiden gleich.

Man muß diesen „Hintergrund“ großer alter Geigenmeister hier auch deshalb beachten, weil natürlich der Wert solcher alten Musik, ihre Ehrwürdigkeit und gleichzeitig „unendliche“ Schwierigkeit die Unkunst des Spielmanns in besonders krasser Weise hervortreten läßt: Die Belehrung der sonst von Alltäglichem abgelenkten Zuhörer, die dem Wahren in der Musik wenigstens in Andeutung zugeführt werden sollen, ist die Absicht, hier steht der Spielmann in der Tradition der Verehrungswürdigkeit alter Musik, genau wie der *Baron von B.*. er steht in der Tradition einer Musik höchsten moralischen Anspruchs und des Vertreters höchster musikalischer Moral oder Ethik, die der ehrwürdigen, wahren alten Musik (hier nicht der Vokalmusik im Sinne von F. J. A. Thibaut, wohl der der barocken Geigenkomponisten), als deren sozusagen letzte Vertreter sich bei absolutem ethischem Selbstbewußtsein beide musikalische „Idioten“ selbst einschätzen: Die *irre geleitete* Zuhörerschaft soll durch solche „Katzenmusik“ *veredelt* werden: In diesem sozusagen musikpädagogischen Ethos kommen beide musikalische Narren wieder zusammen — der Gegensatz zur Ausführung aber ist *widerlich*, lächerlich; beschrieben wird er dann etwas später, wo der Ich-Erzähler dem Üben beiwohnen darf — Grillparzer erzählt geradezu als Beobachter eines psychiatrischen Falles, gemildert dann immer mehr durch menschliche Achtung und dann Zuneigung; aus der Neugier gegenüber dem „Fall“ wird menschliche Anteilnahme, auch bei den Lesern, kann als Absicht Grillparzers vorausgesetzt werden:

*... hatte der alte Mann sein Notenpult hingestellt, und stand, völlig und sorgfältig gekleidet — die Hochachtung vor den gespielten Meistern —, davor und — ezerzierte. Es ist schon bis zum Übelklang so viel von den Mißklängen meines und, ich fürchte beinahe, nur meines Lieblings die Rede gewesen, daß ich den Leser mit der Beschreibung dieses höllischen Konzertes verschonen will. Da die Übung größtenteils aus Passagen bestand, so war an ein Erkennen der gespielten Stücke nicht zu denken, was übrigens auch sonst nicht leicht gewesen sein möchte. Eini-*

*ge Zeit Zuhörens ließ mich endlich den Faden durch dieses Labyrinth erkennen, gleichsam die Methode in der Tollheit. Der Alte genoß, indem er spielte. Seine Auffassung unterschied hierbei aber schlechthin nur zweierlei, den Wohlklang und den Übelklang, von denen der erstere ihn erfreute, ja entzückte, indes er dem letzteren, auch dem harmonisch begründeten nach Möglichkeit aus dem Wege ging. Statt nun in einem Musikstück nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervallen, ja nahm keinen Anstand, sie willkürlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückung annahm. Da er nun zugleich die Dissonanzen so kurz als möglich abtat, überdies die für ihn zu schweren Passagen, von denen er aus Gewissenhaftigkeit nicht eine Note fallen ließ, in einem gegen das Ganze viel zu langsamen Zeitmaß vortrug, so kann man sich wohl leicht eine Idee von der Verwirrung machen, die daraus hervorging. Mir ward es nachgerade selbst zu viel. ...*

Das (deshalb vom erzählenden Hörer versuchte) „Erwecken“ des hier zuhause spielenden, nämlich die schweren Werke gewissenhaft übenden Spielmanns aus dieser Verzückung ist gar nicht einfach: Der Geiger ist völlig vertieft in sein Spiel, geradezu ein unerträgliches Zerrbild des aus dem Herzen kommenden, den Ausführenden restlos überwältigenden Erlebens „seiner“ Musik. Dieser Spielmann spielt wirklich aus dem innersten Herzen. So gut wie alles ist falsch, verwirrt und unsinnig, falsch betont. Immerhin ist die Schilderung nicht uninteressant: Der *arme Spielmann* versteht von der von ihm vorzutragenden, aber nicht vorgetragenen musikalischen Gestalt nichts, er ist unfähig, den Formzusammenhang auch nur zu ahnen, was ihn so verzückt, ist das Erleben sinnlich schöner Töne und Tonabstände, er mißversteht die Grundlage musikalischer Schönheit dadurch, daß ihm, vergleichbar der Lehre von Theophrast und neuerer Musik, nur die Ebene des Klangerlebens, nicht die der Abstraktionsleistung der Musterbildung zugänglich ist; sein Musikerleben ist höchstgradig defizient. Um so grauenhafter erscheint sein unerschütterlicher Glaube, den gespielten Werken bzw. ihren Schöpfern die gebührende Ehre zu erweisen. Kein wirklicher Virtuose könnte aus größerer Innerlichkeit spielen — und dennoch ist ihm nur die sozusagen unterste Ebene musikalischer Ästhetik, der Klangreiz an sich, nicht aber die musikalische Gestalt zugänglich. Der ethische Anspruch und die Fähigkeit ist nicht nur hinsichtlich der Virtuosität gegensätzlich, sondern auch durch den Mangel an Verstehensmöglichkeit dessen, was die komponierte Form ist.

Daß Grillparzer diesen Mangel an musikalischer Denkfähigkeit in bewundernswerter, andererseits erschreckender Klarheit beschreibt und um den eigentlichen Grund der Unfähigkeit weiß, macht die etwas davor mitgeteilte Wahrnehmung des Phantasierens des *armen Spielmanns* noch deutlicher; Grillparzer beschreibt hier tatsächlich einen „Fall“ von pathologischer Unmusikalität:

*... Zugleich, wie ich vorwärts ging, schlug der leise, langgehaltene Ton einer Violine an mein Ohr ...*

...

*Ich stand stille. Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genusreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klang des einzelnen Tons geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt. Die Quinte daran gefügt, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. — Und das nannte der alte Mann phantasieren! — Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasieren war, für den Spieler nämlich, nur nicht auch für den Hörer. ...*

Das Erleben der reinen Tonhöhe, das Abstands und seiner skalischen Füllung stellt das musikalische Erleben des Spielmanns dar, das er selbst als die Tätigkeit seines Tagesablauf bezeichnet, die *mir und dem lieben Gott* zugeteilt sei: Das innerste Erleben, das eigentliche Fühlen von Musik, gehört Gott, wobei man die Verbindung von *ich* und *Gott* im Sinne des Augustinischen Herzensbegriffs sehen muß — das Perverse daran liegt darin, daß diese auf Gott bezogene musikalischen Tätigkeit des „selbst“ wahr nur aus sich Spielens allein auf der Ebene des sinnlichen Erlebens der Tonempfindungen liegt, der Weg zur Abstraktion, der die musikalische Gestaltbildung möglich macht oder begründet (Klassen von Intervallen, Klassen von Melodierepräsentanten, bestimmt durch Transpositionsinvarianz u. ä.), fehlt völlig, also jede Geistigkeit in Musik ist dem Spielmann unzugänglich.

Die anderen Teile des Tagesablaufs gehören dem Broterwerb und, morgens, dem Üben, das aber als Pflicht verstanden wird, *meinen Gönnern und Wohltätern für ihr Geschenk eine nicht ganz unwürdige Gegengabe darzureichen. Ich will kein Bettler sein, ...*; die Würde der Gegengabe beruht in der Ausführung emphatisch guter Musik, nicht der *Gassenhauer, Deutschwalzer, ja wohl gar Melodien von unartigen Liedern ...* Der Spielmann trägt wahre Musik vor, und dafür übt er täglich drei Stunden.

Das Groteske dieser sozusagen totalen Fehlerhaftigkeit wird (literarisch) interessant durch den Bezug zur Seele, die ebenfalls grotesk wirkende Bedächtigkeit und auch selbstbewußte Würde des Spielmanns beruht auf der seelischen Größe; man hat sozusagen den Prototyp des *krächzenden Raben* von Hieronymus. Die innere Wahrheit hat ihre Würde auch in einer völlig narrenhaften wirklichen Erscheinung. Daß diese moralische Integrität, verwahrt sozusagen in einem abstrusen Äußeren, Wirklichkeit besitzt, wird am Ende der Novelle deutlich, Bedeutsam aber ist die musikalische Erweckung des, wegen seiner geistigen Beschränktheit schon im Elternhaus so tief gesunkenen Sohnes aus vornehmen Hause — Storm beschreibt auch einige solcher Charaktere<sup>10</sup> —, er hört ein Lied, von einem einfachen Mädchen gesungen (die resultierende Liebesgeschichte jedenfalls endet wie zu erwarten, traurig für den Spielmann):

<sup>10</sup>Man findet die Figur immer wieder, auch in der Gestalt dessen, der vor den Anforderungen strenger Väter, das Abitur zu machen, versagt; man denkt hier auch an Marie von Ebner-Eschenbach; auch H. Hesse hat, wohl autobiographisch motiviert, diesen Topos verwandt.

„Wenn ich nun so saß, hörte ich auf dem Nachbarshofe ein Lied singen. Mehrere Lieder heißt das, worunter mir aber eines vorzüglich gefiel. Es war so einfach, so rührend und hatte den Nachdruck so auf der rechten Stelle, daß man die Worte gar nicht zu hören brauchte.“ Nun öffnete er den Mund und brachte einige heisere rauhe Töne hervor. „Ich habe von Natur keine Stimme,“, sagte er und griff nach der Violine. Er spielte, und zwar diesmal mit richtigem Ausdruck, die Melodie eines gemütlichen, übrigens gar nicht ausgezeichneten Liedes, wobei ihm die Finger auf den Saiten zitterten und endlich einzelne Tränen über die Backen liefen.

„Das war das Lied,“ sagte er, die Violine hinlegend. „Ich hörte es immer mit Vergnügen. So sehr es mir aber im Gedächtnis lebendig war, gelang es mir doch nie, mit der Stimme auch nur zwei Töne davon richtig zu treffen. Ich ward fast ungeduldig vom Zuhören. Da fiel mir meine Geige in die Augen ... Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein Inneres hinein und aus dem Inneren wieder heraus. Die Luft um mich war wie geschwängert mit Trunkenheit. Das Lied unten im Hofe und die Töne von meinen Fingern an mein Ohr, Mitbewohner meiner Einsamkeit. Ich fiel auf die Kniee und betete laut und konnte nicht begreifen, daß ich das holde Gotteswesen einmal gering geschätzt, ja gehaßt in meiner Kindheit, und küßte die Violine und drückte sie an mein Herz und spielte weiter. ...

Die musikalische Erfahrung ist eine Erweckung, wird als direkte Begegnung mit Gott, im Innersten, begriffen! mit derartigem Ergebnis. Die Musik wird *Mitbewohner* der *Einsamkeit*: Diese plötzliche Gabe — und wer wollte behaupten, daß sie dies nicht war, die das Leben des geistig Armen mit einem ersten Sinn begabt hat? müßte man fragen — führt zu *lautem Gebet*, sie ist für den alten Spielmann ein Erweckungserlebnis geradezu wie die „Umkehrung“ von Paulus, gleichzeitig aber auch wie ein Höhepunkt wahrer schöpferischer *Trunkenheit* — und alle diese Topoi in Bezug auf die Wirklichkeit des Narren!

Daß hier die Tradition der Entfaltung der *flamma pietatis* durch Musik wirksam ist, dürfte keiner weiteren Begründung bedürftig sein, die Anwesenheit der Topoi, ursprünglich der liturgischen Wertung von Musik, ist eindeutig genug; alles geschieht im Inneren, Täuschung in Wirklichkeit der anderen, Erfüllung in der Narrheit. Und die Geige wird geradezu eine Geliebte, eine von Gott gegebene neue Braut, deren Töne die Einsamkeit teilen.

Nicht die geistige Armut wird beseitigt, die innere absolute Reinheit und Ehrlichkeit erhält ein Ausdrucksmittel, für alle anderen unerträglich, der Beschränktheit des Gemüts angemessen — nicht einmal in Musik ist er zu wirklicher Leistung fähig —, und zwar genau in der Tradition des Singens aus dem Herzen heraus, als Eröffnung der innersten Wahrheit, nur, daß diese Eröffnung für alle anderen und auch die gespielte Musik völlig abwegig ist, nicht erreichbar.

Der Erzähler der Novelle ist fasziniert eben von dieser inneren Wahrheit, die Abscheulichkeit des Geigeigen würde auch ihn sonst vertreiben — womit die Verkündung von Herzen

zu Herzen auf „umgekehrte“ Weise doch noch wirksam ist!

Nicht einmal das Lied, das ihm als Anrührung von Gottes Finger erscheint, ist irgendwie herausgehoben, nicht einmal hier ist dem Spielmann eine Verbindung zu wirklich höherstehender Musik möglich, er wird angerührt, und zwar in der letzten für Musik möglichen Tiefe, durch ein eher gewöhnliches Lied, eine Melodie, die keineswegs etwa besondere Ausdruckskraft besitzt. Natürlich kommt hier auch noch die sozusagen erotische Seite von Musik mit ins Spiel, nur sagt Grillparzer deutlich genug, daß dies nicht ein ausreichender Grund ist: Es handelt sich um ein ganz bestimmtes Lied, das *so einfach, so rührend* war, um die Wirkung auf den Geisteschwachen hervorzubringen — auch hier irrt der Spielmann also, seine Verückung über gerade dieses Lied erscheint eher als Irrtum, denn es ist kein „anerkannt“ rührendes Lied, die zur Beschreibung der Wirkung auf den Spielmann verwandten Ausdrücke repräsentieren aber die betreffende Tradition der liturgischen Wertung von Musik, die Einfachheit, die Fähigkeit, das Innerste anzurühren — daß Grillparzer Augustins *Bekenntnisse* nicht unbekannt waren, kann man annehmen; die Topoi aber waren seit dem Mittelalter für Musik an sich verfügbar, eben in dem im genannten Beitrag behandelten Vorgang, verallgemeinert worden für Musik an sich, und nicht mehr nur für die Musik der Liturgie.

Hier ist nicht weiter auf die Geschichte des Elends einzugehen, der menschliche Wert des Spielmanns findet seine Erfüllung darin, daß selbst die zur Fleischergattin gewordene Sängerin, deren Singen er seine „Begnadung“ als Musiker verdankt, nach seiner Aufopferung die Geige wie ein Heiligenbild aufbewahrt. Der letzte Satz des Erzählers lautet: *Mein letzter Blick traf die Frau. Sie hatte sich umgewendet, und die Tränen liefen ihr stromweise über die Backen.* Und vergleichbar berührt werden sollen die Herzen der Leser, oder könnten es wenigstens werden

Der musikalische Fehler ist hier sozusagen total, er besteht in der Unfähigkeit, musikalisch überhaupt korrekt zu denken, oder gar spielen zu können. Er wird aufgerufen im Rahmen der liturgischen Wertungstradition von Musik, in konkreter und realistischer Anwendung der Topoi auf eine, in ihrer Einfachheit, geistige, aber nicht etwa ethische Beschränktheit und Armut, sowie äußerlichen, aber nicht innerlichen Herabgekommenheit eigentlich exemplarisch unbeachtlichen und geistesschwachen, unbrauchbaren Person.

Deren Individualität erfüllt sozusagen die Forderungen des Augustinischen Herzensbegriffs, nur eben in Narrheit, wahr ist das Empfinden, verdreht, ja falsch ihr Ausdruck, die Mitteilung von Herzen zu Herzen geht nicht über diesen Ausdruck, die Musik, sondern sozusagen nur über das Herz; und der Bezug auf den christlichen Glauben ist nicht nur implizit, sondern in der Erweckung zur Musik ausdrücklich gemacht — aber durchweg in der Seltsamkeit einer göttlichen Begnadung, die von Außen gesehen oder besser gehört jedoch absolute Narrheit bleibt, ja sogar als Verhöhnung einer göttlichen Gabe erscheinen mag: Der Gegensatz zwischen der Emphase des Spielmanns und seinem „Produkt“ ist absolut, der Mann ist für alles, erst recht aber die musikalische Kunst exemplarisch ungeeignet.

Sie hat aber doch, indirekt, die Fähigkeit zum Rühren. Die musikalische innere Wahrheit, in Wirklichkeit Widersinnigkeit, entspricht aber dem wirklichen Handeln; der Wert wird durch seine Tat bezeugt. Grillparzer läßt nicht erkennen, ob und wie er die individuell so empfundene göttliche Begnadung sieht — eine Begnadung, die nur in Unsinn besteht, wenn

auch, wie gesagt, zu einer Erfüllung durch den höchsten Wert von Musik, aber nur bei dem Individuum; eine der Grausamkeiten der Natur, ein Glück auf der Ebene des Einzelnen? Hier geht es nur darum, das Weiterleben des *krächzenden Raben* nun in Gestalt eines geistig und vor allem musikalisch beschränkten Menschen anzudeuten, der musikalische Fehler als göttliche Begnadung empfindet. Es handelt sich aber um eine, dramaturgisch vor allem zur Einführung des Charakters des Spielmanns wesentlich, solche totale Unfähigkeit, daß man geradezu von einer Verhöhnung der Topoi sprechen müßte, wenn sie nicht in dem Individuum echte und wirkliche Wirksamkeit zeigten. Eine literarische Leistung dieser Novelle beruht, musikhistorisch von Interesse, in der Kontrastierung der üblichen Topoi musikalischer Innerlichkeit, Wahrheit, besonders im Topos des *krächzenden Raben*, Verehrung der wahren Meister etc. mit musikalischer Totalunfähigkeit.

Vergleichbar mit der Gestalt des *armen Spielmanns* ist die Darstellung des späten Beethoven in Fürst Wladimir Odojewskis Novelle *Beethovens letztes Streichquartett*, erschienen 1830, deutsche Übersetzung durch Verf. in *Münnes Verlag* 2000: Beethovens letztes Streichquartett erscheint hier als Zeugnis eines seinen kompositorischen Verfall selbst nicht mehr bemerkenden Komponisten, ib. S. 1:

*Überall stieß man auf ein schülerhaftes, nicht erreichtes Streben nach Effekten, die in der Musik gar nicht existieren können. Überall war ein dunkles, sich selbst nicht verstehen könnendes Fühlen .... Oft genug warfen die Musiker aus Verzweiflung über die Unsinnigkeit des Werkes den Bogen hin und fragten: „Ist das denn nicht ein Hohn auf das Werk eines Unsterblichen?“*

Der dann selbst auftretende und sprechende Beethoven ergeht sich dem gegenüber in nun — wenigstens für die Zeit — aberwitzigen Vorstellungen, die übrigens fragen lassen, ob die Erfindung der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren nicht doch auf Odojewski zurückzuführen sein sollte:

*Im Gegenteil, ich bin erst jetzt ein wirklicher, ein großer Musiker geworden. Während wir gingen, habe ich mir eine Symphonie ausgedacht, die meinen Namen verewigen wird. Wenn ich sie aufgeschrieben habe, kann ich alles frühere verbrennen. Darin werde ich alle Gesetze der Harmonie umgestalten, ich werde Effekte finden, die bis jetzt noch niemand auch nur vermutet hat. Ich werde sie auf einer chromatischen Melodie von zwölf Pauken aufbauen. Ich werde in ihr die Akkorde von hunderten von Glocken einführen, die in verschiedenen Tönen gestimmt sind ... Im Finale werde ich Trommelschlag und Gewehrschüsse einführen ...*

Und was dergleichen Unsinnigkeiten sind, ib., S. 3, wie

*Plötzlich überdeckte er mit aller Kraft die Tasten mit der ganzen Handfläche und hörte auf zu spielen. „Hörst du?“, sagte er zu Luise, „dieser Akkord, den bis jetzt noch niemand zu verwenden wagte. — Hier! Ich vereinige alle Töne der chromatischen Leiter in einem einzigen Zusammenklang und beweise den Pedanten, daß dieser Akkord richtig ist. ....*

Die Überzeugung, daß der so ersonnene musikalische Unfug *wahr* bzw. *richtig* ist, zeigt die Narretei des späten Beethoven in dem Bild dieser Novelle besonders deutlich — seiner Meinung nach können die anderen sein Werk nur nicht verstehen; hinzu kommt noch, daß Beethoven, in seiner Sehnsucht, hören zu können, nicht bemerkt, daß er, wie der Ritter Gluck in der gleichnamigen Novelle von E. Th. A. Hoffmann, auf einem Klavier, auf dem jede Saite zerrissen war, seine Entwürfe vorträgt. Die Diskrepanz zwischen der Welt der Normalität der Kunst und der hier natürlich besonders krass geschilderten kompositorisch totalen Narrheit, die das Nichtverstehen der Umwelt nicht mehr fassen kann, entspricht genau der Vorstellung des *armen Spielmanns* von Grillparzer; hier ist es ein — angeblich — „ausgebrannter“ Komponist, der eben im Alter als Folge der Taubheit musikalisch verrückt geworden ist. Daß die Figur des verrückten, unfähigen Künstlers romantischer Topos ist, belegen, nun auf „malerischem“ Gebiet, H. de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* klar „Hoffmannisierend“, und deren Vorbild, eine Novelle von E. Th. A. Hoffmann, die in Danzig ihren Ausgang nimmt, und in Italien (glücklich, d. h. verheiratet) endet:

*Er sitzt ganze Tage hindurch vor der aufgespannten grundierten Leinwand den starren Blick darauf geheftet; das nennt er malen, und in welchen exaltierten Zustand ihn dann die Beschreibung eines solchen Gemäldes versetzt, das haben Sie eben erfahren. ....*

Dies erklärt die Tochter dem erstaunten Betrachter in *Der Artushof* — immerhin besteht auch hier eine, allerdings nicht „verrückte“ Beziehung zur Musik, da die Tochter des wahnsinnig gewordenen Malers eine Lautenkanzone in *altdeutscher* Kleidung spielt.

## 2

Natürlich wird man diesen literarischen Einsatz des musikalischen Fehlers, eher der totalen musikalischen Unfähigkeit als von besonderer, eigentlich nur nachzuempfindender, nicht restlos zu analysierender Tiefe bewerten müssen; wie gesagt, hat Storm ein weiteres Beispiel nun nicht totaler, aber doch nicht hinreichender musikalischer Fähigkeit als Novelle dargeboten, weniger schneidend, wenn man dieses Wort von E. Th. A. Hoffmann verwenden darf. Der Held ist sich seiner Schwäche bewußt, findet aber doch in einem Mädchen, der Tochter seiner, unerreichbar, geliebten Frau, eine Schülerin, die ihren Dank ihm gegenüber, wenn auch posthum, verkündet, dann aber auch auf die Laufbahn der Sängerin zugunsten der von Hausfrau und Mutter verzichtet — für Feministen wie Feministinnen natürlich eine indiskutable Entsetzlichkeit. Leben geben und erhalten wollen, Kultur im häuslichen, familiären Kreis zu schaffen, nicht in der Öffentlichkeit, ist für den modernen Menschen beiderlei Geschlechts natürlich so unerträglich, daß hier nur auf diese Erzählung verwiesen sei, ihr Nachweis sei dem Leser als unterhaltsame Aufgabe überlassen<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Man findet ihn in dem Beitrag des Verf. zur H. Courths-Mahler Forschung in *HeiDok*: Man sollte übrigens beachten, wie sich die Autorin in der Zeit politisch verhalten hat, als einer der ganz großen Vertreter des Faches seine ersten Spuren als politisch total *angepaßter Musikwissenschaftler*, um L. Finscher zu zitieren, verdient hat, bei den „68ern“ war er ja wieder ganz an der Front, wie auch an

Bereits die Antike kannte, und zwar in ganz spezieller Funktion, den Fehler in der Musik, nämlich als Fehler der Ausführung, Näheres dazu findet man im demnächst ebenfalls in *HeiDok* erscheinenden Beitrag des Verf., *Antikes Denken und mittelalterliche Musiktheorie* Teil 1: *Das Beispiel des Musikkapitels von Martianus Capella*, (voraussichtlich) S. 822 f.: Man kann hier geradezu von einem Topos sprechen, es geht darum, daß selbst die ungebildete Masse ohne jeden Unterricht fähig sein soll, den kleinsten Fehler, den kleinsten „Kieckser“ eines Aulos als solchen zu erkennen. Das Beispiel führen Cicero, Dionys von Halikarnass, aber auch der Autor des *Deipnosophisten*, Athenaios an; auch Augustin kann darauf basieren, und muß darauf basieren, denn damit ist der Beweis erbracht, daß Musik dem Menschen ganz natürlich innewohnt — wie anders hätte Augustin sonst seinen *discipulus* als „Meßinstrument“ der Schönheit von konkreten Versmaßen einsetzen können, wenn nicht unter der Voraussetzung, daß dieser *discipulus*, der die Metrik noch nicht beherrscht, sozusagen a priori fähig sein muß, durch oder in seinem „natürlich“ gegebenen *sensus* zwischen Schön und Nichtschön unterscheiden zu können — natürlich kann der *sensus* die wahren Gründe nicht erkennen, er kann getäuscht werden, wenn das geschehen sollte, stellt die *ratio* sofort richtig (im Wesentlichen begründet sie aber), — und der *sensus* wird jedesmal ihrem besser fundierten Urteil zustimmen müssen. Der musikalische Fehler ist somit Träger einer recht tief greifenden Bewertung von Musik, als im Menschen natürlich gegebene Fähigkeit und Ordnung — warum der Fehler beim Ausführen dann überhaupt entstehen kann, wird in den erhaltenen Quellen nicht mitgeteilt; vielleicht könnte man hier die Unvollkommenheit der „exekutierenden“ Glieder anführen, dazu aber fehlen die Zeugnisse.

Cicero und Dionys nutzen also den Fehler im Vortrag zum Beweis, daß dem Menschen als Genus die Fähigkeit zum richtigen Rhythmus und zur richtigen Melik eingeboren ist, der Mensch hat eine innere Harmonie, denn nur so kann es sein, daß auch völlig ungebildete Menschen Regelverstöße in Metrik und Melik spüren, ohne dazu durch die für die Ausübung künstlerischer Tätigkeit notwendige Ausbildung befähigt worden zu sein — selbst der dezidiert Ungebildete bemerkt den kleinsten Verstoß gegen den Rhythmus o. ä. Man kann dieses Problem auch zum Beweis dafür nutzen, daß musikalische Praxis nichts mit Denken zu tun haben kann, daß also jede musikalische Praxis, ob Melodien neuschaffen oder komponierte Melodien ausführen *a scientia et arte musica seiuncta* ist, also auch der Unterschied zwischen fehlerlosem und fehlerhaftem Spiel eigentlich irrelevant ist.

Das tut Augustin, dem natürlich der Unterschied zwischen ausübendem und neuschaffenden, also komponierenden Musiker geläufig ist, wobei auch er voraussetzt, daß der in *De musica* I noch sehr negativ beurteilten ungebildeten Masse ein musikalischer Sinn eingeboren ist (I, 5, 10): *Sensus musicae homini inditum est* — das Urteil des *sensus* ist jedem Menschen eigen, das der *ratio* aber nur unter Anstrengung zu erreichen (diese Anstrengung zu unternehmen, ist aber auch eine Aufgabe des Menschen, weil ihm die *ratio* verliehen ist); ein

---

der evangelischen Erneuerung nach dem Krieg — womit man einen solchen Vergleich rechtfertigen wollte? Nun, die ausdrucksmäßigen und stilistischen Blüten bei Eggebrecht und Courths-Mahler lassen sich, nicht zu Ungunsten letzterer, durchaus vergleichen — einen ersten Beitrag zu einer diesbezüglichen Blütenlese findet man in Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik* Teil 1, *HeiDok* 2008, Anm. 137, S. 472 — oder sollte das ein Beitrag zum wissenschaftlichen Humor sein?

Urteil, das in *De musica* VI bekanntlich relativiert wird: Der Glaube macht die Menschen auch minderer Bildung gleich wertvoll oder sogar wertvoller als die Übung der *ratio*! Über dieser steht die *auctoritas Dei*.

Das Axiom der Eingeborenheit von Musik wird unter dieser Überschrift dann u. a. so ausgeführt:

*Unde fieri putas, ut imperita multitudo explodat saepe tibicinem nugatorios sonos efferentem; rursusque plaudat bene canenti, et prorsus quanto suavius canitur, tanto amplius et studiosius moveatur? Numquidnam id a vulgo per artem musicam fieri credendum est?*

Bei falschen Tönen schreit die Menge auf, ein guter Sänger wird bejubelt, ja diese Masse ist sogar fähig, graduelle Unterschiede zu beurteilen, also desto bewegter zu sein, je schöner der musikalische Vortrag ist — das erreicht das Volk aber doch nicht durch Erziehung in *ars musica*!

Diese Folgerung interessiert hier nicht, allein die Aufstellung sozusagen der Kategorie des Fehlers in der Musik; natürlich ist damit der Fehler nicht als Phänomen an sich, sondern nur funktional erwähnenswert, anders als dies für Flüchtigkeitsfehler im Vortrag der liturgischen Texte (auch in Melodien) gilt, die der oben bereits angesprochene Teufel *Titivillus* alle sammelt, denn da handelt es sich um wirkliche Sünden; entsprechende Unfähigkeit kennt auch Notker in seinen *Gesta Caroli*, was allerdings, der Gnade des Kaisers wegen, eher unterhaltenswerte Folgen hat (wogegen der Stolz auf besondere musikalischen Fähigkeiten zwangsläufig dazu führt, daß der Betreffende zu Kohle verbrannt wird, zu ganz schwarzer Kohle! Dummheit und Unfähigkeit ist viel leichter zu ertragen als hohe Fähigkeit verbunden mit Stolz; eine zeitinvariante Wertung).

Auch Augustin kennt, trivialerweise, wenigstens für den musikhistorisch normalen Menschenverstand, die Vermeidung des möglichen Irrs im Singen von Intervallen und Zeitdauern als Voraussetzung des professionellen Musikers: Bei seinem Versuch, eine eigene Definition des Wortes *modulatio* und *musica* zu geben wird auch explizit das korrekte Ausführen der Intervalle und Zeitdauern angesprochen (I, 3, 4):

*Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum; bona vero modulatio ad hanc liberalem disciplinam, i. e. ad musicam, pertinere arbitrandum est. ...*

Für den Begriff von *modulari*, den Augustin definieren will, reicht also die korrekte Ausführung der elementaren Größen in der sinnlichen Wirklichkeit von Musik nicht aus! Die korrekte Ausführung wird vorausgesetzt, ist aber nicht etwa ein Ausweis dessen, daß („praktische“) Musiker in den Bereich der *ars musica* gehören. Die Möglichkeit falscher Ausführung von Fehlern ist damit natürlich bewußt, nur letztlich — für Augustins Musikbegriff — irrelevant: Ob einer falsch singt, in falschen Intervallen oder richtig, ist für den eigentlichen Sinn von *modulari* unerheblich, es geht um viel höhere Ebenen! Deshalb ist auch die These,

daß Augustin gelegentlich dem *sensus* einen höheren Rang einräume als der *ratio* — in spezifischem Bezug auf Musik — von vornherein so absurd, daß schon ihre Aufstellung völlig unverständlich ist<sup>12</sup>.

Auf eine der, wertungsgeschichtlich nicht ganz irrelevanten, wenn auch sicher nicht so ganz leicht verständlichen, Folgen dieser Grundlegung hat Verf. in *Musik als Unterhaltung* hingewiesen<sup>13</sup>, nämlich auf die Nutzung dieser Vorgabe u. a. durch Johannes Cotto, um dem Problem zu entgehen, daß auch usuell entstandene Musik, also die weltlicher Musiker, die keinerlei Ausbildung in der *ars musica* haben, korrekt im Sinne der Theorie sein kann — damit war der Teil des wertungsmäßigen Primats der liturgischen Musik aufgehoben, durch den Bezug zur *ars musica* irgendwie herausgehoben zu sein: Auch weltliche, usuelle Musik kann korrekt, also auch gut sein. Und man muß fragen, warum dann überhaupt Musiktheorie zu erlernen sei; die Zukunft hat das gezeigt, aber auch Johannes Cotto hat eine Antwort auf diese Frage.

Daß damit tendenziell die Allgemeinheit der *ars musica* zu einem potentiell, ja sogar konkret wirkenden Faktor der Auflösung der Verbindlichkeit der Augustinischen Wertungstradition geworden ist — „theoretisch“ gibt es keinen Wertunterschied mehr, Musik kann an sich korrekt, im Sinne der Theorie, oder falsch, sein, was mit ihrer liturgischen Funktion so wenig zu tun hat, wie die Intervallklasse *Quart* mit der liturgischen Wertung — dürfte klar sein; auch hierauf sei hier nur verwiesen, um darauf aufmerksam zu machen, daß eine Einbeziehung der Musiktheorie in eine Wertungsgeschichte der Musik des Abendlands nicht etwa ein unsinniges Verfangen ist, das ist inhaltlich begründet: Die Rezeption antiker Musiktheorie setzt einen abstrakten allgemeinen, trivialerweise von jeder liturgischen Einschränkung völlig freien Musikbegriff.

### 3

Eine literarische Nutzung des musikalischen Fehlers, nun an sich, findet man in der altfranzösischen Epik im Auftreten eines, natürlich parodistisch gemeinten, Zugs von unmusikalischen Zwergen, die aber Musik machen, *Durmart li Galois*, worüber Verf. etwas ausführlicher *Musik als Unterhaltung*, Anmerkungsbd. zu Bd. III, Anmerkung 20 zu Kap. 7, *Zur Wertung von Musik in altfranzösischen, vornehmlich erzählenden Texten*, S. 15 ff., gehandelt hat.

Daß damit nicht etwa eine musikalisch ausgrenzende, vorurteilsbehaftete Mißachtung von Zwergen im Mittelalter bestanden hat, belegt U. Fütterer im *Wigoleis*, anlässlich des Auftretens einer *magdt/künigin* vor der Artusrunde: ... *mit schöner karthoseye, So ward si gesaluieret von den werden. Ein zwerg hüeb an in hohem don ze singen Ein lied in newer weyse, So das es tet in oren frölich clingen. ...*, hg. von H. A. Hilgers, 54; *hoher don, newe weyse* und *frölich in den oren clingen* sind natürlich nur positiv gemeinte Qualifikationen schöner Musik, hier handelt es sich also um einen dezidiert musikalisch professionellen Zwerg,

<sup>12</sup>Vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos HeiDok* 2007, 1.3.3 *Zu neueren Vorstellungen zur Relation von sensus und ratio in der Musikschrift von Augustin*, S. 113 ff., eigentlich ein Skandalon, daß so etwas erscheinen kann; mit Augustin hat das überhaupt nichts zu tun.

<sup>13</sup>Vgl. u. a. Bd. II, Kap. 6, S. 665 ff.

der in Art eines (auch) musikalischen Helden Musik hervorragend beherrscht wie Tristan et al.; daß sich seine Qualifikation nicht nur auf ein Dasein als *Musikzwerg* beschränkt, wird aus seinen im Folgenden immer wieder eingesetzten Beiträgen zum vernünftigen und moralischen Handeln überaus deutlich, auch hierin ist der Zwerg wie einer der betreffenden Helden eine Gestalt von komplexen Fähigkeiten — man muß doch dankbar für diesen Hinweis darauf sein, daß das Mittelalter keine musikbezogene Nanophobie kannte (durfte man doch in einer Antrittsvorlesung darüber informiert werden, welchen Grad an *Fremdenfeindlichkeit* es im 18. Jh. bedeutet habe, daß weder Mozart noch andere Komponisten die Sammeltätigkeit von B. Bartok vorweggenommen, also sich nicht um die Schönheiten fremder Musiken bemüht haben, sondern stattdessen sich mit eigenen Kompositionen befasst — die Entwicklung des ganzen 19. Jh. in der Musikgeschichte, der Umweg über das 19. Jh. also, hätte damit übersprungen werden können; gleich zu Bartok, wenn z. B. Telemann nicht nur Hanakische Motive aufgenommen und um- wie eingearbeitet hätte, sondern statt eine *Ino* zu komponieren, lieber diese Hanakische Musik zum Anlaß genommen hätte, auch andere fremde Musik als Musikethnologe zu sammeln; oder Mozart nicht musikethnologisch völlig unpassende Türkische Märsche komponiert hätte, sondern in Feldstudien den Wert echter türkischer Musik seiner Zeit in ihrer Eigenheit erkennend, bewundernd und erhaltend gesammelt hätte — und die so häufige Anwendung des Schlagworts *Fremdenfeindlichkeit* wäre der verehrten Referentin wohl erspart geblieben, und damit auch den Hörern<sup>14</sup> — das Mittelalter war also nicht nanoadversiv.). Daraus folgt, daß die zu Anfang erwähnten exemplarisch unmusikalischen, ebenso exemplarisch falsch singenden Zwerge auch im Mittelalter dies nicht als Zwerge, sondern als Individuen in ganz bestimmter Situation waren: Eine Zwergenfeindlichkeit muß dem Mittelalter nicht einmal in musikalischer Hinsicht vorgeworfen werden!

Rigmel, um ein weiteres, spezifisches Beispiel anzuführen, nun für einen anderen, ebenfalls potentiell klar musikbezogenen Stand (auch hier gibt es Gegenbeispiele von „unmusikalischen“ Helden), den *musikalischen Helden* — Näheres zu diesem Begriff in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV, *Zu Zeugnissen der neuen außerliturgisch-weltlichen Wertung von Musik seit dem 12. Jh., vornehmlich in volkssprachlicher, erzählender Dichtung*, S. 200 ff., Kap. 9, *Der musikalische Held* — beherrscht eine von Ritter Horn komponierte Melodie nur unvollständig und unvollkommen, der so ersehnte perfekte Vortrag wird dann vom — im Moment des Vortrags noch incognito auftretenden — Helden Horn geleistet, mit den entsprechenden Folgen einer Hochzeit, womit man in den Bereich der Stiftung von Beziehungen zwischen zwei Menschen durch Musik kommt (genau das ist im Falle der noch anzusprechenden Szene aus Goethes *Stella* nicht der Fall, die Musik ist da nicht einmal ein Katalysator); ein literarischer Topos des Einsatzes von Musik, der auch in der späteren Zeit der „Wiederentdeckung“ musikalischer Innerlichkeit in der Zeit der *Empfindsamkeit* willkommen war und häufig Verwendung fand; allerdings ist zunächst nur die Freude daran groß, daß die so ersehnte Kenntnis der vollständigen, korrekten Melodie nun erreichbar ist, ja Wirklichkeit geworden ist. Der Preis, den Rigmel dafür zu zahlen bereit wäre, ist übrigens erstaunlich, selbst

<sup>14</sup>Und natürlich ist das Prinzip fremder Musik auch schon viel früher geläufig, so schon in der topischen Zuschreibung von bestimmten musikalischen Strukturen zu *gentes*, nicht zuletzt die Zuordnung rauher Musik zu den Gothen durch Boethius.

wenn sein Ausmaß episch-hyperbolisch ist, muß er ja eine Entsprechung in der Erfahrung der Adressaten des anglonormannischen Lieds vom Ritter Horn haben.

Die Kategorie eines (a u c h) *musikalischen Helden*, also eines Repräsentanten idealer Bildung im 12. und 13. Jh., der nicht nur die Kriegs- oder Kampftechniken perfekt beherrscht, sondern auch gelehrt *in den buochen* und eben auch höchst professionell sogar „in“ Musik ist, hat bemerkenswerte Parallelen mit der Bildung sozusagen höherer Schichten in der Antike; natürlich ist eine Beeinflussung des entsprechenden, in den Epen ja nur literarisch verallgemeinerten Bildungsideals etwa über die Staatsschrift von Aristoteles nicht anzunehmen, sondern beruht auf eigenen Wertungstraditionen; die Parallele ist aber dennoch bemerkenswert, denn sie setzt einen absoluten Wert von Bildung *in den buochen*, aber auch „in“ Musik — bei Gottfried natürlich nicht *Musiktheorie* — voraus (die genuin ritterliche Leistungsfähigkeit ist trivial), der die erreichte Selbstverständlichkeit auch gelehrter Bildung für den idealen adligen höchsten Stand, also rein weltlicher Natur belegen kann:

Auch die gelehrte Bildung ist nicht nur mehr Teil klerikaler oder gelehrter, theologischer Ausbildung, sondern frei verfügbar, eben auch in der „Welt“. Daß der entsprechende Verweltlichungsprozeß für Musik besondere Bedeutung hat, insofern davor Reflexion über Musik nur im Rahmen der liturgischen Wertung möglich war, ist ein Themenbereich von Verf., *Musik als Unterhaltung*: Aristoteles bestätigt, wie gesagt, im Gegensatz zu Augustin bzw. natürlich Plato, die Notwendigkeit der Erholung, und darin insbesondere die Erholung durch musikalische Unterhaltung, offenbar sehr schwer zu verstehen. Daß das Ethos auch musikalischer Unterhaltung in der Staatsschrift kein mögliches Vorbild für die Einbeziehung von Musik in die ideale ritterliche Bildung bei Gottfried von Straßburg sein kann, ergibt sich u. a. daraus, daß Tristan „seine“ Instrumenten meisterhaft beherrscht, die Bildungsschicht der Nichtbanausen bei Aristoteles aber auf keinen Fall professionelle musikalische Leistungsfähigkeit erreichen darf, worin Aristoteles natürlich mit Plato übereinstimmt, wenn dieser im *Protagoras*, 51 A bemerkt:

Ἄλλ' ἄρα, ὦ Ἰππόκρατες, μὴ οὐ τοιαύτην ὑπολαμβάνεις σου τὴν παρ' Προταγόρου μάθησιν ἔσσεσθαι, ἀλλ' οἷα παρὰ τοῦ γραμματιστοῦ ἐγένετο καὶ κιθαριστοῦ καὶ παιδοτρύβου; τούτων γὰρ σὺ ἐκάστην οὐκ ἐπὶ τέχνῃ ἔμαθες, ὡς δημιουργὸς ἐσόμενος, ἀλλ' ἐπὶ παιδείᾳ, ὡς τὸν ἰδιώτην καὶ τὸν ἐλεύθερον πρέπει.

Man lernt also bei einem Sophisten nicht wie bei Praxiteles, um Bildhauer, um Sophist zu werden, sondern nur zu Bildung, wie man als Freier und Unabhängiger ja auch Grammatik, Kitharspielen etc. lernt, nicht um darin (ausübender) Fachmann zu werden, sondern nur zu Bildung. Das ist ersichtlich bei dem mittelalterlichen Heldenbildungsideal wesentlich anders: Hier herrscht nämlich eine eigene, wenn auch auch etwas naiv motivierte — der Held muß in allen „begegnenden“ Tätigkeiten besser als alle anderen, auch die professionellen Vertreter sein (*Ruodlib*, gegenüber dessen Spiel das der professionellen Spielleute nur als stümperhaft und fehlerhaft zu qualifizieren ist) — bildungsbezogene Wertungstradition.

Bei seiner Qualifikation des Vortrags des Markeschen *harpfær* als vorbildlich benutzt Tristan übrigens nicht explizit das Kriterium der *Fehlerfreiheit*, das wäre unangemessen, es wird nur die besondere Schönheit, und, das kommt der *Fehlerfreiheit* schon sehr nahe, die

*Richtigkeit* der *noten* angesprochen — Platos Hippokrates wird wohl nicht fehlerfrei virtuos spielen können —, ed. Ranke, 3522: *‘meister’ sprach er, ‘ir harpfet wol: Die noten sind rehte vür braht, Seneliche und also ir wart gedaht. ...’*; immerhin ist im *rehte vür braht* die Feststellung der Richtigkeit impliziert, wenn auch die sozusagen höhere Leistung des *seneliche* u. ä. das eigentlich Gemeinte ist. Übrigens *also ir wart gedaht ...* bedeutet wie überhaupt die selbstverständliche Erwähnung der jeweiligen Schöpfer der Melodien, daß die Vorstellung des Komponisten und seiner Absicht, der Gegebenheit der Töne seiner Melodie, also ihre Gestalt als so gewollte, nicht nur im liturgischen Raum etwa von Hucbald bezeugt wird, sondern auch für die, natürlich viel späteren — frühere Quellen vergleichbaren Inhalt gibt es eben nicht — volkssprachlichen Romane unbestreitbare Trivialität ist. Insofern ist natürlich auch die Richtigkeit der einzelnen *Noten* für die Autoren und ihre Adressaten ebenso eine Selbstverständlichkeit. Melodien sind auch damals nicht wie Pilze im übertragenen Sinne aus irgendwelchen *communities* gewachsen, sondern hatten Autoren.

#### 4

Eine überaus originelle Verwendung des Fehlers in der Musik, speziell trivialerweise im Vortrag, findet man nun wie gesagt bei Goethe, im *Trauerspiel Stella*, in der Cottaschen Ausgabe Bd. 10, auf Seite 174 f.; eine Stelle, die man bei unaufmerksamem, vorgefaßter Deutung unterworfenem Lesen, allerdings nicht gerade leicht, falsch verstehen könnte. Stella erinnert an die ersten Begegnung mit ihrem offensichtlich der Komplexität der Quasibigamie nicht ganz gewachsenem Manne (Sperrung natürlich nicht bei Goethe):

*Wie du zu uns trat’st? Ich weiß nicht, ob du bemerktest, daß du im ersten Augenblick meine Aufmerksamkeit gefesselt hattest? Ich wenigstens merkte bald daß deine Augen mich suchten. Ach, Fernando! da brachte mein Onkel die Musik, du nahmst deine Violine, und wie du spieltest, lagen meine Augen sorglos auf dir; ich spähte jeden Zug in deinem Gesicht, und — in einer unvermutheten Pause schlugst du die Augen auf — auf mich! sie begegneten den meinigen! Wie ich erröthete, wie ich wegsah! Du hast es bemerkt, Fernando; denn von der Zeit an fühlt’ ich wohl, daß du öfter über dem Blatt wegsahst, oft zur ungelegenen Zeit aus dem Takt kamst, daß mein Onkel sich zertrat. Jeder Fehlstrich, Fernando, ging mir durch die Seele — Es war die süßeste Confusion, die ich in meinem Leben gefühlt habe. Um alles Gold hätt’ ich dich nicht wieder grad ansehen können. ...*

Man beachte, daß das gegenseitige Anschauen schon vor dem Spiel beginnt, und die Sorglosigkeit, mit der Stella nun selbst wieder hinblickt — zu Anfang hat sie „nur“ bemerkt, daß der junge Gast ihres Onkels nach ihr schaut, sie hat das natürlich nicht merken lassen, zu sozusagen aktiver „Erwiderung“ des Hinsehens war erst während der Musik die Gelegenheit, womit der dramaturgische Sinn der Musik eigentlich schon klar sein könnte. Eine eingehende Prüfung aller Aspekte scheint aber angesichts anderer Deutung nicht unerwünscht.

Höchstens ein sehr naiver, aber kaum so zu qualifizierender, „Leser“ dieser Stelle könnte bei sehr oberflächlichem Überfliegen des Textes denken, daß Goethe hier die Musik dramaturgisch in gleicher Weise einsetzt, wie Miller im *Siegwart*, der den Topos der Eröffnung

gegenseitiger Liebe, allgemein der gegenseitigen Herzeneröffnung durch (gemeinsames oder nur „angehörtes“) Musizieren zu einer ersten literarischen Vollendung bringt — auch Balzac bedient sich dieser Möglichkeit, wie noch zu zeigen.

Man wird also zum eindringenden Verstehen der zitierten Stelle erst einmal Fachleute heranziehen müssen, und deren Äußerungen zu vergleichbaren Situationen befragen, was nicht allzu schwierig sein dürfte, weil Liebe nebst Musik als anthropologische Konstante zu bewerten sein dürfte: es handelt sich ersichtlich um eine Art Urbedürfnis menschlicher Existenz, so daß man sich bei der Anführung von Zeugen nicht auf die Zeit Goethes zu beschränken hat, sondern nur im Rahmen des Gebrauchs der einschlägigen, oben angedeuteten Topik bleiben muß; dies soll im folgenden andeutungsweise skizziert werden, denn es handelt sich, es sei wiederholt, darum, Goethe verstehen zu können.

Selbst George Eliot verwendet, wenn auch leicht ironisierend, die Reaktion auf und durch Musik, die dann auch den Blick des sich immer mehr Verliebenden lenkt, nicht unbedingt zu seinem eigentlichen Glück, wie auch die Sprache des Herzens zum Herzen nicht so ganz dem ursprünglich liturgischen, dann wie angedeutet verweltlichten bzw. verallgemeinerten Ideal entspricht, *Middlemarch*, Book II, Chapter 16:

*Rosamond played admirably. Her master .... was one of those excellent musicians here and there to be found in our provinces, worthy to compare with many a noted Kapellmeister in a country which offers more plentiful conditions of musical celebrity. Rosamond, with the executant's instinct, had seized his manner of playing, and gave forth his large rendering of noble music with the precision of an echo. It was almost startling, heard for the first time. A hidden soul seemed to flowing forth from Rosamond's fingers<sup>15</sup> and so indeed it was, since souls live on in perpetual echoes, and to all fine expression there goes somewhere an originating*

---

<sup>15</sup>Wozu man R. Rolland, *Jean Christophe* vergleichen kann: *Elle faisait de la musique, comme la plupart des jeunes filles oisives. Elle en faisait beaucoup et peu. C'est-à-dire qu'elle en était toujours occupée, et qu'elle n'en connaissait presque rien. Elle tripotait son piano, toute la journée, par désœuvrement, par pose, par volupté. Tantôt elle en faisait comme du vélo. Tantôt elle pouvait jouer bien, très bien, avec goût, avec âme, — (on eût presque dit qu'elle en avait une: il suffisait qu'elle se mît à la place de quelqu'un qui en avait une). — Elle était capable d'aimer Massenet, Grieg, Thomé, ..., La foire sur la place II*, ed. Albin Michel, Paris 1966, S. 733; die Beschreibung der musikalischen Künste von Colette Stevens entspricht ihrer sonstigen Natur des sich vollständig Anpassens, *Elle était une onde sans forme. Toutes les âmes qu'elle rencontrait lui étaient comme des vases, dont, par curiosité, par besoin, sur-le-champ, elle épousait les formes. ...*, ib., etwas davor (eine Art weiblicher *Klein-Zaches* genannt *Zinnober*).

Der Topos der inneren Wahrheit, von Musik als Ausdruck der Seele, wird in beiden hier zitierten Stellen ins Gegenteil verkehrt, es handelt sich um Vortäuschen einer Seele durch Nachahmen einer Spielmanier.

Der Topos wird dabei natürlich verändert, die Unbedingtheit von Musik als Künder der Seele des betreffenden „Musikers“ wird aufgehoben, seelische Leere kann sich, virtuos, des Seelenausdrucks eines anderen bedienen. Man könnte dies im Rahmen das liturgischen Topos so interpretieren, daß der Sänger zwar schön singt, aber ohne Beteiligung der Seele — nur ist hier eben ein zusätzlicher Faktor hinzugekommen, die Nachahmung einer „seelischen Manier“. Eine Abhängigkeit Rollands

*activity, if it be only that of an interpreter. Lydgate was taken possession of, and began to believe in her as something exceptional. ... He sat looking at her ...*

Natürlich ist auch hier der Blickkontakt (eigentlich ein, „fachlich technisch“ verbrämtes, schamloses Anstarren) durch die Musik verursacht, genauer durch die, leicht mißverständene, Erscheinung der Musik, die Wendung ... *heard for the first time ...*, ist ebenso wie die Betonung des *echo*, also der nicht selbständigen Seele, ein hier nicht weiter interessierendes Merkmal, das zur Abirrung des Lebenswegs des Arztes Lydgate führen wird. Wesentlich ist hier, daß, wenn eben auch durch eine gewisse Täuschung verursacht, die den Topos der Offenbarung innerer Wahrheit charakteristisch für die Wirklichkeit des Herzens der blonden Rosamond umkehrend einsetzt, die Wirkung von Musik das Eigentliche der Szene ist.

Der Blick auf die (scheinbar, weil eben in einer gewissen Täuschung begründet) so seelenhaft musizierende Geliebte, die diesen Mann haben will, beruht in der Szene wesentlich auf der traditionellen entsprechenden Wirkung von Musik, dem Topos der gegenseitigen Eröffnung der Seelen — die verborgenen, nur durch Musik offenkundig werdenden Tiefen der Seele sind hier allerdings nur ein Echo, nicht eigenständig, nicht wirklich, was aber die Wirkung nicht, ja gerade nicht beeinträchtigt, weil der betroffene Arzt Lydgate eben auch nicht wirklich fähig ist, die Echtheit seelischer Tiefe zu begreifen, etwas vulgär ausgedrückt fällt er auf das Echo, nicht die Wirklichkeit, herein — von dieser auch dramaturgisch zentralen Umdeutung des Topos abgesehen, ist er auch in dieser Szene voll wirksam (man wird, was hier aber nicht weiter wichtig ist, die Subtilität bewundern, mit der der Topos umgewandelt und dramaturgisch wesentlich eingesetzt wird; hier liegt ein Unterschied zu dem Einsatz des Topos in betreffender deutscher Literatur<sup>16</sup>).

---

von Eliot ist sicher auszuschließen; eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Rosamond und Colette ist nicht zu leugnen, trotz der verschiedenen sozialen Umgebungen. Man kann natürlich fragen, wieweit die Ausgestaltung solcher Topoi mit der musikalischen Wirklichkeit zu tun haben kann — gibt es innerlich wahre Musik überhaupt? Die neuesten Hirnforscher werden bereits die Existenz einer Seele als obsolet erklären müssen und damit alle derartigen Stellen als eher zufällige Produkte von stochastischem Feuern neuronaler Zentren im Gehirn erklären.

<sup>16</sup>Wie bereits an anderer Stelle bemerkt, versucht K. Gutzkow die Darstellung eines geradezu überwältigende Musikers, der rühren und alles das vermag, was man von einem im Innersten zutiefst berührten Musiker erwartet, der aber den rohesten Charakter hat; die tiefe Empfindung seines Vortrags zu schildern gibt sich Gutzkow einige Mühe, z. B. *Seraphine*, 1835, 3. Buch, *Gesammelte Werke*, erste Serie, 2. Bd., erster Theil, Jena o. J., S. 407 ff.: ... *eine himmlische Musik, die aus dem Fenster des Organisten kam. Es war jetzt nicht mehr die Fertigkeit, die mich anzog, sondern die Empfindung, die das Spiel beseelte. Jedes einzelne Musikstück war zu gleicher Zeit ein durchdachtes Kunstwerk und zugleich ein Naturlaut, der bald jubelte, bald weinte, bald hoffte, bald verzweifelte und, fast möchte man sagen, die Gedanken des Componisten selbst zu überflügeln schien.... Wie ich so eine Weile geschaut und über das Finale einer Beethoven'schen Sonate alle irdische Sehkraft verloren hatte ...*, worauf der musikalische Wundermann auftritt und die tiefsten wie seltsamsten Behauptungen über Beethoven von sich gibt.

*Fertigkeit* steht in alter Tradition gegen *Empfindung*, des, natürlich, *beseelten* Spiels. Der Gegensatz zwischen Kunst und Natur entspricht dieser Tradition in anderer Weise, denn der *Naturlaut* steht hier für die innere Wahrheit, die der Kunst gegenübersteht: Die Kunst ist hier so wahr wie ein Nat-

---

urlaut. Daß hier die Tradition von Rousseau, „romantisiert“ durch Novalis und andere, z. B. Herder (im bekannten „Musikabschnitt“ der *Kritischen Wäldchen*, der ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, in der die emotionalen „Aussagen“ durch den „musikalischen“ Teil dieser „Ursprache“ geäußert wurden, noch wirksam ist, läßt sich nur schwer widerlegen, aber auch nicht positiv belegen. Jedenfalls ist die Eigenschaft des *Naturlauts*, die semantische Ausdruckskraft der Musik, *weinen, hoffen, verzweifeln*, die wirklich wahre Aussage des Gefühls. Angesichts des Fehlens einer topischen Figuration von *hoffen* wird deutlich, daß Gutzkow hier die Musik als natürlichen Ausdruck von Seelenzuständen, und zwar besonders dramatischer Art wiedergeben will (man könnte ja *hoffen* durch einen Choral wiedergeben denken, nur paßt das nicht zum Vortrag von Beethovens Klaviersonaten, es wird eben ein bestimmter Bereich verwandt, der ein Drama erahnen läßt). Das Übertreffen der Gedanken des *Componisten* wäre auf Topik hin zu untersuchen, der Ausführende sagt sozusagen mehr als der Komponist; es fällt nicht leicht, Gutzkow hier Originalität zuzuordnen, angesichts der sonstigen Topik. Daß die Hörerin durch den Vortrag nicht mehr mit *irdischen* Augen sieht, so entrückt ist, daß sie quasi die Engel schaut, hat offensichtlich auch ältere Wurzeln.

Eben dieser Mensch tut gleichzeitig Böses, indem er, u. a., auch hier ein Topos, durch seine Musik die Menschen so verweltlicht, daß geradezu die menschliche Ordnung zerbricht, eine Art negativer Orpheus, ein verderbenbringender Wunderspielmann; ein echter *minister Satanae*. Dies kommentiert die Hörerin in Bezug auf den Herzenstos der Musik so: *Ich verzweifelte, mir die Möglichkeit zu erklären, wie in einem und demselben Herzen zwei so verschiedene Principien walten konnten, denn die Musik war doch bei Ferdinand nicht etwas Erlerntes, sondern etwas aus dem Herzen Geborenes. Wie konnten die zartesten Saiten des Gemüths so leicht berührt sein, und wie konnte zu gleicher Zeit eine so unermessliche Rohheit aufkommen. ...* Zum Schluß kommt die Kommentatorin zur Folgerung, die geradezu vorausschauend die Frage nach der seelischen „Veredelungspotenz“ gerade von Musik stellt: *Musik, habe ich bemerkt, veredelt nicht. Ist das nicht entsetzlich?*

Hier liegt die Parallele zu Mr Jaspers von Dickens: Auch dessen musikalische Begabung steht außer Zweifel wie auch ihre Innerlichkeit, nur ist dieses Innere schlecht — was bei Mr Jasper nur niemand merkt, im Falle von *Ferdinand* werden die Menschen durch das Hören schlecht; selbst und gerade in *Ferdinands* Auftreten als Organist, der zur Rache für Entlassung die Orgel durch schlechte Musik verderben will, kommt diese Schlechtigkeit zum, natürlich besonders infernalischen Vorschein — nur, im Falle seines Beethoven-Vortrags ist die Wirkung geradezu überwältigend wahr und gut. Das hieraus — aus der Fähigkeit zu schlechter, verderblicher Musik, vergleichbar einem verführerischen heidnisch teuflischer Nöck o. ä., und aus der zu guter, wahrer Kunst, die sogar die Wahrheit des *Naturlauts* annimmt — resultierende Dilemma stellt Gutzkow allerdings nur auf, eine wirkliche Lösung gibt er nicht, will man nicht die letztzitierte Bemerkung als solche ansehen: Auch böse Menschen können innerlich wahre und gute musikalische Kunst machen, schlechte aber auch, mit gleicher Bewußtheit. Die Konfrontation bleibt damit doch etwas parataktisch.

Die böse Musik wird etwas später, fast noch ausführlicher beschrieben: *... sein erneutes Clavierspiel. Mich zog jedoch diesmal nicht die Klarheit und die Seele desselben an, diese tauchte auch nirgend auf, sondern seine Hand stürmte in die Tasten hinein mit wilden phantastischen Fugen —* man denke an W. Buschs Schilderung des großen Virtuosen — *und brachte Notenanakoluthe zusammen, wo das Gräßliche bald komisch, das Komische grauenerregend wurde. ... wo alle kräftigen, aber bösen Geister aus Ferdinand's Seele herauszuwüthen scheinen; die Töne sich mit jenen Alpenmassen vergleichen ließen, auf welchen die verwegenen Titanen den Sitz der Götter stürmen wollten. Die klagenden Accorde, die zuweilen durch das satanische Gewühl hindurchdrangen, machten den entsetzlichsten Eindruck. Es schienen verdammte Seelen zu sein, die in der siedenden Höllenglut*

Nur, Goethe tut gerade davon gar nichts, die Liebende hört nicht etwa auf die seelenhaften Striche, mit denen der Angebetete der süßen Violine herzergreifende, die Liebe geradezu erzwingend *seneliche* Töne entlockt, nein, sie betrachtet gebannt sein Gesicht, seine Züge, kann die Augen nicht abwenden — daß Stella taub gewesen sei, und deshalb die Töne nur aus den Gesichtszügen erahnt haben könnte, sagt Goethe jedenfalls an keiner Stelle, so daß ein sekundäres Hypostasieren einer solchen Krankheit unpassend wäre — allerdings, Stella reagiert auf die Musik, als ob sie taub wäre:

Die eigentliche Aussage liegt darin, daß die Liebende den vom Spiel so beanspruchten Geliebten, bzw. wenigstens sein Antlitz, ganz *sorglos* betrachten konnte (der Ausdruck *mustern* paßt ersichtlich weniger, neuere Zeit hätte hier vielleicht von *Lorgnetieren* gesprochen, was aber auch eher für ältere Leutnants als für sehr junge Mädchen passend erscheint), jedenfalls hat die Musik als Tonkunst in dieser Stelle nicht den geringsten Wert — die von Stella so gebannt betrachteten Gesichtszüge des Geliebten betreffen nicht etwa die Art der Ergriffenheit des Violinisten durch die Musik<sup>17</sup> —, allein die Absorption des Spielenden ist von dramaturgischer Bedeutung: So kann Stella die Züge ihres Geliebten in einer Art ansehen, die nicht nur für ein junges Mädchen höchst unpassend war, sie kann das *sorglos* tun, eben weil der Geliebte mit der Musik, mit dem Abspielen so konzentriert vom Geschehen der Außenwelt, also auch den „starrenden“ Blicken Stellas abgelenkt ist; ein junges Mädchen, das auf den ersten Blick verliebt ist, und deshalb nicht ablassen kann, das Antlitz des so plötzlich Geliebten zu betrachten, ist vielleicht nicht einmal nur für die Zeit der Entstehung dieses Trauerspiels über Doppelhele etwas unpassend, bekennt das Mädchen doch ihre Leidenschaft durch solche Blicke.

Und dann passiert es doch, wie bei so vielen Dingen, die man sorglos zu tun können glaubt, das *semper aliquid amare* tritt ein (das nach dem Nibelungenlied mit jeder Liebe verbunden ist, hier also die das, jeweils gegenüber den betroffenen Frauen vertuschte, nichts desto weniger fruchtbare Dreiecksverhältnis): Eine unvermutete Pause, in der der Violinist (wohl mit „Zählen“ befaßt) seinen Blick vom Pult heben kann — und direkt Stellas Augen begegnet; das hatte sie nicht erwartet, weshalb sie natürlich rot wurde und wegsehen mußte (schließlich schließt ein solches, ungewolltes aber umso „deutlicheres“ Bekenntnis auch die sinnlichen Begleitumstände mit ein, Platonische Liebe liegt nicht vor, wie schon die Folgeentwicklung zeigt):

---

*stöhnten. ...*, und was der Weiterführung Hoffmannscher und Byronscher Vorgaben noch sind: Eine Schilderung des Bildes *in seiner Seele war eine Hölle*, nun als musikalische Offenbarung eben eines *höllischen* Innersten; Seraphim und Teufel in der gleichen Brust, auch diese Topik ist geläufig. Man hat aber einmal einen genuin bösen Musiker auch in deutscher Literatur; andere lassen sich finden.

<sup>17</sup>Etwa in der oben zitierten Art des musikalischen Enthousiasten in der Novelle von L. Tieck, so daß Stella von den musikalisch induzierten Grimassen des Geigers so fasziniert gewesen sein könnte, den Blick nicht mehr von ihm abzuwenden; das sagt Goethe nicht, das sagt Tieck:

Das Minenspiel des Geigers jedenfalls ist, soweit Stella daran interessiert ist, nicht von der Reaktion des Spielers auf seine musikalische Produktion bestimmt; auch der Dichter selbst gibt keinen Andeutung, daß er den Gesichtsausdruck in besonderer musikalischer Spezifik gemeint haben könnte. Er sagt dazu einfach nichts.

Noch zur Zeit G. Kellers — um auch hierzu die Stellungnahme eines Sachverständigen einzuholen — ist ein vergleichbares Erröten beim Treffen zweier Vertreter des verschiedenen Geschlechts nicht unüblich: ... *so erröteten beide, nicht ohne sich wiederholt anzublicken, ...*, *HKA*, Bd. 5, S. 255, 2 (natürlich ist in der hier autoritativen Literatur auch Erröten bezeugt, das nicht in einer Begegnung von, bevorzugt jungen, Repräsentanten beiderlei Geschlechts beruht, wie z. B. das Erröten des jungen Hippokrates zu Anfang von Platons *Protagoras*; eine entsprechende Begründung dürfte aber mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Goethe hier nicht gemeint sein: Man kann diesen Aspekt bei der Deutung dieser Stelle in Hinblick auf literarische Funktionen des Errötens bei Goethe also unbeachtet lassen.).

Fast noch deutlicher belegt K. Immermann, daß derartiges Erröten beim Aufeinandertreffen von Blicken zweier junger Menschen verschiedenen Geschlechts zumindest bei dem weiblichen Teil mit Sicherheit nichts mit Musik zu tun haben muß, *Münchhausen*, Berlin 1858, 1. Theil, eilftes Kapitel, S. 206 f., bzw. in der Auswahlausgabe *Werke in fünf Bänden*, hg. von B. v. Wiese, Bd. III, S. 216 f.:

*Aber, als sie nach einer Weile athmend von dem Kelche emporschaute, fiel ihr Blick seitwärts auf das Wasser, und sie gewahrte den Schatten eines Mannes. Nun sah er sie sich verfärben — wahrscheinlich doch in rötliche Farbe und nicht in das für den Roman so bedeutsame Ergrünen ihres Vaters —, die Blume aus ihren Hände entlassen, übrigens aber regungslos auf den Knien bleiben. Er erhob sich mit halbem Leibe zwischen den Klippen, und vier junge, unschuldige Augen trafen einander mit feurigen Strahlen. Nur einen Augenblick! denn alsobald stand das Mädchen, Gluth im Antlitz, auf, warf den Strohhut über das Haupt und war mit drei raschen Schritten hinter den Büschen verschwunden. ...*

Die Reaktionen sind vergleichbar denen in der Szene bei Goethe, die allerdings dadurch unterschieden sind, daß da das erröthende junge Mädchen gerade nicht ganz zufällig in die Augen eines bewundernden, ihr aber bisher verborgenen und unbekanntem jungen Mannes blickt, sondern ganz bewußt den ihr im ersten Augenblick lieb gewordenen Mann eben ansieht, und dann unverhofft dabei „ertappt“ wird („ersehen“ würde natürlich besser passen); auch sie, Liespeth (die sich als Tochter etwas merkwürdiger Eltern herausstellt), eilt dann ja schnell davon (zur Beruhigung des Lesers, am Schluß, nach mancherlei Fährnissen „kriegen“ sich auch bei Immermann die beiden, die sich in der hier zitierten Szene zum erstenmal sehen, und zwar ganz ohne die Probleme einer Doppelheirat; man möchte die altherwürdige Formulierung hinzusetzen: *Und wenn sie nicht gestorben sind ...*).

Man wird aufgrund dieser, leicht zu vermehrenden autoritativen Zeugnisse, vielleicht ja auch durch eigene Erfahrung, ersichtlich hinsichtlich des betreffenden Sachverhalts hochkompetenter Autoren schließen dürfen, daß ein mit Erröten, vor allem auf der weiblichen Seite, verbundenes In-die-Augen-Sehen ebenfalls eine durchaus mit Musik nur zufällig verknüpfbare anthropologische Konstante darstellt — die man allerdings zur Kenntnis nehmen muß, will man Goethes Textstelle verstehen, wenn dies nicht schon die normale Erfahrung nahelegen sollte oder kann: Goethe konnte sicher nicht mit einem so auffälligen Nichtverstehen seiner Intention rechnen, sonst hätte er wie Th. Mann zum *Dr. Faustus* wohl noch einen

eigenen Kommentar zu seinen Werken verfaßt, das sei hier von anderer Hand nachgeholt, denn es ist notwendig, s. u.

Daß Goethes Genius hier bereits Erkenntnisse von S. Freud vorweggenommen haben könnte, ist natürlich nicht absolut und a priori auszuschließen — einem Genius ist viel zuzutrauen —, aber durch den Kontext doch weitestgehend ausgeschlossen, daß nämlich in der gespielten Musik etwas gewesen sein könnte, was ein junges Mädchen hätte zum Erröten veranlassen können: Vgl. S. Freud, *Ein obszönes Geräusch in einer Kantate Johann Sebastian Bachs*, Wien 1919, zitiert in S. Freud, *Nietzsches Verdauungsbeschwerden als Symbol einer prae-embryonalen Tantenliebe, Eine pathographisch-psychologische Studie aus „Imago“*; es ist nicht zu erkennen, daß der Geiger in seinem Vortrag derartige Konnotationen ausgelöst oder vielleicht sogar über die Absicht des Komponisten hinaus intendiert hätte, Goethe hätte dies deutlicher ausdrücken können, wenn er Derartiges gemeint hätte; auch hier ist nur zu folgern, daß die vorgetragene Musik als Musik keinen Anlaß zum Erröten eines jungen Mädchens liefern konnte, schließlich ist ja noch der Onkel beteiligt, offensichtlich eine Respektperson.

Ob zu diesem Fragenkomplex, der potentiell erotischen Wirkung von Musik, man denkt hier unwillkürlich an die irgendwo als aus seiner Sturm- und Drangzeit stammend bewerteten Madrigale von Palestrina, die Beiträge der z. Z. neuesten Nummer von *Musikforum* 2010, 4, 8. Jg., *Sex in Music* etwas Genaueres zu sagen haben, kann Verf. nicht sagen, weil die betreffenden Aufsätze in Hinblick auf das durchaus auch allgemeines Interesse voraussetzen könnende Gemeinte doch zu langweilig erscheinen, um mehr als ein Überfliegen auszulösen (was insbesondere die Illustration nach einem Ölbild von W. Isle, ib., S. 16, bestätigt, bei deren Anblick Verf. sich weder an *sex* noch an *music*, sondern an G. K. Chesterton, *The Secret of Father Brown*, VI, *The Worst Crime in the World* ganz zu Anfang erinnert fühlt: ... *he did not want to look at the pictures, though he liked pictures well enough. Not that there was anything immoral or improper about these highly modern pictorial designs. He would indeed be of an inflammable temperament who was stirred to any of the more pagan passions by the display of interrupted spirals, inverted cones and broken cylinders with which the art of the future inspired or menaced mankind.*): Der Umstand, daß Goethe das Erröten von Stella mit Sicherheit nicht auf solche Effekte der vorgetragenen Musik bezieht, läßt einen Verzicht auf nähere Untersuchung der genannten Beiträge hier als methodisch vertretbare Auslassung bewerten.

Daß nun etwa die betreffende komponierte Pause in dem Violinpart als solche, als musikalischer Effekt, etwa eine besonders emphatische musikalische, etwa aus ungewöhnlichem Ausmaß die Röte ins Gesicht treibende Wirkung auf das verliebte Herz Stellas ausgeübt gehabt haben könnte, sagt Goethe aber auch nicht; eine solche Deutung schließt seine Formulierung im Kontext doch wohl klar aus — die Pause erlaubt dem Geiger, einmal vom Notentext wegzuschauen, das ist ihre Funktion:

Die Gefahr des „sich-Verzählens“ steigt natürlich gerade dann, wenn das Auge dabei irgendetwas Aufregendes, also die Aufmerksamkeit abzulenken Geeignetes erblickt, und so der innere Zählvorgang unterbrochen oder gestört wird; und der intensive Blick eines ersichtlich auch noch verliebten jungen Mädchens dürfte auch für den naiven Leser zu den aufregenderen Sachverhalten des Lebens gehören:

Jedenfalls scheint der betreffende Blick des pausierenden Geigers nicht so abwesend verzückt, von der Schönheit oder Tiefe der vorgetragenen Musik vollständig absorbiert gewesen zu sein, daß er selbst nicht einfach nur den Anblick, nein den auf ihn gerichteten Blick eines schönen Mädchens nicht hätte wahrnehmen können; so abstrahierend war das Spiel bzw. die Musik für ihn offensichtlich nicht; als großen, restlos von seinem Vortrag gepackten Musiker an sich jedenfalls läßt ihn Goethe eben nicht auftreten.

Natürlich ist dieses Problem dennoch auch zu prüfen: Welche Funktion könnte eine musikalische Pause als solche beim Erröten eines anwesenden jungen Mädchens haben (daß Stella der Musik lauscht, sagt Goethe an keiner Stelle, noch weniger sozusagen, daß sie von der Musik ergriffen gewesen sei, nicht einmal eine potentielle Virtuosität des Geliebten ist ihr bewußt!), gibt es doch eine neue Deutung der *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis a 8* von Monteverdi, in der die gelegentlichen Pausen zwischen den „Pfundnoten“ der Singstimme — z. B. *ora pro // nobis* — als besonders emphatisch interpretiert werden, nur weil der Deuter nicht bemerkt hat, daß ohne diese Pausen Quint- und andere verbotene Parallelen entstehen würden (dazu müßte man doch sogar den Satz berücksichtigen, welcher Aufwand — für einen Musikwissenschaftler); eine schon deshalb tiefst sinnige Interpretation, weil der Notentext davon nichts „sagt“ (immerhin ist damit eine erneute Verkündigung der Grundlagen der betreffenden Sekte verbunden, des Grundstreits von „dem“ Instrumentalen und „dem“ Vokalen): Solche Pausen meint Goethe offenbar nicht, die zwischen *pro* und *nobis* eine, auch noch emphatische, Unterbrechung herstellen (ganz abgesehen, daß es schwer fällt, selbst in solchen Pausen einen Grund für Erröten finden zu können).

Aber natürlich gibt es viele wirkliche emphatische Pausen, wie z. B. die, die Bach in der Figuration zu Anfang der *Toccata con Fuga in d*, BWV 565 setzt, der Generalpause im ersten Satz von Beethovens 3. Symphonie, T. 280, und was da noch so erscheint in der Geschichte der emphatischen Pause in der Musik — und es wäre doch phantastisch, wenn Goethe gerade diesen speziellen Wirkungsfaktor der Musik hier eingesetzt hätte! Dan wäre es möglich und sinnvoll, über die Errötungsfunktion von Pausen in Sonaten für Klavier und Geige um 1780 Erörterungen anzustellen, besonders aufregend, wenn man die Art der infrage kommenden Musik beachtet.

Nur funktioniert das angesichts des Wortlauts eben doch nicht, die Pause hat nur dramaturgische Bedeutung in der Anspannung der engeren Verbindung der beiden Betroffenen: Wesentlich ist der Umstand, daß die *unvermuthete* Unterbrechung durch eine Pause Stellas Liebesblick dem geliebten Objekt offenbart hat; wie bereits gesagt für ein junges Mädchen sicher nicht ganz passend, jedenfalls zur Zeit der Abfassung des Schauspiels. Die Musik spielt also als solche überhaupt keine Rolle an dieser Stelle, Stella hört keinen einzigen Ton, sie sagt nicht einmal, daß der Geliebte einen Grad an Virtuosität, an Innerlichkeit des Gemüts oder sonstige Topoi ausweise, der ihre Liebe noch mehr entzündet habe, nichts davon, Stella hört offensichtlich keinen Ton: Die Musik selbst ist für sie ohne jede Relevanz, ob der Geliebte „kratzt“ oder wie ein Gott spielt, spielt für sie keine Rolle; modern könnte man vielleicht formulieren, daß der Sexualitätsdrang den musikalischen Schönheitsdrang völlig verdrängt hat — oder Stella ist eben unmusikalisch.

Nur das, nicht das Hören von Musik, sondern das das Sehen betreffende Pausieren, die Unterbrechung des auf das Notenblatt gerichteten Blicks, das dadurch „passierte“ Aufeinandertreffen der Blicke, führt nun zur entsprechenden Reaktion des Geliebten, auch der fängt an zu schauen, schließlich — welcher Mann würde das nicht tun, wenn er nicht ein ausreichend abgeklärtes Alter erreicht hat, denn dann ist nicht anzunehmen, daß ein Mädchen wie Stella noch so verliebte Blicke versenden würde. Und daß er sagen sollte, *Was tust du mich ankapfen, siehst du nicht den alten Affen ...*, entspricht zumindest Goethes Absicht an dieser Stelle eindeutig nicht, wie auch die Bemerkung von Hofrat Reising in Ifflands *Die Reise nach der Stadt*, vierzehnter Auftritt: ... *aber Herr Einnehmer — ich bin nicht gewohnt, solche diabolische Blicke auf mir lancieren zu lassen* (natürlich müßte es *auf mich* heißen) an dieser Stelle höchstens dann zu parallelisieren wäre, wenn der Violinist den schwärmerisch verliebten Blick des so plötzlich jungverliebten Mädchens als für sein Spiel hochgradig störend empfunden hätte, etwa weil dadurch der Vortrag der lang geübten virtuoson Passage gestört würde, daß er also seine musikalische Tätigkeit über die Liebe gesetzt hätte; ebenfalls schon angesichts der nicht unfruchtbaren Folgeentwicklung ist eine solche Interpretation ausgeschlossen. Dies gilt auch für die Natur von Stellas Blicken, *diabolisch* dürften sie nicht gewesen sein (ob der Teufel nicht doch seine Hände im Spiel gehabt haben könnte, ist eine andere Frage, die aber nicht die Art des Blickes von Stella betrifft).

Goethe geht es um die Liebe (ganz konkret: Auf den ersten Blick), nicht um korrektes Geigenspiel oder besonders schöne Musik, was man nun wieder nicht unbedingt einer Unmusikalität Goethes zuschreiben sollte, wenn er das Prinzip *amor vincit omnia* auch auf Musik überträgt, und diese für ihn hier nur als dramaturgisches Mittel, aber nicht als sie selbst einen Wert hat — da gibt es aber doch eine Stelle bei Storm, da ist es aber das Geigenspiel selbst, die Musik, die den alternden Mann noch einmal mit der Jugend im Schein der Liebe zu verbinden scheint, natürlich vergeblich. Wo das bei Storm steht, sollte eigentlich jeder Gebildete wissen: Es handelt sich um die Novelle, *Eine Halligfahrt*, wo *Eveline die Geige schweigend* vor den Geiger gelegt hatte, um ihn Spohrs neuntes Konzert spielen zu lassen; heißt es da nicht:

*Und meine Geige sang, oder eigentlich war es meine Seele. Sie sang wie einst der Neck am Wasserfall, von dem die Kinder sagten, daß er keine Seele habe* (man vergleiche hierzu L. Ganghofer, *Die Lieder des Rauschegrimm*; die Frage der Seele solcher Wasser-, aber auch Luftgeister ist bekanntlich noch bei Chr. Andersen von einigem Belang). — *Du weißt es, meine Muse, denn du standest mir gegenüber neben dem Bilde deines Lieblings, des Jünglings Goethe ... Deine Augen waren hingegeben offen, und ich trank aus ihnen die entzückende Götterkraft der Jugend. ... Ich war eins mit dir, schöne jugendliche Göttin, hoch oben stand ich herrschend; ich fühlte, wie die Funken unter meinem Bogen sprühten; und lange, lange hielt ich sie alle in atemlosen Bann. ... Und da ich den Bogen fortgelegt hatte, blickten die Jungen auf mich ..., als hätten sie plötzlich entdeckt, ich sei noch einer von den Ihren, den sie nicht erkannt, der nun plötzlich die*

*Maske des Alters fortgeworfen habe. ...*

Auch da gibt es Blicke, die aber betreffen die Musik, den Vortrag, die Musik entsteht aus dem offenen, gebannten Blick der jugendlichen Göttin auf den Virtuosen, aus dem der Musiker seine überirdische Kraft nimmt! Storm hat hier die Musik zum zentralen Motiv gemacht! Hinzu kommt, daß die Geliebte selbst sich diese musikalische „Seelensprache“ gewünscht hat, sie ist offensichtlich sehr musikalisch, das ist ein deutlicher Gegensatz zu Stella. Die Liebe zwischen dem Geiger und der jungen Person Eveline, die von prosaischen Verwandten gebändigt wird, basiert allein auf dem Kontakt durch oder in Musik! Nichts davon findet sich bei Goethe; eine besonders innige Verbindung zwischen Stella und dem geigenden Fernando, ein *Einswerden* im Spiel der Geige kennt Goethe nicht: Die Musik als solche spielt für ihn in der Szene aus *Stella* keine Rolle; Musik ist eine dramaturgisch geeignete Tätigkeit, hat aber keinen Eigenwert.

Natürlich geschieht diese „Vereinigung“ bei Storm im Rahmen eines noch allgemeineren menschlichen Dramas, das hier aber eher unbeachtet gelassen werden kann: Die Ewigkeit der Kunst hebt die Kluft des Altersunterschieds auf (warum das ausgerechnet Spohrs Musik sein muß, kann natürlich gefragt werden, es geht aber um die Ausführung) — und daß hier auch eine erotische Relation gemeint ist, bleibt nicht verborgen; allerdings errötet niemand — diese Verfärbung ist also nicht wesentlich mit Liebe und Musik verbunden, sondern eine Art sekundäres Merkmal (dennoch, die Gesellschaft drückt im Fortgang der Novelle ihre Mißbilligung effektiv aus, die Philister ertragen auch die Unendlichkeit der Kunst nur schwer, wenn sie mit Konventionen über das Verhalten junger Mädchen nicht kompatibel ist).

Genau dieser Text kann deshalb auch besonders deutlich machen, daß Goethe gerade keinen Gebrauch von der Musik als Musik macht, sondern sie eigentlich mißbraucht — sie hat nur den Sinn, als absorbierende Beschäftigung die besondere Reihenfolge des gegenseitigen verliebten Anstarrens — so etwas grob formuliert — zu motivieren: Denn jetzt, wie bereits angemerkt, fängt, natürlich, auch der Geliebte an, „hinzusehen“ — mit der zwangsläufigen Folge, von *Fehlstrichen* und *aus dem Takt kommen*: Verliebtes *Äugeln* (was Goethes Frau offenbar gut beherrschte) ist, wie man sich leicht selbst vorstellen kann, nicht gerade förderlich für die Einhaltung der zur Ausführung von Musik nicht ganz überflüssigen Konzentration; der sich nun entsprechend zum verliebten Hinsehen veranlaßte Violinist muß zwangsläufig Fehler machen, die Aufmerksamkeit ist, zumindest, geteilt, zwischen *Hinsehen* auf das Antlitz der Geliebten und auf das Notenblatt; daß das Hinsehen auf die Geliebte dominiert, ist aber auch klar: Wer würde nicht ein „Verspielen“, einen Ausführungsfehler dafür geben, so einem Mädchen in die Augen sehen zu dürfen? Verf. jedenfalls stellt sich die Frage, ob eine entsprechende Ablenkung nicht auch ein „Verspielen“ beim Vortrag von Mozarts Oboenquartett selbst von Mozart gerechtfertigt hätte (Beethoven soll hier andere Wertungen vorgenommen haben), nur, leider, ist er nie in die konkrete Aufgabe der Lösung dieses Dilemmas gekommen, wohl wegen Kurzsichtigkeit, von der Fernando in *Stella* aber offenbar nicht geplagt wurde. Er bemerkt sofort, schlagartig, daß und warum er den Blick des Mädchens trifft.

Daß seine folgenden Fehler irgendwie bei Stella ein unangenehmes Hörerlebnis ausgelöst hätten, sagt Goethe ersichtlich ebensowenig, wie er etwa vorher von einer von der Schönheit

des überirdischen Geigenspiels von Fernando ergriffenen musikalischen Seele Stellas spricht: Die ist offenbar so verliebt, daß sie nur sehen will, und daher nichts hört — der Geigenspieler versteht das ebenso, ihm wird das Spielen zur Nebensache, ja lästig, er will jetzt auch nur noch sehen, nämlich auf das verliebte Mädchen, was er da zusammenspielt, ist so nebensächlich geworden, daß er sogar den armen Onkel aus dem Takt bringt, zumindest eine gewisse Unhöflichkeit dem Alter gegenüber, aber aus dem Kontext natürlich verständlich (daß man Onkel und, wenn vorhanden, auch Tante verlassen soll, einer Geliebten bzw. eines Geliebten wegen, ist ja wohl ein menschlicher Allgemeinplatz, eine anthropologische Konstante, die W. Busch in der *frommen Helene* entsprechend allgemein herausgehoben hat; ein potentieller Gegenfaktor könnte allenfalls abhängig vom relativen Alter der Tante sein).

Fernando sagt also von sich nicht etwa (mutatis mutandis, hier des Instruments), was Hofrat Fleder in Eichendorffs *Freier* von seinem Flötenspiel in Antwort auf eine betreffende Anfrage des Präsidenten, seines Vorgesetzten, sagt: « ... *Daneben blasen Sie auch charmant die Flöte.* » In der Tat, wenn der seelenvolle Blick manches gebildeten weiblichen Wesens bei den schwierigen Passagen nicht log — ...: Auch Eichendorff setzt also den *Blick* ein, nur ist der nebst seiner Seelenhaftigkeit durch die Musik bestimmt — das Moment der *Seelenhaftigkeit* nun im Blick von *gebildeten weiblichen Wesen* spiegelt den Effekt der Mitteilung des Herzens durch Musik an das Herz wieder: Die Hörerin reagiert dem Topos gemäß, genau das tut Stella gerade nicht (der Kontrast zwischen *schwieriger Passagen* und *seelenvollem Blick* ist natürlich auch nicht zufällig, er macht die Relation von Hofrat, Seele und Verliebtheit noch deutlicher). Nein, weder sagt Fernando dergleichen, noch sagt Stella von ihm Vergleichbares, er schaut nur — was ist ein musikalischer Fehler gegenüber einem solchen Anblick! Was er wie spielt, ist für die Szene völlig belanglos: Da müßte schon enormer musikalisch virtuoser Ehrgeiz vorhanden sein, sich über eine solche Entdeckung, den intensiven Blick eines *weiblichen Wesens*, das auch noch *gebildet* ist, das nämlich die besondere Schwierigkeit der virtuos Passage adäquat einschätzt, ganz hinwegzusetzen! Fernando jedenfalls gehört mit Sicherheit nicht zu diesen — seine musikalischen Fähigkeiten dürften auch eher dem oben mitgeteilten Bildungsideal von Plato entsprechen: *Nur nichts professionall können?*

Aber, Stella sagt doch, daß ihr *jeder Fehlstrich ... durch die Seele* ging — ausgerechnet jeder *Fehlstrich* geht tief ins Herz, nicht aber die Musik selbst; ein geradezu kurioser Geschmack, eher wohl eine Geschmacksverirrung: Der Topos des *von Herzen zu Herzen Gehens*, die verallgemeinerte Fassung des biblischen *nos admonentes*, rührt hier aus den Fehlern her!

Wenn Goethe nicht sinnvoll motivieren würde: *Es war die süßeste Confusion, die ich in meinem Leben gefühlt habe*, die musikalische *Confusion* bewirkt also die Herzensentzückung?

Der Annahme, daß Hieronymus' krächzender Rabe — besser wie ein Rabe zu krächzen, das aber aus dem Herzen zu tun, als virtuos singen und selbst nichts dabei fühlen — solche Effekte wirklich hätte bewirken können, widerspricht Augustin klar genug, wenn er von einer *artificiosa vox* spricht, die die *contritio cordis* auslösen kann. Der Topos des *Zu Herzen Gehens* von Musik ist also nicht etwa an „Krächzen“ oder Fehler gebunden — irrt sich Goethe hier etwa im Topos? Nein, Goethe ist so lächerlich nun auch nicht: Jeder Fehler, und den hört Stella — und das ist auch der Bezug zu Cicero — natürlich, zeigt ihr an, daß sie angeschaut

wird, sozusagen eine klingende Anzeige: *Ich werde angeschaut, seine Blicke ruhen wieder auf mir!* Wenn das nicht ein ausreichender, ja vollständiger Grund für *süße Confusion* sein sollte! Nicht die Musik, oder gar „herzzerreißende“ Fehler der Ausführung als Ausdruck innerster Herzensrührung — das begegnet beim *Armen Spielmann!* —, sondern das, was hinter den Fehlern des Violinisten steht, ist wesentlich; jeder Fehler beweist einen erneuten Blick des Geliebten auf sie (denn sie schaut ja nicht mehr hin, frei nach R. Wagners so wunderbarer Dichtung — wo man sich immer fragen muß, ob die Dichtung oder die Musik schöner ist —: *Sie schämt und will mich nicht besehen.* ...: Stella wagt ja nicht mehr, hinzusehen, also muß sie hören, die Nachrichten gehen jetzt durch das Ohr: Jeder Fehler sagt ihr klar, was der Geliebte gerade tut und denkt; ein origineller dramaturgischer Einfall); immerhin setzt Goethe damit voraus, daß das Mädchen fähig ist, Fehler als solche wahrzunehmen, sie müssen also erheblich gewesen sein.

Das muß dann so oft geschehen sein, daß sie anfängt sich zu schämen: *Um alles Gold hätt' ich dich nicht wieder grad ansehen können.* ... Natürlich merkt Stella, daß der — wenn man metaphorisch sprechen darf — Funke ihres Auges voll gezündet hat, daß ihr natürlich verdeckter Liebesantrag als solcher verstanden und sofort erwiedert wurde, weshalb sie dann ihn nicht wieder ansehen konnte: *Ich machte mir Luft, und ging* — ..., eine doch wohl verständliche Reaktion, insbesondere für ein (wenn auch nicht ganz ausreichend) wohlzogenes Mädchen zu Ende des 18. Jh., entzieht sich doch auch die oben genannte Liespeth den unvermuteten Blicken des jungen Grafen noch im 19. Jh.

Wollte man, und es ist ja nicht ganz unerhört, daß selbst Vertreter des Faches Musikwissenschaft an ihr Fach betreffenden Sachverhalten interessiert sein könnten, sehen, wie man literarisch eine durch musikalischen Vortrag, also durch die Musik als Musik ausgelöste Liebe adäquat beschreiben kann, sollte man den bereits erwähnten, wenn auch französisch schreibenden Romancier H. de Balzac beachten, *Ursule Mirouët*, ed. der *Bibliothèque Pléiade*, S. 891 (weitere Angaben findet man im Beitrag des Verf. zur speziellen H. Courths-Mahler Forschung, in *HeiDok* im Internet):

*... son âme parlait à l'âme du jeune homme et l'enveloppait comme d'un nuage par des idées presque visibles. Assis au bout du piano, le coude appuyé sur le couvercle et la tête dans sa main gauche, Savinien admirait Ursule dont les yeux arrêtés sur la boiserie semblaient interroger un monde mystérieux. Les sentiments vrais ont leur magnétisme, et Ursule voulait en quelque sorte montrer son âme, comme une coquette se pare pour plaire. Savinien pénétra donc dans ce délicieux royaume, entraîné par ce cœur qui, pour s'interpréter lui-même, empruntait la puissance du seul art qui parle à la pensée par la pensée même, sans le secours de la parole, des couleurs ou de la forme. ... jamais Ursule ne fut plus candide, qu'en ce moment ...*

Hier ist es die Musik bzw. ihr Vortrag selbst, der Musik zur Offenbarung des Herzens nicht nur das Komponisten, sondern auch des Interpreten macht, weshalb Ursule Mirouët denn auch die Augen nicht etwa auf den Geliebten richtet, sondern in ein, wenn man paraphrasieren darf, fernes Geisterreich — hier korreliert der Blick mit der Musik, Ursule Mirouët musiziert

natürlich auswendig, ihr Blick ist überirdisch, entrückt: Die Liebenden müssen sich in dieser Szene natürlich nicht ansehen, und müssen auch nicht rot werden, die Musik selbst läßt ihre Seelen zu einander sprechen, die Musik an sich ist das Kommunikationsmittel, das zur Heirat führt, angebahnt durch Musik als Sprache der Seelen — natürlich lebt hier sozusagen verabsolutiert, die Augustinische Forderung, daß die musikalische Äußerung des Einzelnen zur Mitteilung des Höchsten zwischen den Seelen da ist, *nosmet ipsos* formuliert die hierzu heranzuziehende Stelle aus dem NT.

Auch der Eindruck des jungen Savinien hängt nicht von dem vom Piano (der Liebende steht also notwendig auf der linken Seite des Klaviers; ein Flügel scheidet als Instrument aus) sowieso nicht offenbaren besonderen Anblick der Schönheit von Ursule ab, sondern vom Eindruck, den die Offenbarung ihres Herzens auf sein Herz macht (im Topos des *von Herzen möge es zu Herzen gehen*, der wiederum von Augustin seine klassische, da noch auf die Liturgie beschränkte Bedeutung erhalten hat: Herz spricht zu Herz durch Musik, da wo Worte nicht mehr möglich sind; die Musik offenbart das Innerste dem Innersten): Ursule offenbart ihre Seele dem Geliebten, wie eine Kokotte ihren Körper zu Schau stellt, der Kontrast ist gewagt, weist aber doch auf eben diese, topische, Kraft der Musik hin, sozusagen noch viel mehr als nur den Körper zu offenbaren, offenbart wird das Innerste, die Seele. Es ist daher auch nicht zufällig, daß in dem genannten Beispiel die Frau die Offenbarung ihrer Liebe als „Musikerin“ macht — bei Goethes Stella sind es die Blicke, mit denen die Frau ihre Liebe offenbart.

Noch anders erscheint der Einsatz in *Das Geheimnis der alten Mamsell*, von E. Marlitt, wo der Gesang des jungen, bisher schändlich und „christlich“ unterdrückten Mädchens dem späteren Gemahl sozusagen die Augen öffnet (im Umweg über die Ohren sozusagen), daß er diese lieben muß. Das Lied offenbart nun (noch) nicht die Liebe, wohl aber die tiefe Liebesfähigkeit der Sängerin:

*... Das junge Mädchen hatte eine Altstimme. Ihre Stimme hatte jenen Klang, der wie ein tiefer, voller Glockenklang ohne hörbare Vorbereitung sich gleichsam aus der Brust löst — jene Färbung, wie sie auch dem Cello eigen ist; der Ton, der ohne irgendwelche faßbare Kante in der Luft verschwimmt, trägt einen Hauch leiser Schwermuth, den Ausdruck unergründlicher Gedankentiefe. Die alte Mamsell ... hatte dieses köstliche Material vortrefflich geschult — Felicitas sang namentlich deutsche Lieder in wahrhaft klassischer Weise ... Sie hatte gefunden, daß sie die Aufregung des Kindes (nicht ihres Kindes natürlich) stets beschwichtigte, wenn sie in leisen Tönen irgendeine getragene Melodie anhob; später ließ sie ihre Stimme auch gewaltiger ausströmen — ... „Du junges Grün, du frisches Gras,“ dieses tief sinnige Schumannsche Lied klang jetzt durch das stille Krankenzimmer mit so keusch beherrschtem Ausdruck wie er nur aus einer reinen Mädchenseele kommen kann. Felicitas sang die erste Strophe weich, in ergreifender Einfachheit und mit zurückgehaltener Kraft, aber mit Beginn der Worte: „Was treibt mich von den Menschen fort, mein Leid, das hebt kein Menschenwort,“ brauste die mächtige Stimme auf wie Orgelklang — in diesem Augenblick wurde droben*

*im Zimmer des Professors ein Stuhl nicht gerückt, sondern fortgeschleudert ...*

Und es kommt, wie es kommen muß, am Schluß:

*Es ist Wahrheit, was er sich einst so hinreißend gedacht hatte: Felicitas schmeichelt ihm die Sorgenfalten des Arztes (und ord. Professors) von der Stirne, und wenn er abends ... bittet: „Fee, ein Lied!“ dann braust sofort die prachtvolle Altstimme auf, die ihn einst hinausgetrieben hat ... in die Thüringer Wälder, der er entflohen war, weil sie ihn unwiderstehlich hinüberriß nach dem wunderbaren Spielerskinde. ...*

Die Musik ist hier der letzte Anlaß, sich der Liebe zu dem zuvor verachteten und gekränkten Mädchen nicht mehr zu verschließen, der Klang der Stimme, und des deutschen Liedes, das sie singt, ist es, der die Liebe erlöst aus den Fesseln der Konvention und falschen Christentums. Die Musik überwindet die vorher unüberwindbar erscheinenden Schranken. Auch wenn der dramaturgische Einsatz von Musik hier für einmal nicht den direkten Kontakt der, dann, Liebenden vermittelt, ist die Funktion doch die gleiche, ja sie ist sozusagen noch „musikalischer“, eben weil kein unmittelbarer Kontakt besteht, keine andere Verbindung als ausschließlich die Gesangsstimme und ihre seelische „Leistungsfähigkeit“ (vom Bild der dann Geliebten im Sinn des Professors kann hier natürlich abgesehen werden: Der musikalische Kontakt wird hier durch mehrere Zimmer erreicht, nicht etwa die prachtvolle, weibliche Gestalt o. ä. ist Auslöser, allein die Kraft der Musik wirkt.

## 6

Was bei Goethe die Blicke machen, leistet hier die Stimme und nur die Stimme, wie ja auch bei Balzac die Blicke der sich als Seelen*coquette* offenbarenden „Musikerin“ gar nicht auf das Objekt ihrer Liebe gerichtet sind. Bei Goethe sind es die Blicke, bei den anderen Autoren der musikalische Klang, die Träger oder Kündler der Liebe sind; man sollte das beachten, um Goethes Text und seinen Einsatz des musikalischen Fehlers verstehen zu können.

So wie die genannten Beispiele müßte auch ein literarischer Text von Goethe lauten, der wirklich Musik einsetzt, um das Bekennen gegenseitiger Liebe literarisch auszudrücken. Nichts davon ist in Goethes *Stella* zu finden, was nicht etwa mit dem Zeitunterschied der Entstehung der Texte zu tun hat, sondern allein von der Intention, die Goethe bzw. Balzac jeweils verfolgen: Miller hat im (später erschienenen) *Sigwart*, den Goethe bekanntlich negativ beurteilte (also gekannt hat) gezeigt, daß für die Zeit die angedeuteten Topoi natürlich geläufig waren, die Topoi sind alt.

Wenn Goethe auf ihren Einsatz also so eindeutig verzichtet, meint er wohl etwas damit, was nicht durch diese Topoi formuliert werden kann. Natürlich muß man solche Texte kennen, um nicht tiefer- und tiefst sinnige Neuerkenntnisse zu erfinden, die der Konfrontation mit „ihrem“ Text dann nicht standhalten.

Damit sind allerdings die zur sinngemäßen Einschätzung von Goethes Musiknichtgebrauch heranzuziehenden literarischen Szenen noch nicht erschöpft: Es gibt auch eine literarisch dramaturgische Nutzung musikalischer Fehler, ja einer einsetzenden Unfähigkeit

zum Vortrag überhaupt (die man, wie oben angesprochen, auch bei Storm in einer eigenen Novelle finden kann, die an Grillparzers *Armen Spielmann* erinnert, es geht um einen musikalischen „Versager“ im Gegensatz zu einem wirklichen Naturtalent; wenn das, wie ebenfalls bereits bemerkt, aber wieder doch lieber Hausfrau und Mutter werden will, so findet sich hier eine Entsprechung zur musikalischen Fähigkeit der „Heldin“ und ihrem Einsatz in Marlitts oben zitierten Roman, *Das Geheimnis der alten Mamsell* hat: Das junge Mädchen will keine professionelle Sängerin werden, für sie soll die Musik rein seelischer Ausdruck, nicht Kunst werden; E. Marlitt ist eine Autorin, deren literarischer Einsatz von Musik für deren Wertungsgeschichte Ende des 19. Jh. gewisse Beachtung verdient, war die Autorin selbst doch Sängerin).

Dabei wird die Fähigkeit der Musik zur Eröffnung einer Herzensstimmung aber negativ eingesetzt; der Fehler ist Ergebnis einer als Bedrohung empfundenen fast nur für das „Objekt“ verständlichen und ihr widerlichen, bedrohlichen Liebeserklärung:

*Mr Jasper was seated at the piano as they came into his drawingroom, and was accompanying Miss Rosebud while she sang. It was a consequence of his playing the accompaniment without notes, and of her being a heedless little creature very apt to go wrong, that he followed her lips most attentively, with his eyes as well as hands; carefully and softly hinting the key-note from time to time. Standing with an arm around her, but with a face far more intent on Mr Jasper than on her singing, stood Helena, ... The song went on. It was a sorrowful strain of parting, and the fresh young voice was very plaintive and tender. As Jasper watched the pretty lips, and ever and again hinted the one note, as though it were a low whisper from himself, the voice became less steady, until all at once the singer broke into a burst of tears, and shrieked out, with her hand over her eyes: 'I can't bear this! I am frightened! Take me away!'*

Dies führt zu einer kurzen Ohnmacht,

*Jasper's hands had, in the same instant, lifted themselves from the keys, and were now poised above them, as though he waited to resume. In that attitude he yet sat quiet: not even looking round, when all the rest had changed their places ...*

Das Zeugma, *he followed her lips most attentively, with his eyes as well as hands*, beinhaltet auch eine Art intensives Ansehen, ganz „natürlich“ begründet in den jeweiligen musikalischen Talenten — das hier, zunächst, rein technisch begründet erscheint: Die *heedless little creature* ist keine fähige Sängerin; dieses Beobachten der *pretty lips* wird nochmals aufgenommen, und dadurch ergänzt, daß die angedeuteten „Hilfstone“ wie ein Wispern des Spielers erscheinen; nicht notwendig eine positive Konnotation.

Alle diese Hilfen führen aber gerade zum Gegenteil ihrer eigentlichen Funktion — die Sängerin schreit plötzlich auf, hört mit dem Gesang gänzlich auf, bricht völlig ab<sup>18</sup>, und muß „gerettet“ werden. Dickens formuliert hier den Eindruck, den die anwesende Gesellschaft hat

<sup>18</sup>Rein musikalisch vergleichbar, in der dramaturgischen Funktion aber anders, findet man ein gleiches Verhalten bei der bereits erwähnten Colette Stevens. l. c., S. 736:

— nur eine, die Freundin der *little creature* beobachtet den Pianisten wieder —, wenn er, wie dann klar wird, in einer Art tragischen Ironie von der *consequence* spricht: Die so natürlich erscheinenden Hilfestellungen sind dies natürlich nur für die umgebende Gesellschaft, der Leser ahnt, daß die angegebenen, ganz „objektiven“ Gründe unwahr sind, das Verfolgen der Lippen und der Gesichtszüge ist in Wahrheit ein bedrohendes *Verfolgen*, ein Aufdrängen der ihr so verhaßten Liebe — und sie kann sich nicht retten, außer eben durch eine Ohnmacht.

Was nun soll diese Schilderung mit den anderen genannten Szenen zu tun haben? Man wird zunächst etwas überrascht die Empfindlichkeit der Sängerin bemerken, der die Hilfe geradezu zum Entsetzen wird, die „Hilfstöne“ zu einem Wispern des Spielers, unverständlich für die Anwesenden, verständlich nur für die Sängerin. Daß Dickens die Szene so „technisch“ beschreibt, wie sie fast allen der Anwesenden erscheinen muß, nicht aber, wie sie wirklich ist, nämlich hinsichtlich der Beziehung zwischen Pianisten (dem Musiklehrer) und Miss Rosebud wird erst später im unvollendeten Roman völlig verständlich: In Kapitel 19, *Shadow on the Sun-Dial* wird die ganze Verwerflichkeit und Bedrohlichkeit des Verhaltens von Mr Jasper erkennbar, wieder in für Betrachter von Außen scheinbar natürlicher, situationsbegründeter Pose, unter vielen Fenstern im kleinen Garten, scheinbar freundlich und unverbindlich bedroht der Pianist das junge Mädchen mit seiner Liebe,

*This time he does not touch her. But his face looks so wicked and menacing, as he stands leaning against the sun-dial — setting, as it were, his black mark upon the very face of day — than her flight is arrested by horror as she looks at him. ‘I do not forget how many windows command a view of us,’ he says, ... ‘I will not touch you again, ... there will be no mighty wonder in your music-master’s leaning idly against a pedestal and speaking with you ...*

Genau wie in der Musikszene ist für die beobachtende Umwelt nichts von den Drohungen und des *contrast between the violence of his look and delivery, and the composure of his assumed attitude* zu spüren, die so drohende Beziehung besteht nur unter den beiden „Betroffenen“, und das sozusagen unter den Augen der Welt.

Damit aber wird klar, was in der Musikszene eigentlich geschieht, warum das junge Mädchen so, scheinbar hysterisch, reagiert, woher die Unfähigkeit der *heedless little creature* in Wahrheit herrührt: Die zitierte musikalische Beziehung ist nicht technisch begründet, sondern in einem, der Adressatin furchtbaren Anstarren durch den von seiner Liebe zum Mörder werdenden Pianisten bzw. Musiker und *cantor*:

---

*La veile, il y avait eu réception chez ses parents. Elle avait ri, bavardé, flirté comme une enragée; mais, le matin suivant, quand Christophe vint lui donner sa leçon, elle était lasse, les traits tirés, les teint gris, la tête grosse comme le poing. Elle dit à peine quelques mots; elle avait l’air éteinte. Elle se mit au piano, joua mollement, rata ses traits, essaya de les refaire, les rata encore, s’interrompit brusquement, ...*

Und bekennt ihr, wenigstens momentanes, Inneres dem Klavierlehrer und Komponisten Johann Krafft. Die Fehler haben also den Zweck der Ermöglichung eines längeren bekennden Gesprächs. Musik ist hier nicht der Träger des Bekenntnisses des Innersten, sondern eine Behinderung; deshalb sind die Fehler so nützlich: Sie offenbaren die, momentane, totale Hilflosigkeit des „Geschöpfes“.

*She is so concious of his looking at her with a gloating admiration of the touch of anger on her, and the fire and animation it brings with it, that even as her spirit rises, it falls again, and she struggles with a sense of shame, affront, and fear, much as she did that night at the piano. ...*

*Shame, affront, and fear* waren die Gefühle, die der „musikalische“ Kontakt mit dem vermutlichen Mörder, dem Kirchenmusiker und Musiklehrer Mr Jasper bei der Adressatin ausgelöst hat.

Auch Dickens setzt die sozial so natürliche musikalische Szene und darin den Fehler dramaturgisch ein, um ein für die Gesellschaft unverständliches, um so bedrohlicheres Einwirken des rasend verliebten Musiklehrers in die von ihm angewiderte und angeekelte Sängerin schildern zu können.

Immerhin, und das macht einen Gegensatz zu Goethes Szene aus, qualifiziert Dickens sowohl den Vortrag der jungen Stimme als auch den Charakter des Liedes — die Musik selbst ist nicht ganz unwichtig, der Kontrast zwischen dem eigentlichen Vorgang der Bedrohung und diesem Charakter der Musik macht das Furchtbare, im antiken Sinne geradezu Fatale, der Szene aus. Der Musiker offenbart natürlich sein „Herz“ (übrigens auch an einer anderen Stelle, wo er in der Liturgie wunderbar singt, offensichtlich mit einem Mordplan im Geist), nur ist das ein sozusagen an sich böses Herz, während die umgebende Gesellschaft sozusagen den üblichen Topos befolgt, hier auch noch, scheinbar, technisch begründet, geradezu als Hilfe des *music master* (miß)versteht.

Mit Goethes Szene hat die von Dickens gemein, daß die Musik nicht so sehr als sie selbst wesentlich ist, wohl aber als eben technische und sozial akzeptierte Ausdrucksmöglichkeit einer Zweierbeziehung — nur eben nicht einer positiven gegenseitigen Herzenserweichung (die sich bei Goethe geradezu dezidiert nicht findet), sondern als Träger des Bösen zwischen zwei Menschen schlechthin. An der Virtuosität und musikalischen Fähigkeit von Mr Jasper, der übrigens auch noch Opium-abhängig ist, läßt Dickens keinen Zweifel: Der böse Mensch ist hier der Musiker, der dadurch auch noch alle täuscht, seine Virtuosität, die Schönheit seiner Stimme und Fähigkeit verschleiert nur das Böse. Dagegen erscheint Tolstois Nutzung von Musik in der *Kreuzersonate* eher von altkirchlichen Topoi bestimmt.

## 7

Auch wenn also Dickens den Topos der literarischen Darstellung einer das Innerste bekennenden musikalischen „Zweierbeziehung“ inhaltlich in das Gegenteil dieses Topos wendet, eben zum absolut Bösen, ist seine Nutzung von Musik auch erhellend, Goethes Einsatz in seiner Eigenart kenntlich zu machen: Auch Dickens kann „Musik“ zur Darstellung einer solchen Beziehung nur zwischen zwei Menschen verwenden, auch er nutzt technische Gegebenheiten solchen Musizierens; im Gegensatz zu Goethes Szene ist die Art des Klangs und der Musik nicht etwa ganz ohne Belang: Die besondere „Teuflischkeit“ von Mr Jasper kommt gerade darin zum Ausdruck, daß Dickens den angesprochenen Topos gebraucht, ihn inhaltlich aber ins Böse verkehrt, Musik also nicht als, von sich aus, Gutes ansieht; das topisch Gute der Musik wird in der englischen Literatur nicht immer ganz „naiv“ gebraucht, es erstaunt eher eine gewisse Abwertung:

*Damit die Seele sich verschöne  
In unbefleckbar reinem Glück  
Und an Unendlichkeit gewöhne  
Gab ihr der Himmel die Musik.*

*Sie läßt der irdischen Gebrechen  
Vergessen uns in ihrem Gruß  
Und lehrt das Herz in Tönen sprechen  
Da, wo das Herz verstummen muß.*

*Sie träuft ins sorgende Gequäle  
Des Trostes Balsam wonnig lind  
Und mahnt in Kummer unsre Seele,  
Daß Flügel ihr gegeben sind.*

*So thronend über allem Niedern,  
Der reinsten Schönheit Dolmetsch nur,  
Bricht die Musik mit ihren Liedern  
Das tiefe Schweigen der Natur.*

Auch wenn dieses Gedicht nicht von Friederike Kempner stammt, sondern von Adolf Grim-  
minger (*Der Schönsten die Rose. Lieder deutscher Dichter*, gesammelt von Clara Braun ...,  
Stuttgart o. J.), umfaßt es Musik als das rein Gute — ein geradezu mustergültiger Katalog  
aller betreffenden Topoi<sup>19</sup>, und daher musikgeschichtlich beachtenswert —, wie es, etwas we-  
niger topisch, auch bei Storm, Grillparzer und anderen begegnet (allerdings gerade nicht bei  
Goethe, wo die Musik als solche aber auch nicht etwa Auslöser der kommenden Katastrophe  
ist!).

Dickens kehrt das um ins Gegenteil (ansatzweise wäre hier W. Thackeray anzuführen,

---

<sup>19</sup>Der Bezug zur Unendlichkeit, die Gesänge der Engelschöre, Musik als Erinnerung an das *ferne  
Geisterreich*, u.ä.; Vergessen machen der irdischen Not in dieser Hinweisfunktion; die Vorstellung  
vom *iubilus*, das in reinen Tönen sagen zu können, was das Herz mit Worten nicht sagen kann;  
Mahnung der Seele an Höheres, eben als himmlische Kunst; als solche eigentlich waltend über der  
Welt, eben als Erinnerung an das *ferne Geisterreich*, o. ä., wie allerdings das Schweigen der Natur zu  
denken ist, wäre noch zu untersuchen, denn der „Gesang“ der umgebenden Natur, poetisch z. B. in  
Bezug auf die Weltenharmonie ausgedrückt bei V. Hugo in dem von Liszt „vertonten“ Gedicht, *Ce  
q'on entend ...*; etwas einfacher und ohne den gesamten Apparat der Topoi findet man Vergleichbares  
z. B. bei A. de Musset, *Chanson*, in der *Bibliothèque des Pléiade*, ed. M. Allem, S. 460:

*Quand on perd, par triste occurrence,  
Son espérance  
Et sa gaieté,  
Le remède au mélancolique,  
C'est la musique  
Et la beauté ...*

wenn er ausgerechnet Betty Sharp mit höherer musikalischer Begabung ausstattet).

Aus dieser Inhaltsangabe und den angeführten „Gegenbeispielen“ dürfte aber wenigstens klar geworden sein, daß nur eine gewisse Unaufmerksamkeit die zitierte Stelle aus Goethes *Stella* in dem Sinne als musikalische Liebesszene mit auch noch besonders süß klingenden, auf die Seele bzw. das Herz eindringenden Geigentönen, so süß wie eben Rauschegrimms eigene Lieder (für Violine) (Ganghofer) o. ä., mißverstehen kann, wie dies mottoartig zu Anfang einer auch sonst im Umgang mit Textstellen nicht selten ebenso vergleichbar bedeutenden und maßgebenden Arbeit über die Musikanschauung einer vergangenen Zeit geschieht (man sollte also wenigstens die ersten Seiten dieser Arbeit besser ungelesen lassen, um nicht Goethe zu einem Trivialautor werden zu lassen, der Musik so einsetzt, wie das die Topik so „verlangt“, das hat er trotz Farbenlehre — so das Urteil von Grillparzer — nun doch nicht verdient; aus diesem Grund wird auch nicht weiter aus der genannten Arbeit zitiert, es wäre doch zu unpassend, eben weil Goethes Text Musik gerade nicht als Musik einsetzt, sondern nur als Situation bestimmter Handlungsmerkmale).

Goethe nutzt also weder den Topos des *Zu Herzen Gehens* von aus dem Herzen stammender Musik, noch setzt er an der zitierten Stelle überhaupt Musik als Musik ein, sie ist auch nicht Träger einer besonderen, vielleicht gar *monodischen* neuen Auffassung von Musik, sie nutzt nicht die gängigen Topoi des *musica allicit amores* o. ä., eine Reminiszenz an Ovid findet sich nicht, Musik erscheint in der Szene ausschließlich als, dramaturgisch gut passende, und ingenüös eingesetzte Beschäftigung der beiden wesentlichen Personen mit der Fähigkeit, Aufmerksamkeit zu absorbieren und gelegentlich Zeitraum für „Unaufmerksamkeiten“ bzw. Ablenkungen zuzulassen — Goethe mußte natürlich eine standesgemäße und für die soziale Situation natürliche Art der Beschäftigung verwenden, Entwerfen von Schlachtplänen auf der Karte, Ablenkung davon durch gelegentliches Emporblicken des jungen Stabsoffiziers etc. wäre, wie viele andere Aufmerksamkeit beanspruchende Tätigkeiten, bei denen die Frau zuschauen könnte (vielleicht in Form einer Hebe?), ersichtlich wesentlich weniger sinnvoll oder gar natürlich gewesen. Man könnte noch an Kartenspiele denken, nur wäre das vielleicht doch etwas zu trocken, auch wäre das reine Zuschauen des Mädchens beim Kartenspiel der Männer vielleicht doch eine etwas zu unpassende Szenerie — immerhin könnte hier eine entsprechende intermittierende Unaufmerksamkeit interessante Verluste schaffen, nur hätte das wieder von Goethes dramaturgischer Absicht abgelenkt, die Schilderung der „auf den ersten Blick“ entstandene Liebe; Goethe denkt ersichtlich nicht an den ersten Höreindruck, ja Musik ist in dieser Szene überhaupt kein Träger oder Ausdruck der erwachten gegenseitigen Liebe; man wird kaum ein Beispiel finden, in dem Musik derart unwichtig für die Liebesbeziehung ist; nicht ein einziges Wort kann die musikalische „Leistung“ des Angebeteten der Hörerin entlocken.

Daraus aber folgt, daß Goethe hier zu Musik als solcher weder etwas sagt, noch gar sie als Musik einsetzt, als irgendeine grundsätzlich neue Abweichung von irgendeinem angeblichen älteren Prinzip oder einer völlig neuen Art der Wertung oder Empfindung von Musik, er setzt sie ein ganz einfach als Möglichkeit, zuerst der so heiß Entbrannten ausreichendes Ansehen des Geliebten zu ermöglichen, das dabei Ertapptwerden und die damit ausgelöste Reaktion dramaturgisch, d. h. auf die Handlung bezogen, sinnvoll darzustellen. Andererseits, wie

phantasievoll ist doch die andere hier nur angedeutete, aber nicht näher zitierte Deutung, sie hat nicht das Geringste mit dem dazu zitierten Text zu tun, ist aber doch, und zwar eben deshalb so impressiv, daß sie unwidersprochen als effektvolle Eröffnung einer bahnbrechenden, ganz neue Aspekte eröffnenden Arbeit erscheinen kann:

Der hier nur als unzureichende Skizze vorgestellte erste Ansatz zum einem Verständnis der musikhistorischen Relevanz der zitierten Szene geht den Weg ihrer Konfrontation mit vergleichbaren Szenen in der Literatur, der die angedeuteten Topoi geläufig sind. Das Ergebnis ist die Erkenntnis, daß Goethe gerade hier auf die Nutzung der musikspezifischen Topoi geradezu auffällig verzichtet, außer der Kundgabe, daß in der Gesellschaft der Zeit, also um 1780, häusliche Kammermusik als Beschäftigung der „besseren“ Gesellschaft so üblich war, daß man sie zur dramaturgischen Gestaltung bestimmter Situationen einsetzen konnte — nicht gerade eine musikhistorisch erhellende Aussage —, findet sich keine musikhistorisch relevante Aussage; man könnte hier von einem Paradox sprechen, daß Goethe Musik zwar in entsprechender Weise einsetzt, die Potenzen eben der Musik selbst aber völlig ungenutzt läßt.

Natürlich könnte man das wohl auch bei einfachem Lesen der Stelle bemerken, die Heranziehung — scheinbar — paralleler Situationen in der Literatur kann einen ersten solchen Eindruck aber näher verstehen helfen und autoritative Beispiele dafür liefern, wie es Goethe hätte machen müssen, wenn er an der Musik der Szene als solcher interessiert gewesen wäre, bzw. wenn er sich der „erotischen“ Potenzen von Musik in der betreffenden Situation bewußt gewesen wäre — so könnte man seinen Verzicht auf eben diese Topoi ja auch bewerten. Nur das sollte hier angedeutet werden.

Für die Musikanschauung der Zeit der Veröffentlichung des Schauspiels jedenfalls kann die betreffende Schilderung einer Szene — unvergeßlich in der Erinnerung der weiblichen Heldenin — nicht den geringsten Anhalt geben, höchstens für eine dezidierte Musikuninteressiertheit des jungen Goethe. Millers *Sigwart* dürfte demgegenüber von wirklicher Bedeutung sein.

So dezidiert unmusikalisch oder außermusikalisch wie Goethe hat keiner der genannten oder angedeuteten Autoren Musik bzw. darin auftretende Fehler bzw. totale Fehlerhaftigkeit in einer musikbegleiteten Liebesszene — wenn man die Stelle kurz so aufrufen darf — eingesetzt: Wenn man also nach dem literarischen Einsatz von Musik als Musik fragt, und gar nach auffälligen Wandlungen in der sich so ausdrückenden Musikanschauung<sup>20</sup>, kann und darf man gerade diese Stelle nicht heranziehen.

Wie Lousie von François bemerkt, ist vergleichbar „unmusikalisch“ im Konzert höchstens noch C. F. Meyer, in seinem Gedicht *Im Konzert*, wo es wesentlich um ein *Zwiesgespräch mit einem allerliebsten Mädchenhals* geht; immerhin geben die einzelnen aufgerufenen Instrumente gewisse Kommentare ab, *die Flöte klagt*: „*Das Hälschen neigt sich etwas tiefer heut!*“ „*O dunkles Schicksal!*“ *dröhnt verhängnisvoll Das melancholische Violoncell ...* — nur, die Schilderung besonderer Ergriffenheit durch Musik, die Wirkung der Macht der Musik sollte man auch in diesem Gedicht nicht finden wollen, der Dichter erlebt darin Musik nur assoziativ, natürlich auch in den semantischen Topoi der Zeit, er erlebt aber nicht die Musik, sie

---

<sup>20</sup>Die Vagheit dieser Bezeichnung kann hier passend verwandt werden, den Komplex von mit Musik verbundenen Wertungen, Vorstellungen und Empfindungen allgemein zu benennen.

liefert einen assoziativen, willkürlichen Kommentar zum eigentlichen Interesse des Dichters — und dieses eigentliche Interesse beruht, vergleichbar mit Goethes Szene auf dem Blick, hier nach dem anmutigen *Hälschen* der jungen Konzertbesucherin.

Wenn man den Dichter hier wirklich verstehen wollte, muß man wie gesagt seine Brieffreundin heranziehen: Louise von François dürfte hier eine nicht unzutreffende Beurteilung gemacht haben, C. F. Meyer, *HKA* Bd. 7, S. 382 (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 1, *HeiDok* 2008, S. 218 f.):

Vielleicht ist also Goethes Einsatz von Musik an der zitierten Stelle doch nicht nur von ganz herausragend berechnender dramaturgischer Zweckmäßigkeit bestimmt, sondern auch von einer gewissen Unfähigkeit zu einem den Topoi adäquaten Erleben von Musik bestimmt, denn natürlich hätte man auch und gerade diese Topoi mit dramaturgisch vergleichbaren Funktionen für die Szene nutzen können, sie könnten Goethe also auch nicht geläufig gewesen sein, und doch erst wesentlich durch Miller in die Literatur aufgenommen worden sein — „vorhanden“ sind sie in der Zeit: Stellas Erinnerung an den Beginn der Liebe hätte ein besonders zu Herzen gehendes Adagio, bei dem ihr der Strich der Geige Tränen in die Augen gerufen hätte, besonders intensiv machen können; ein besonders ergreifendes Schluchzen der Violine im schnellen Satz, das so schneidend ins Herz gegriffen hat, hätte der Vorahnung des Entsetzlichen dienstbar gemacht werden können — Möglichkeiten hätte es hier also in ganz besonderem Maße gegeben, Möglichkeiten, die Goethes Einsatz von Musik in dieser Szene doch auch etwas trocken erscheinen lassen.

Es gilt also eher, ein wenig zu lächeln über eine Deutung, die selbst solche Stellen nicht (mehr) verstehen kann, sondern gerade aus der zitierten Stelle in Goethes Schauspielchen so emphatisch Zeichen einer völlig neuen Musikanschauung ziehen möchte, ja eine „musikalische“ Deutung einer dezidiert „unmusikalischen“ Szenerie zu erfinden fähig ist. Zu einem solchen Lächeln oder vielleicht sogar Lachen beizutragen, ist auch ein Ziel des vorliegenden, durchaus nicht ununterhaltsam gedachten Beitrags.

## Index

- Augustinus  
De mus.  
I, 03, 04, 20  
I, 05, 10, 19
- Balzac, H.  
Ursule Mirouët  
Ambrière, 891, 09, 35
- Chesterton, G., K.  
The Secret of Father Brown  
VI, The Worst Crime, 30
- Dickens, Charles  
The Mystery of Edwin Drood  
Chapter 7, 38
- Eichendorff, J. v.  
Die Freier  
1. Aufzug, 34
- Eliot, George  
Middlemarch  
II, 16, 25
- Füetterer, Ulrich  
Wigoleis  
Hilgers, 54, 21
- François, L. v.  
Brief an C. F. Meyer, 44
- Ganghofer, L.  
Die Lieder des Rauschegrimm, 42
- Goethe, W.  
Stella  
Cotta, 10, 174 f., 24
- Gottfried v. Strassb.  
Tristan  
Ranke, 3522, 24
- Grimminger, A.  
Damit die Seele sich verschöne  
Braun, S. 128, 41
- Gutzkow, Karl  
Seraphine, 26
- Hoffmann, E. Th. A.  
Die Serapionsbrüder  
I, Der Artushof, 18
- Iffland, A. W.  
Die Reise nach der Stadt  
14. Auftritt, 32
- Immermann, K.  
Münchhausen  
Werke, V, 215, 34, 29
- Keller, Gottfried  
Die Leute von Seldwyla  
HKA, 05, 255, 02, 29
- Marlitt, E.  
Das Geheimnis der alten Mamsell  
Kap. 17, 36
- Meyer, C. F.  
Im Konzert  
HKA, 7, 17, 43
- Monteverdi  
Sonata ... Sancta Maria, 31
- Neumann, Robert  
Unter falscher Flagge  
245, 30
- Odojewskij, Wladimir  
Beethovens letztes Streichquartett, 18
- Plato  
Protagoras  
51 A, 23
- Rolland, Romain  
Jean Christophe  
La foire sur la place II, 25, 38

Storm, Th.  
Eine Halligfahrt, 32