

Mathias Bielitz

### Musik im Werk von H. Courths-Mahler

Zum Ausdruck der Wertung von Musik in Literatur des 19. Jh., ein Nachtrag zu einer Vorlesung über Musik in Literatur und Philosophie nach Kant

Sowohl in meiner Ankündigung zur Vorlesung als auch in dieser selbst habe ich eine unzureichende, ja falsche Aussage gemacht, die die bedeutende deutsche Schriftstellerin Hedwig Courths-Mahler betrifft; daß nämlich in deren Werk von 208 Romanen Musik keine besondere Rolle zu spielen scheine — diese Aussage ist zu revidieren! Nähere Betrachtung zeigt, daß die Schriftstellerin durchaus die Topoi in der literarischen Darstellung und Nutzung von Musik beherrscht und adäquat anwenden konnte; ihre diesbezüglichen Szenen sind gut geeignet, einen Beitrag zum Verständnis des Weiterlebens von Wertungsfaktoren von Musik des 19. Jh. im 20. Jh. zu leisten.

Nicht so sehr eine Verminderung meiner Unkenntnis der neuesten, hier noch wenig brauchbaren allgemeinen Hedwig-Courths-Mahler-Forschung, sondern eigene neuere Untersuchung und Suche haben diese Revision meiner Behauptung unabdingbar gemacht:

Im Roman *Die Bettelprinzessin*, kurz nach dem 1. Weltkrieg<sup>1</sup> entstanden, werden höchste musikalische Fähigkeiten eingesetzt zur Charakterisierung und Hervorhebung der Heldin, eben der *Bettelprinzessin*. Diese, um die komplexe Handlung kurz anzudeuten, ist legitime Tochter eines durch aktive Wilderereinwirkung zum Tode gebrachten jungen Grafen, dessen Vater jedoch die Hochzeit seines Sohnes mit einer Bürgerlichen nicht anerkannt hat. Diese Bürgerliche wendet sich nach dem Tod ihres Gemahls, also des Grafen, der den antibürgerlichen, gräflichen Vater hat, aus Stolz nicht an diesen ihren Schwiegervater (obwohl ihr natürlich nach BGB Unterstützung und Erbe zustehende). Sie lebt kümmerlich als Bürgerliche weiter von Tränen und eigener Arbeit, bis sie handlungsmäßig rechtzeitig von einem Baron und dessen Pferdewagen überfahren wird, ebenfalls mit tödlichen Folgen<sup>2</sup> (in einem kleinen Dorf, wohin sie sich aus Kosten- und Seelengründen zurückgezogen hatte). Daraus ergibt sich, daß ihre Tochter von der Familie des Barons wenigstens erzogen wird — unter deutlicher Herabsetzung durch Tochter und Frau dieses Barons, dessen Sohn jedoch, wie zu erwarten, eine gewisse Zuneigung zur als *Bettelprinzessin* beschimpften „Ziehtochter“ empfindet — keine Sorge,

<sup>1</sup>Der hier übrigens eine ähnliche Rolle spielt wie im *Zauberberg* von Th. Mann, der wieder hinsichtlich des Themas einer literarischen Beschreibung eines „Gesundheits-“ oder „Kurortes“ eine Parallele in Sir W. Scotts *St. Ronan's Well* besitzt, leider musikalisch weniger interessant.

<sup>2</sup>Nicht für den Baron!

die beiden „kriegen“ sich am Ende, nach vielerlei Widrigkeiten, u. a. der, daß der Baron bankrott geht: Die *Bettelprinzeß* wird von ihrer Großmutter gesucht, gefunden und ins Haus, nein, ins großartige Schloß geholt (die *Bettelprinzeß* hatte Unterlagen, zu öffnen zu ihrem 18. Geburtstag, woraus ihre wirkliche Abstammung hervorgeht<sup>3</sup>. Also: Zu Ende spielt *der Geldpunkt* überhaupt keine Rolle mehr, um eine der klassischen Formulierungen der Autorin zu nutzen.

Die Erziehung von (ausnehmend böartiger und wenig begabter) Tochter des Barons und der (ausnehmend guten, dazu noch schönen und begabten) Tochter des Grafen wird vollendet in einem Schweizer Pensionat. Und da nun kommt die Musik ins Spiel: Im Pensionat stellt sich heraus, daß die *Bettelprinzeß*, mit eigentlichem Namen *Liselotte*, nicht nur alle Tugenden, Wissen, Lernfreude, Ordnungsliebe, Fleiß, Bescheidenheit u. a. besitzt, sondern auch daß noch vom Musiklehrer, einem *bereits bekannten Komponisten Liselottes herrlicher Mezzosopran entdeckt* wird. *Es machte ihm Vergnügen, diese volle, warme und süße Stimme auszubilden ... Auch ihr Klavierspiel überragte das Mittelmaß.*

Ihr Auftritt (in Hauskonzerten!) wird — den Topos findet man bereits in mittelalterlicher Literatur, z. B. bei Auftritten von Tristan — stets durch *atemlose Stille* begleitet; ja, *selbst die ihr noch immer feindlich gesinnten Mitschülerinnen* (meist Adlige, denen die eigentliche Gräfllichkeit von Lieselotte ja noch unbekannt ist) *wurden wider Willen in den Bann der süßen, glockenreinen Stimme gezogen, die* (man beachtet die Topik<sup>4</sup>) *aus dem Herzen zu kommen schien und zu Herzen ging.* Hier muß man an Beethoven und Augustin, d. h. die liturgische Wertung von Musik denken. Der Einsatz dieses Topos liegt auf der Hand, hat die Wertung von Musik im Abendland durchgehend begleitet. Was immerhin eine individuelle Nutzung der Topik des Wertes von Musik darstellt, ist Courths-Mahlers Nutzung der überwältigenden Potenz von Musik durch die Auswirkung auf die „Feinde“: Daß Musik verzaubern kann, ist alter Topos<sup>5</sup>, das kann man nicht erst von Aristoteles lernen, nach dem wir beim Hören von Musik *ποιοί τινες* werden, also zu irgendetwas (anderem) (Musikkapitel der Staatsschrift); Courths-Mahler nützt diese Topik in spezifischer Verarbeitung christlicher Vorstellung: Die so

---

<sup>3</sup>Der Grund für diese zeitliche Mystifikation liegt darin, daß die junge, mit ihrer eigentlichen Stellung nicht vertraute Gräfin bzw. Komtesse mit 18 Jahren selbst entscheiden soll, ob sie Gräfin oder Bürgerliche sein will.

<sup>4</sup>Warum ausgerechnet der *Glockenton* immer wieder als Metapher für besonders reine und schöne Stimme herhalten muß, erscheint angesichts des großen Spektrums an Obertönen, sowie deren (partieller) Nichtlinearität dem Akustiker unverständlich; vielleicht liegt ein Bezug zur Musik der Liturgie vor; eine Zusammenstellung solcher beliebter Metaphern ist mir wenigstens noch nicht bekannt.

<sup>5</sup>Plotin verwendet diese Vorstellung sogar zum Beweis dafür, daß man auf Menschen durch Zauber einwirken könne; auch in der Antike hat solchen Unsinn nicht jeder Philosoph geglaubt, erwähnt sei z. B. Philodem, der Musik jeden Sinn außer dem eines sinnlosen Zeitvertreibs abspricht, also erst recht jede seelische oder sonstige Wirkung.

reine Herzenssprache der Musik überwältigt auch die Herzen der Feinde (und die *Bettelprinzeß* muß erhebliches leiden, bis sie, *per aspera ad astra*, zur reichen Gräfin werden kann), wenigstens während des Gesangs der Heldin. Die Musik, hier natürlich der Gesang der reinen Seele, dient als echte Sprache der Herzen und führt, allerdings nur vorübergehend, zu etwas wie der *contritio cordis*, der *Zermalmung des Herzens* durch die Musik — Voraussetzung ist auch die durchaus nicht triviale Vorstellung, daß in jeder Seele letztlich doch ein Ort ist, der gerührt werden kann, der also gut ist; für die Herkunft sei auf Augustins Herzensbegriff verwiesen (daß H. Courths-Mahler Augustin gelesen habe, erscheint nicht als plausible Annahme, zu fragen bleibt, woher sie diese Tradition kennt): Wirklich wahre Musik kann auch die harte Rinde des „bösesten“ Herzens durchdringen und zur Erweichung, wenigstens momentan, bringen.

Auch die Entdeckung der bisher verborgenen besonderen musikalischen Fähigkeit durch einen Komponisten, gelegentlich auch durch einen Kenner ist ein Topos in der erzählenden Literatur, ich darf erinnern an Storms „Musikanten“, der in der Vorlesung in Zusammenhang mit Grillparzers *Armer Spielmann* erwähnt wurde: Auch bei Storm entdeckt der *Stille* (aber professionelle) *Musikant* — man beachte die Zusammenstellung und erinnere sich an W. Busch, daß Musik oft als störend empfunden, weil immer mit Geräusch verbunden — in der Tochter seiner ehemaligen, natürlich unerreichbaren Liebe eine fast göttliche Sängerin; Grillparzer ist hier wesentlich realistischer).

Die Parallele geht aber über solche naheliegende Motive hinaus, Feministinnen und Feministen sicher zum Ärgernis: Die seelisch wirklich tiefe Frau geht nicht auf die Bühne; und bei Storm wie bei Courths-Mahler ist dies nicht etwa so, wie K. May den *Krickl Anton* seiner Liebsten, dem *Muren Leni*, die ebenfalls, nun aber von Kg. Ludwig II., als gottbegnadete Sängerin entdeckt wird (u. a. mithilfe des Wurzelsepp), die Laufbahn als Opernsängerin — natürlich, kaum vermeidbar, u. a. als Wagnersche *Isolde* — verbieten will, weil das ein unmoralisches Leben beinhaltet (zur Beruhigung: Am Ende wird auch der Krickl Anton als göttlich begnadeter Sänger entdeckt — von einem Gesangslehrer, den er aus Bergnot rettet — und singt dann auf der Bühne seinem Muren Leni ins Herz, bis sie ihm ans Herz sinkt. Das findet man in dem Roman *Der Weg zum Glück*, der in geradezu grotesker Entstellung in der Ausgabe des Karl-May-Verlags als *Wurzelsepp* Trilogie auftritt: *Der Wurzelsepp*, *Der Silberbauer* und *Der Talmüller*. Darin ist neben Liszt, Wagner, Kg. Ludwig auch als ebenfalls übermäßig begnadeter Violinist und Komponist der *Fex* zu finden). Nein, bei Storm und Courths-Mahler gibt es solches, auch für May vor allem dramaturgisch notwendiges soziales Vorurteil nicht, es geht um Inneres<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>Das gibt es in Bezug auf Musik natürlich auch bei K. May, z. B. in der Szene, in der Winnetou

Kann man bei F. Schiller lesen: *Mit dem Kranze, mit dem Schleier, geht der schöne Wahn entzwei, die Blüte vergeht, die Frucht muß treiben*, so ist für Storm die Familie die eigentliche *Blüte* des Weibes — ein zentraler Unterschied zwischen Spätromantik und Klassik<sup>7</sup>?

Deshalb wird für Storm zwar der Konzertauftritt möglich, mit großem und eigentlichem Erfolg, nämlich auf das Herz der (dazu fähigen!) Hörer (in Kontrast zu irgendeinem hüpfenden fünfviertel Takt eines modernen Komponisten — modern zur Zeit von Storm!), aber die Frau, als überragende Künstlerin zieht sich doch zum Wertvolleren zurück, zur Familie<sup>8</sup>. — hier liegt das Ärgernis für Feministen und Feministinnen: Auftritte als gefeierte Sängerin oder, allgemeiner, Virtuosa sind der wirklichen Innerlichkeit der so herzvollen und musikalisch höchstbegabten Frau ihrem innersten Wesen nach unangemessen<sup>9</sup>; eine beachtenswerte Wer-

---

endgültig zum christlichen Glauben bekehrt wird — durch ein vierstimmiges *Ave Maria* von — Karl May! Das geht zu Herzen.

<sup>7</sup>Dem großen deutschen Denker F. Nietzsche verdankt man den tiefen Ausspruch: *Das Geheimnis des Weibes ist die Schwangerschaft*; das Geheimnis wiederum einer Philosophie, die derartig kühne Gedanken äußern kann, liegt offensichtlich in der Nichtanwendung von *Salvarsan*.

<sup>8</sup>Bei Karl May, in anderem Zusammenhang als in der oben genannten *Wurzelsepp*-Trilogie, wo der Stand des Berufsmusikers durch R. Wagner und Liszt die hohe Wertung auch der Sängerin begründet, findet man diese Auffassung der eigentlichen Aufgabe auch der sängerisch höchstbegabten Frau; und zwar in ihrem eigenen Denken: ... *Und von meinen Erfolgen sprechen Sie? Glauben Sie ja nicht, daß die im stande sind, mich trunken zu machen! Sie wissen, daß ich schon damals lieber daheim, als öffentlich singen wollte. Mein Ideal war nicht das einer Sängerin, die jeder hören darf, der das Entree bezahlt. ...* so spricht zu *Old Shatterhand* alias *Dr. K. May* die Sängerin *Martha Vogel* nach einem Auftritt mit deutschen Liedern (*Satan und Ischariot III, Zürcher Ausgabe, Amerika Band 13, S. 130, in Albuquerque*. *Martha* war zuvor aufgetreten mit zwei *Hochlandsliedern*, einer *spanischen Serenade*, worauf *das prächtige deutsche Lied*: »*Ich sah dich nur ein einzig Mal ...*« *Ja, das war deutsche Innigkeit und Gemühtiefe. Solche Lieder kann nur Deutschland haben*. Auch hier ist diese *Gemühtiefe* so überwältigend, daß selbst die (wie sich herausstellt) nicht ganz „ungemischte“ Gesellschaft begeistert ist: *Der größte Teil des Publikums verstand kein Wort des Textes, und doch folgte ein Applaus, daß das Gebäude zu zittern schien. ...* (ib., S. 126).

Dennoch, die wahre weibliche sängerische *Gemühtiefe* will nicht einfach vor jedem singen, der den Eintritt bezahlt hat, die wahre Sängerin beschränkt sich auf das *Publikum*, das sie sich sozusagen innerlich gewählt hat, die Familie und die Freunde. Es handelt sich also nicht einfach nur um kontrafeministische Vorurteile, sondern darum, daß die *Gemühtiefe* des singenden Weibes nur vor einem *Publikum* auftreten kann, mit dem die Sängerin auch innerlich verbunden ist. Implizit wirksam ist hier die Vorstellung der inneren Wahrheit dessen, der singt; eine Innerlichkeit, die gerade bei der Frau nicht durch Routine „entseelt“ werden darf: Die innere Wahrheit des Gesungenen darf und kann nur ein für diesen Gesang der Seele offenes und vertrautes *Publikum* entgegennehmen: Singen vor völlig Fremden kann für die Frau, wie im Falle *Martha Vogels* daher eigentlich nur aus Geldmangel begründet werden, freiwillig wäre ein solches Tun unweiblich; eine Profanierung. Auch K. Mays Situationsbeschreibung ist damit ein Beleg für die Bedeutung überkommener Faktoren der ursprünglich genuin christlichen Wertung von Musik: *Von Herzen möge es zu Herzen gehen*, was bei der Frau in ganz anderer Weise gültig ist als beim männlichen Virtuosen.

<sup>9</sup>Was die Heldin von *Zur Wald- und Wasserfreude* auch ins Verderben führt — natürlich noch unter Mitwirkung einer unglücklichen Liebe, so etwas hat es damals wenigstens in der Literatur gegeben —

tung, die Storms Novelle so schließen läßt: *Auch die junge Sängerin habe ich nicht wiedergesehen. Hoffentlich ist sie seit Jahren eine glückliche Mutter; und in der Dammerstunde, wenn die Arbeit ruht und die heilige Stille der Nacht sich vorbereitet, dann öffnet sie wohl auch einmal den Flügel und singt ihren Kindern das süße Lerchenlied des längst verstorbenen Freundes*<sup>10</sup> Die eigentliche Kunst, die seelische Tiefe der Musik kann vor allem in oder bei der Frau ihre eigentliche Existenz nur in der Familie haben, in der Weitergabe der Kunstaussage an die Kinder, an die Familie, als die einzigen, die wirklich Empfänger der hohen Kulturfahigkeit der Mutter bzw. der Frau sein können; nur diese kann damit das Seelisch Tiefe, hier der Musik, oder der Kultur überhaupt wesentlich weitergeben, denn sie erzieht damit ja die Kinder. In der modernen politischen Sprache wird dies so ausgedrückt, daß die Familie wesentlich ist für die Entwicklung des Humankapitals — ist aber Seele und Kultur „haben“ Humankapital? Sicher liegt hier ein Rudiment einer Wertung vor allem natürlich des als ausübende Virtuosen sich vor der Menge profanierendem Weibes vor, das seiner innersten Bestimmung nach die ihr eigenen Fähigkeiten eigentlich im Rahmen der Familie als eigentlicher Aufgabe ausüben soll; natürlich waren die Familien dazumal auch von anderer Art und Leistungsfähigkeit als heute<sup>11</sup>.

Ich darf daran erinnern, daß auch A. Stifter in *Zwei Schwestern* einen Auftritt der großen Geigerin nur und ausschließlich im Kreis der Familie, durchaus im Sinne eines höchst virtuosen Vortrags kennt bzw. „zuläßt“. Das Problem des

ich meine nicht *unglücklich*, sondern *Liebe*.

<sup>10</sup>Hinzu kommt noch eine besondere Wertung, das vom *Stillen Musikanten* komponierte, ganz einfache Lied steht letztlich über der modernen Aufwendigkeit und Pracht- oder Geistentfaltung zeitgenössischer Musik, das einfache Lied kann ganz anders rühren als das aufwendige, in Nutzung der Mittel neuer deutscher Rechtschreibung, eher *aufwahndige*, Musiktreiben der neuen Zeit, also Wagner und andere; als eigentliche Musik besteht noch die von Mozart; auch dies ist eine Weiterentwicklung eines christlichen Topos: Musik ist wertvoller, wenn sie einfach und damit wahr, als wenn sie unwahr in „leerer“ Virtuosität auftritt; bei Storm ist ein deutlicher Gegensatz zur neuen Musik seiner Zeit; solche Feinheiten spielen bei H. Courths-Mahler wenigstens im angeführten Beispiel keine Rolle.

Dagegen sei erinnert an die bemerkenswerte Verweigerung von A. Stifter im *Nachsommer* die Protagonistin mit Klavierspiel zu behelligen; auch darin wie im Nichttragen von Ohringen erweist sich die Herausgehobenheit der Heldin vor dem sonstigen Kontext gebildeter junger Mädchen; die einzige „zugelassene“, auch virtuos ausgeübte musikalische Kunst ist die des Zitherspiels. Dabei war, wie die Klaviernoten einer meiner Ururgromutter zeigen, zur Zeit der Abfassung des Romans das klavieristisch musikalische Bildungsniveau jüngerer Mädchen immerhin so hoch, daß Sonaten von Beethoven zum normalen Repertoire gehörten. Das lehnt Stifter, wie übrigens auch dauerndes Stricken oder Sticken, für die Frauenbildung ab.

<sup>11</sup>Daß die „virtuose“ Frau, die sich nach der Öffentlichkeit orientiert, insbesondere bei mangelnder Fähigkeit, schon in der Romantik Zielscheibe von Satire sein konnte, kann eindrucksvoll E. Th. A. Hoffmanns Nachrichten über den Hund Berganza entnommen werden; da war die Öffentlichkeit der Salon; auch Iffland führt das Thema des Mannes, der eine liebende Seele gesucht, doch stattdessen ein gelehrtes Weib gefunden hat, in seinen Komödien häufig aus.

Auftritts des wahren Künstlers, ob Komponist oder Virtuose bzw. Sänger, vor einem zumeist zum Verstehen unfähigen Publikum ist seit Wackenroder Topos der romantischen Literatur<sup>12</sup>, wird hier aber mit einem spezifischen, dem modernen

---

<sup>12</sup>Das gilt aber, entgegen neuerer Fehldeutungen, nicht für Gottfrieds *Tristan*, denn da ist das Publikum zwar überwältigt, nicht aber etwa unfähig, die absolute musikalische Meisterschaft Tristans erkennen zu können; Näheres dazu findet man im 3. Band meiner Habilitationsschrift *Musik als Unterhaltung*, im Abschnitt *Der musikalische Held*: Für den dramaturgischen Einsatz von Musik ist es für Gottfried unabdingbar, daß die musikalische Meisterschaft Tristans allgemeine Anerkennung finden muß.

Emil Strauss führt dieses Problem des nichtverstandenen musikalischen Genies in *Freund Hein* zur Katastrophe, indem er den werdenden, partiell schon vollendeten jungen Komponisten durch einen zum Verständnis dieser Fähigkeit unfähigen Vater zum weiteren Besuch des — topisch vor allem wegen Mathematik — für den Jungen nicht mehr zu bewältigenden Gymnasiums zwingt. E. Strauss verbindet hier die z. B. auch für H. Hesse wie auch für M. von Ebner-Eschenbach so charakteristische Topik des zum Schulabschluß unfähigen Schülers, der an den Anforderungen des humanistischen Gymnasiums tragisch zerbricht, mit dem des werdenden, aber in seiner Echtheit unverstandenen Komponisten.

Von Interesse ist dabei, daß E. Strauss die musikalische Eingebung durchweg in der Art sozusagen der symphonischen Dichtung beschreibt, z. B. zu Ende des 7. Kapitels: *Und wie ein Schuß im stillen Gebirge das Echo weckt ... so rief irgendein Erinnerungsklang plötzlich Töne in Heiner hervor, neue, nie vernommene Verbindungen, daß er das Ohr neigte und in Wonnen hochatmend lauschte: bald mit kurzem, gewaltsamem Strahl stürzte es, bald mit vollem langen Wogen strömte es in sein Herz oder aus seinem Herzen und durchschütterte ihn mit der reinsten Wollust, die dem Menschen gegeben ist ...*, was dann zum Klaviertrio führt, wo *Wie unter dem unbewölkten heiteren Himmel der drei, aus sorgloser Freude die Sehnsucht und Hoffnung aufkeimt und am Widerstand zu ungeduldigem Begehren, Trotz und blinder Leidenschaft emporschießt — da mußte die Geige die beiden Genossen entzünden und schüren, daß sie widerwillig ihrer Glut dienten und sie doch als treibende Flamme wild über alles andere aufsteigen ließen. Wenn dann das Feindliche sich ringsum erhebt, das schwächlich Erschienene, übersehen stark wird, wenn die Leidenschaft unter dem Wetterhimmel auf die Höhen trifft, die nicht zu erstürmen sind, wenn Blitz und Donner den Übermut zu Boden schrecken und der Hagel die prunkende Blüte zerschlägt, da rang das Klavier die beiden andern nieder und für den dumpfen Trotz der Geige, die ihren Schmerz verbiß, durfte nur das Cello wie die Nachtigall in das verrollende Gewitter hinausschluchzen. ...* Die Verbindung mit Jean Pauls Art der Musikschilderung, aber auch zu der von Wackenroder oder Tieck zu den *Symphoniestücken* ist überdeutlich, und kann zeigen, welche Kraft derartige laienhafte Schilderungen von Musikerleben für das Selbstverständnis auch des Komponisten hatten, denn die — im Folgenden noch weiter ausgeführten — Versuche, den eigentlichen Sinn von Musik in dieser Weise semantisch zu fassen, wäre einem Programm einer symphonischen Dichtung nicht unangemessen; es handelt sich aber um ein Klaviertrio, also eine Gattung der „reinen“ Musik, deren Wesentliches für Strauss nicht die Form, sondern klar der als eigentlich verstandene (seelische) Inhalt ist, wobei das Bild des Lebenslaufs mit Ansturm, Niederlage etc. eben auf Wackenroder bzw. Tieck zurückzuführen ist. Man wird keine Schwierigkeit haben, etwa an Liszts *Ideale* zu denken. Balzac stellt diese „poetische“ Sicht von Musik in der noch zu zitierenden Passage über das Orgelspiel der ins Kloster des Karmel eingetretenen Herzogin so: *... S'il faut un cœur de poète pour faire un musicien, ne faut-il pas de la poésie et de l'amour pour écouter, pour comprendre les grandes œuvres musicales? La Religion, l'Amour et la Musique ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée toute âme noble? ...* (*La comédie humaine* Bd. V der Ausgabe der *Pléiade*, S. 914): Musik geht sozusagen in ihrem Inhalt auf, dieser ist ihr Wesentliches (zum Bezug zu Liszt, vgl. in der gleichen Ausgabe in den *Notes et Variantes*, S. 1474).

Der dramaturgische Sinn dieser den jungen Komponisten sozusagen überwältigenden musikalischen Einfälle ist auch sozusagen die Beweisführung, daß hier ein echter Komponist von der zum Verständ-

Geist mit entsprechenden Folgen verhaßten Bild des Wertes der Frau verbunden; erinnert sei hier aber auch an den, vom Können her unbegreiflichen, vom Wesen der Musik her aber geradezu zwingenden „Rückzug“ des „Vetters“ in Storms *Eine Halligfahrt*: Die musikalische Aussage, hier eines Geigers „auf“ einer alten italienischen Geige, die sozusagen ihre Aussage findet, ist für die Welt zu schön oder gut; der „Träger“ dieser innersten Aussage versteckt sich vor der Welt des Publikums, die eigentliche Seele kann sich nicht profanieren, das muß zum Zwiespalt führen.

Vergleichbar läßt H. Courths-Mahler ihre Heldin dem Entdecker ihrer unvergleichlichen Kunstfähigkeit auf entsprechende Vorschläge antworten. „*Fräulein Liselotte hat ein Vermögen in ihrer Kehle*“, sagte der Musiklehrer oft. Und er fragte sie ganz ernsthaft, ob sie sich nicht zur Sängerin ausbilden lassen wolle. *Liselotte schüttelte jedoch heftig abwehrend den Kopf*. „*O nein — nicht um alle Schätze der Welt könnte ich vor vielen fremden Menschen singen. Ich bin schon so furchtbar befangen, wenn einige Gäste anwesend sind*“, sagte sie hastig.

Um diese Einstellung werten zu können, muß man einmal, was die Autorin ja auch explizit macht — *Schätze der Welt* — beachten, daß zu dieser Zeit die *Bettelprinzessin* ja noch keinerlei finanziell gesicherte Zukunft hat, sondern auf eine Berufstätigkeit sehen muß<sup>13</sup>. Der Verzicht bedeutet also auch einen Verzicht auf finanzielle Sicherheit, ein Hinweis auf die Ehrlichkeit und Innerlichkeit der betreffenden Seele, sie verweigert sich dem Rufe des Goldes. Umso schöner ist die sich zum Schluß eröffnende Perspektive als Comtesse: Der Edelmut entspricht der sozialen, wenn auch noch unbekanntem Stellung. Dazu gehört natürlich auch die besondere Bescheidenheit, die für Courths-Mahler hier nicht etwa für eine gewisse Einfältigkeit oder Schüchternheit des guten Kindes steht, sondern für deren immer vorbildliche innere Haltung, die nicht „vorwitzig“ oder selbstsicher auftritt, obwohl sie eigentlich alles Recht dazu besäße. Ihre besonderen Kenntnisse verführen sie nicht zur Anmaßung oder einer Überschätzung, ja auch nur gerechter Einschätzung des eigenen Wertes — als Kontrast zu dem, was ihr bevorsteht, ist solche Demut besonders charakteristisch: Vom Aschenbrödel<sup>14</sup> zur Comtesse kommt man am wirkungsvollsten mit Bescheidenheit.

Während also für Storm letztlich die Familie für die Frau wesentlich, ja ab-  
nis unfähigen engsten Umgebung in den Selbstmord getrieben wird: Die Wahrheit des musikalischen Erlebens wird von dieser Umgebung nicht erkannt, daraus folgt zwangsläufig die Katastrophe.

<sup>13</sup>Wogegen der Held in Emil Strauss's *Freund Hein* gerade an der Möglichkeit, sein Leben, sogar leicht mit seiner Kunst zu fristen, seinen Lebensunterhalt reichlich zu verdienen, nicht scheitern könnte: Die Schuld an der Vernichtung seines Genies liegt nicht an solchen materiellen Bedingungen, sondern allein an väterlichere Unfähigkeit zum Verstehen.

<sup>14</sup>Ganz so „unten“ kann die *Bettelprinzessin* natürlich nicht aufwachsen — die Bildung, die sie dann zur Gräfin geeignet macht, mußte sie irgendwie erwerben können.

solut höher steht als die Tätigkeit selbst als gefeierte und begnadete Sängerin, begründet Courths-Mahler die entsprechende „Abstinenz“ etwas anders, und immerhin doch wesentlich tiefer als nur durch die besondere Befangenheit des immer bescheiden und zurückhaltend auftretenden Mädchens vor der zuhörenden Menge<sup>15</sup>; Liselotte begründet: „*Nein*“, sagte Liselotte bestimmt, „*ich weiß ganz gewiß, daß ich nicht zur Sängerin taue. Vor der Öffentlichkeit singen, das wäre mir gerade, als müßte ich allen Menschen zeigen, was ich im Herzen habe.* Es ist die Keuschheit des reinen Herzens, die sich in der alles enthüllenden Musik nicht zu entblößen wagt.

Auch dies, die sich, bewußt oder unbewußt durch oder in Musik offenbarende, ja entblößende Seele<sup>16</sup>, ist ein, vor allem in romantischer Literatur — ich

<sup>15</sup>Man vergleiche Parallelen beim ersten Auftritt von Jean Christoph Kraft als, gezwungenes, Wunderkind in Romain Rollands gleichnamigem Roman — ohne daß mit diesem Hinweis die literarische Leistungsfähigkeit beider Autoren parallelisiert werden soll; Topoi, also auch Wertungstopoi von Musik haben zwangsläufig eine gewisse Universalität bzw. Invarianz gegenüber stilistischen Unterschieden.

<sup>16</sup>Auch K. Gutzkow setzt das Mittel ein, in Verbindung mit dem alten, der liturgischen Wertung von Musik entsprechenden Topos, daß virtuosos Können nicht die unabdingbare Voraussetzung für eine die Seele offenbarende Leistung der Musik darstellt (zur „Verzerrung“ dieses Topos s. u., das zu Grillparzers *Armen Spielmann* Bemerkte; es berichtet ein Lehrer, der dem Vater dann die entsprechenden prosaischen Ratschläge gibt, diese besondere Eigenheit und Begabung seiner Tochter möglichst effektiv zu vernichten, daß daraus eine Art Katastrophe folgt, ist zu erwarten): ... *Am erschreckensten ist mir Imagina, wenn sie am Clavier sitzt und sicher zu sein glaubt, nicht belauscht zu werden.* — nur so kann die Seele sich wirklich zeigen — *Da variiert sie nur zwischen wenigen Accorden und Tonarten, ist an Fertigkeit hinter meinen meisten, selbst jüngern Mädchen zurück, und doch habe ich gesehen, daß unter ihrem Fenster mancher Musikkundige still steht und sich nicht vom Anhören dieser allerdings oft zu Thränen rührenden, aber ganz lose und locker gefügten Phantasieen trennen kann. Da ist es zugleich erstaunlich, welche versteckte Leidenschaft auf den Tasten mit zum Ausbruch kommt, welche Sehnsucht, welches Hangen und Bangen, Hinüberschweifen in Welten, die nur der Ahnung und dem Schmerz angehören. Nicht Melodien, nicht Reminiscenzen sind es, die sie spielt, ja dem rohen Ohr möchte ihre Uebung spielende Klimperei erscheinen; aber dem Lauschenden, dem ihr Folgenden kann nicht entgehen, was diese bald leisen, bald anschwellenden, bald langsamen, bald wogend bewegten Accorde bedeuten. Was bedeuten sie? Vorläufig ein träumerisches, sich in unbestimmte Fernen sehndes Herz. ...*, *Eine Phantasieliebe*, 1845, Kap. II, *Erste vollständige Gesamt=Ausgabe*, 1. Serie, 2. Bd., S. 264 ff. Damit ist die Entwicklung der Heldin motiviert, die von einem prosaischen Vater an einen prosaischen Gemahl gekettet, wegen eines mißverständlichen Romanentwurfs geschieden werden soll, letztlich, weil diese Art des Seelenlebens und die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht zusammenpassen können; vor einer neuen Bindung an einen, ebenfalls ihr nicht gleichwertigen Mann, der nur virtueller Träger ihres Romanentwurfs war, schützt sie geistliche Musik: *als der stürmische Bewerber nicht nachgeben ... konnte, da kam ihr ein heiliger Gesang zu Hilfe, der die Straße herauftönte. Eine glänzende feierliche Procession wallte einer nahegelegenen Marienkirche zu und in den heiligen Klängen, die der himmlischen Liebe geweiht waren, mußten die Bitten der irdischen verstummen. Imagina trat hinaus, neigte ihr Haupt ..., kniete ...* und lebt in Rom, etwas überraschend, nicht im Kloster, sondern *nur der Kunst*, ib., S. 325, die die, katholische, Heldin sozusagen als neue, analog heilige Erscheinung wie in einer Art Klosterleben ausfüllt (es wird nicht gesagt, daß Imagina nur noch geistliche Kunst betreibt oder geistliche Romane schreibt), eine Vorwegnahme einer Wertung von Kunst als Religion. Abgesehen von der heiligenden Funktion der liturgischen Musik, die letztlich die edle, unverständene



darf, um nur einen der zahlreichen Belege zu erwähnen, auf die in der Vorlesung vorgestellten, dramaturgisch in etwas anderer Weise als bei H. Courths-Mahler wesentlichen Beispiele von Balzac verweisen — geläufiger Topos, den schon Miller in seinem „Schlüsselroman“ (*Sigward, ein Klosterbruder*) oft genug einsetzt<sup>17</sup> Als zu Courths-Mahler zeitgenössisches Beispiel zitiere ich wieder R. Rolland,

Seele vor Profanierung rettet — ein etwas formelhafter Einsatz eines Topos —, setzt Gutzkow hier die Musik in ihrer genuinen Funktion ein, die eigentliche Natur der Seele zu offenbaren, womit der Widerspruch zur Welt oder Gesellschaft als ihr genuin eigen erkannt, aber nicht verstanden wird. Gutzkow setzt also die bekannten Topoi ein, vielleicht doch etwas topisch.

In vergleichbarer Weise nutzt Gutzkow die die Seele offenbarende Leistung der Musik, wenn ein Mädchen sich gegen die Wandlung einer Freundschaft in Liebe schützen will: *Ich sehnte mich darnach, einen einzigen melodisch gemessenen Ton aus einem Munde, dem so viel zarte und feine Worte entquellen konnten, zu vernehmen; aber sie schlug keine Taste an, sie sang keine Note. Ich beschwor sie, mir die Gründe ihres Schweigens zu sagen. Ich schilderte ihr alle Wonnen der Musik, nannte sie die Sprache der Engel. Sie erwiderte: „Ich werde mich nie wieder mit Musik befassen; das, was sie ausdrücken soll, kann man nur dem eigenen Gemüth entleihen, und wer verbürgt mir, daß ich die richtigen Noten finde!“ „... Ich verstehe nicht ein einziges Deiner Worte, und weiß nicht, welch' rätselhafte Beziehung alle Deine Gedanken haben. Die Liebe erhöht die Musik wie sie Alles verklärt, was ohne sie nur Mechanismu oder doch nur eine Leben ohne Gemüth und Seele ist ...“ Das wunderliche Mädchen besann sich eine Weile, ehe sie antwortete, und als sie sprach, war es wieder kein tröstender Gedanke, der die Fäden ihrer Worte regierte. „Du weißt es nicht, Edmund“, sagte sie, „wie Du bist ... Glaube mir, Musik wird uns eher hindern als verbinden. Du wirst mein Gefühl nicht ertragen können, wenn ich es in das leere Nichts einer erträumten, dies oder jenes Gefühl weckenden Situation hinaus singe. Ich lege etwas hinein, was Dir nicht gefällt. Ich bin unerträglich, wenn ich die Himmelsleiter des Gesanges besteige, ...“*, natürlich weint sie dabei (*Seraphine*, von 1835, 2. Buch, in der zitierten Ausgabe, S. 384 ff.). Hier kommt auch der Topos der Wahrheit dessen, was Musik ausdrücken kann, hinzu: Die Wahrheit der Kundgabe des Seelenzustands wäre für den, harmlosen, Verliebten nicht ertragbar.

Der geradezu als Musik-Novelle zu bezeichnende kleine Roman umfaßt sehr viel mehr musikalische Szenen, die gesondert zu berücksichtigen wären, wie z. B. die Vorstellung: *Ich würde eine Sonate vorspielen und dann fragen: Woran hast Du gedacht? Woran Du? ... Ich würde meine Schüler veranlassen, einer ihnen vorgespielten Composition Worte zu unterlegen ...* Die Intention dieses Textes hat ihren Grund auch im Nachweis, daß besondere musikalische Leistungsfähigkeit und tiefes Fühlen doch nicht vor moralischem Verkommen schützt. Hier interessiert der Einsatz der Funktion der Seelenoffenbarung: Die in Musik sich äußernden Gefühle wären für den um Erhöhung seiner Liebe Bittenden unerträglich, die Musik würde zu viel verkünden und damit auch die Freundschaft vernichten. Die Ironie der Erzählung liegt gerade darin, daß sozusagen dennoch die Heldin Seraphine durch eigene Schuld in auch moralisch armselige Verhältnisse kommt. Die Musik hätte die „Dämonie“ dieser Seele zu schmerzhaft verkündet; auch eine, originelle, Nutzung des Topos.

<sup>17</sup>Da meist zur unbewußten Kundgabe der Liebe, die eine der singenden oder geigenden Seelen zu einer anderen empfindet; sozusagen klassisch formuliert dies Balzac in *Ursule Mirouet*, Biblioth. de la Pléiade, *Comédie humaine* III, S. 890: *Il arrive souvent qu'un morceau pauvre en lui-même, mais exécuté par une jeune fille sous l'empire d'un sentiment profond, fasse plus d'impression qu'une grande ouverture pompeusement dite par un orchestre habile. Il existe en toute musique, outre la pensée du compositeur, l'âme de l'exécutant, qui, par un privilège acquis seulement à cet art, peut donner du sens et de la poésie à des phrases sans grande valeur. Chopin prouve aujourd'hui pour l'ingrat piano la vérité de ce fait déjà démontré par Paganini pour le violon. Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible et qui se communiquerait par toute espèce des musique, même par de simples accords. ...*

*Par un jeu à la fois suave et rêveur, son âme parlait à l'âme du jeune homme et l'enveloppait come*

---

*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. ...*

Die Bewertung von Chopin könnte eventuell einigen Widerspruch hervorrufen; die Differenzierung zwischen den Vorstellungen des Komponisten und des Ausdrucks der Seele des Spielenden erscheint als Reaktion einmal des Postulats von Musik als Seelensprache in Relation zur für das Abendland charakteristischen Differenzierung zwischen Ausführung und Komposition: Beide müssen daran teilhaben. Die Folgen solcher literarischen Topik dürften geläufig sein (E. Th. A. Hoffmann kennt dann die groteske „Verkehrung“, z. B. im Geigenspieler, der glaubt, allein richtig und würdig ältere Violinmusik wiedergeben zu können, in Wirklichkeit aber unerträgliche, „vorschülerhafte“ Mißklänge erzeugt, was Grillparzer *Armen Spielmann* wiederholt: Hier geben beide Ausführenden ihr Innerstes — bemerken dabei nicht, daß sie absurde Scheußlichkeiten von sich geben, womit auch der Topos des aus dem Herzen, aber mit der Stimme eines Raben Singenden wiederverwandt wird, hier hat sich die Intention und seelische Offenbarung von der so „erzeugten“ musikalischen Wirklichkeit getrennt: Was gespielt wird, ist unbrauchbar, wie gespielt wird, die mitgeteilte Seele, ist dagegen sozusagen mustergültig; s. auch u.).

Der hier als Schluß zitierte Ausschnitt betrifft die beiden „Helden“ der Novelle, Savinien und eben Ursule Mirouet, die unbewußt bei ihrem Spiel ihre Seele völlig enthüllt, d. h. ihre Liebe bekennt (die sozial einige Probleme bietet, weil Savinien ein, geradezu natürlich, verschuldeter Hochadliger, Ursule dezidiert bürgerlicher Herkunft ist).

Daß auch L. Ganghofer den Topos nutzen kann, weiß der Leser seiner *Hochlandsmärchen*, die noch mit dem Topos der zwar nicht virtuosen, wohl aber in ihrer Einfachheit wirklich wahren Musik arbeitet: ... „*Es ist ja grad, wei wann eine arme Seel drin wär im Holz, die unsern Herrgot anbettelt um Gnad und Erlösung?*“ ... *da nickte Nannei mit verlorenem Lächeln vor sich hin ... Und während die weichen, süßen Töne ihr Ohr umschmeichelten, begannen diese blauen, tiefen, stillen Männeraugen plötzlich redend zu werden. Was sie erzählten ... die Saiten klangen es nach in schwebenden Tönen — und was sie sangen, das schlich ihr warm in das Herz und traulich in die Seele. Liebliche Bilder gaukelten vor ihr empor ...*, *Die Zitherspieler*; der Held konkurriert mit einem Virtuosen der Zither, dessen hinreißende Kunst aber nicht die Seele eröffnen kann. Augen und Musik sind Ausdruck der Seele. Vergleichbar, allerdings wesentlich märchenhafter wird dieser Gegensatz, natürlich wieder verbunden mit der Offenbarung einer Liebe in *Die Lieder des Rauschegrimm* verwandt: ... *spielte eines seiner zaubervollen Lieder, bei dessen Tönen alle ... des weißen Heini vergaßen und sich um Peters Füße lagerten. Der hatte aber kaum den letzten Bogenstrich getan, da hub der Heini wieder zu spielen an und spielte Ton für Ton das gleiche Lied, und das klang aus seinen Saiten noch tausendmal schöner als von des Peters Geige; denn Heini legte in die Zaubertöne des Liedes noch sein eigenes Herz, seine Seele, all seine Sehnsucht und Liebe. ...* Diese Topoi auch in der Form der Ganghoferschen Dichtung ist zu beachten, denn sie verbindet ersichtlich Literatur aller Stilhöhen.

In wesentlich breiterer Form verwendet Balzac diesen Topos der sich in oder durch Musik offenbarenden Seele in der *Histoire des treize* II, *La Duchesse de Langeais*, *La Comédie humaine* V, *Études de mœurs*, *Bibliothèque de la Pléiade*, S. 912, wo die, nicht ganz ohne Parallele zum genannten, Balzac aber sicher nicht bekannten *Sigwart* zur Nonne gewordene Herzogin auf der Orgel ihre Seele dem Liebenden tragisch enthüllt; es geht um das *Magnificat*, das hier geradezu die Rolle des „topischen“ *Stabat Mater* von Pergolesi spielt, allerdings literarisch auf hoher Ebene — für Balzac ist die Musik der, natürlich römischen, Liturgie hier vor allem im Spiel der Orgel repräsentiert; genutzt wird auch der Gegensatz zwischen Gottes Ewigkeit, dem ewigen Leben, und der *périssable amour*, die dennoch immer noch wirksam ist, und die entsprechende Offenbarung des eigentlichen Seelenzustands durch das Orgelspiel begründet: *Au Magnificat, les orgues semblèrent lui faire une réponse qui lui fut apportée par les vibrations de l'air. L'âme de la religieuse vola vers lui sur les ailes de ses notes, et s'émut dans le mouvement des sons. La musique éclata dans toute sa puissance; elle échuffa l'église. Ce chant de joie, consacré par la*

---

sublime liturgie de la Chrétienté romaine pour exprimer l'exaltation de l'âme en présence des splendeurs du Dieu toujours vivant, devint l'expression d'un cœur presque effrayé de son bonheur, en présence des splendeurs d'un périssable amour qui durait encore et venait l'agiter au-delà de la tombe religieuse où s'ensevelissent les femmes pour renaître épouses du Christ.

L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. ... Ne'est-ce pas, en quelque sorte, un piédestal sur lequel l'âme se pose pour s'élancer dans les espaces lorsque, dans son vol, de parcourir l'infini qui sépare le ciel de la terre? ...Puis, après les fugues flexibles du délire et les effets merveilleux de cette reconnaissance fantastique, l'âme qui parlait ainsi fit un retour sur elle-même. La musicienne, passant du majeur au mineur, sut instruire son auditeur de sa situation présente. Soudain elle lui raconta ses longues mélancolies et lui dépeignit sa lente maladie morale. Elle avait aboli chaque jour un sens, retranché chaque nuit quelque pensée, réduit graduellement son cœur en cendres. Après quelques molles ondulations, sa musique prit, de teinte en teinte, une couleur de tristesse profonde. Bientôt les échos versèrent les chagrins à torrents. Enfin tout à coup les hautes notes firent détonner un concert de voix angéliques, comme pour annoncer à l'ami perdu, mais non pas oublié, que la réunion des deux âmes ne se ferait plus que dans les cieux: touchante espérance! Vint l'Amen. Là, plus de joie, ni de larmes dans les airs; ni mélancolique, ni regrets. L'Amen fut un retour à Dieu; ce dernier accord fut grave, solennel terrible. ... Die Musik kann also von der innigen Zwiesprache zwischen zwei Seelen, von denen die der Organistin von der Anwesenheit ihres verlorenen Geliebten nichts weiß, wieder zurückführen sozusagen zur Objektivität Gottes. Der Topos der Aussagefähigkeit von Musik — Balzac differenziert hier nicht zwischen Orgel improvisation und reiner Ausführung — bei der Übermittlung von Seelenzuständen, also als Seelensprache, die sich, wie auch hier, nur jeweils dem einen Hörenden offenbart, leistet an dieser Stelle auch die Kundgabe, daß der Liebende seine Geliebte wiedergefunden hat — die letzte Aussage der Orgel bleibt aber wahr; ein schönes einfaches Ende ist nicht mehr möglich: Der Schmerz der getrennten Seelen kann sich nur noch in Musik aussprechen, wirkliches Sprechen miteinander ist unmöglich geworden. In den hier nicht zitierten Stellen des Passus läßt Balzac die Musik auch die gesamte Erinnerung an das liebende Zusammensein erklingen, sozusagen als musikalischen Abriß des Wesentlichen im Leben der beiden Liebenden, wobei jedoch eigentlich ein Bruch der liturgischen Aufgabe geschieht: Die Rückkehr mit dem letzten Amen zur liturgischen Wirklichkeit wird damit Bestätigung des endgültigen Abschieds — Balzac nutzt hier also ganz klar die Relation der intimen Seelensprache, sozusagen als Abirringung, zur liturgischen Funktionalität der Musik; die Subjektivität ist vergangen, nur noch verklingende, seelisch nicht aber weniger wirkende Erinnerung.

Selbst die hinsichtlich des literarischen Einsatzes von Musik eher etwas nüchterne Marie von Ebner-Eschenbach kennt diese überwältigende Leistung von Orgelmusik, die ebenfalls eine, durch einige Prüfungen gehende, Liebe entstehen läßt (auf diese Stelle geht Verf. in anderem Zusammenhang nochmals ein, *Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im organum purum, der Ewigkeitsbegriff bei Augustin und die Schönheit als Kategorie liturgischer Musik*, *HeiDok* 2009, S. 78): ... *In wortloser Sprache und doch so verständlich* — der Augustinische Topos der Musik als Herzenssprache — *rief es ihr zu, lieb ihrer Andacht Flügel und ihrem unbestimmten Sehnen einen Ausdruck. Und mehr, weit mehr als sie fassen und begreifen konnte, erweckte es in ihrer Seele die Ahnung einer Anbetung ohne Ende, eines Friedens ohnegleichen. Lange blieb sie dem wunderbaren Eindruck ganz hingegeben; endlich kam es ihr zum Bewußtsein, daß es die alte Orgel war, die sang, und was sie sang, war das alte Kirchenlied. Und dennoch meinte Marie es heute zum erstenmal gehört zu haben; und nicht sie allein, auch andere lauschten voll Erstaunen den Fluten von Wohlklang, die die Kirche durchbrausten. „Der neue Schullehrer spielt“, flüsterte eines dem anderen zu ...*

Daß mit diesem Orgeklang eine neue Liebe eröffnet wird (also Seele zu Seele spricht, ohne daß es beiden schon bewußt wird), ist im Augenblick noch nicht einmal angedeutet — was Marie von Ebner-Eschenbach hier aber sagt, ist eine moderne Paraphrase von Augustins Forderung in der bekannten Stelle zur Musik in der Liturgie in den *Confessiones*: Da wird vom Hörer gefordert, sich nicht an

*Jean-Christophe, Dans la maison, Éditions Albin Michel, Paris 1931, S. 934; bei der Entstehung der Freundschaft zwischen dem (emigrierten) Deutschen Kraft und dem Franzosen Olivier (dessen verstorbene Schwester Kraft in Deutschland kennen und — natürlich ganz platonisch — verehren gelernt hatte), bittet der deutsche Komponist, eben der Held des Romans, seinen neuen, noch unbekanntem Freund, etwas auf dem Klavier zu spielen, um dessen Seele verstehen zu können, was Olivier dann auch tut: ... à jouer le bel Adagio en si mineur, de Mozart. D'abord, ses doigts tremblaient et n'avaient pas la force d'appuyer sur les touches; (das Gegenüber, der Hörer, ist der Komponist und Kapellmeister Kraft!) puis, peu à peu, il s'enhardit; et, croyant ne faire que répéter les paroles de Mozart, il dévoila, sans le savoir, son cœur. La musique est une confidente indiscreète: elle livre les plus secrètes pensées. Sous le divin dessin de l'Adagio de Mozart, Christophe découvrait les invisibles traits, non de Mozart, mais de l'ami inconnu qui jouait: la sérénité mélancolique, le sourire timide et tendre de cet être nerveux, pur, aimant, rougissant. ... In seiner *Vie de Tolstoi* geht R. Rolland analog auf*

die Schönheit der *suavis et artificiosa vox* zu verlieren, sondern in freier Entscheidung und Kraft des Gewissens und der Seele, diese Schönheit nur als Mittel zum intensiveren Erleben der Musik erst die Seele gebenden *verbum Domini* zu machen. Genau so läßt M. von Ebner-Eschenbach die „Heldin“ Marie des kleinen Romans *Die Unverständene auf dem Dorf*, nicht zuerst die Musik erleben, die *Fluten von Wohlklang*, sondern die *wortlose Sprache*, die der Seele die *Ahnung einer Anbetung ohne Ende* verleihen kann — nicht die Musik, sondern ihr Inhalt bewegt die Seele, und läßt diese, auch das ist Augustinisch gedacht, eine Ahnung der ewigen Anbetung erleben; erst allmählich wird ihr bewußt, daß es sich hier um Musik, um Orgelspiel handelt, vorgetragen von einem Menschen, womit ein *Von Herzen möge es zu Herzen Gehen* Wirklichkeit geworden ist. Es gibt wenige Autoren des 19. Jh., die in solcher Weise den Sinn des Augustinischen Postulats verstehen und weitergeben konnten.

Einen Vorläufer, allerdings mit weniger klarem Bezug zur liturgischen Wertung von Musik findet man in L. Tiecks *Sternbald*, 1. Buch, 7. Kap.: ... *Franz stellte sich in die Mitte der kleinen Kirche und das Orgelspiel und der Gesang hub an; die Kirchtür ihm gegenüber war offen, und das Geräusel der Bäume tönnte herein. Franz war in Andacht verloren, der Gesang zog wie mit Wogen durch die Kirche, die ernstesten Töne der Orgel schwellen majestätisch herauf, und sprachen wie ein melodischer Sturmwind auf die Hörer herab; aller Augen waren während des Gesangs nach dem neuen Bilde gerichtet. Franz sah auch hin und erstaunte über die Schönheit und rührende Bedeutsamkeit seiner Figuren, sie waren nicht mehr die seinigen, ... ... Es schien, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde bewegten und sprächen und mitsängen, als wenn die fernen Engen näher kämen ... Aus den Gräbern schienen leise Stimmen der Abgeschiedenen herauszusingen, und mit Geistersprache den ernstesten Orgeltönen nachzueilen. ...* Wesentlich ist hier einmal die Einbeziehung der Naturklänge (noch deutlicher im anschließenden, nichtzitierten Text), zum andern die gleichsam belebende Wirkung der Musik, die Verstorbene, „tote“ Gemälde und auch Standbilder zur gemeinsamen Liturgie erweckt — offensichtlich die Vorstellung des *vor den Engeln* Singens.

Die Musik erst eröffnet die wahre Andacht, die auch den Maler, Sternbald, sein eigenes Bild als Heiligen sehen läßt, nicht mehr (nur) als Kunstwerk. Wie (später) bei Balzac, aber auch bei Victor Hugo — vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 946 ff. — und in Listzs *Hunnenschlacht* bedeutet die Orgel geradezu den Inbegriff gottesdienstlicher Andacht und Zeichen einer alles zusammenfassenden Harmonie. Die französischen Autoren scheinen hierin deutsche Vorgaben zu übernehmen.

Lew Nikolajewitschs *Kreuzersonate* ein; mit der Begründung, daß Tolstoi darin unrecht habe, weil der größte Teil der Hörer das Ungeheuerliche von Beethovens Musik gar nicht erfassen könne, weshalb das vom „Helden“ der *Kreuzersonate* geforderte Verbot von solcher Musik sinnlos sei — die Äußerung äußerster seelischer, eigentlich das menschliche Dasein überschreitender Inhalte wird von fast allen unverstanden vorübergehen gelassen<sup>18</sup>.

H. Courths-Mahler konnte also auf einer Fülle an entsprechenden Topoi oder Wertungsfaktoren von Musik in der Literatur basieren — wobei zu beachten ist, daß Courths-Mahler keineswegs gegen eigenständige Tätigkeit der Frau ist; hier wesentlich moderner als Storm, wenn auch für sie das Ziel von Frau (und Mann) stets die Ehe ist.

Damit die *Bettelprinzessin* noch einen wirklichen Konzertauftritt haben kann, d. h. ihre wirkliche Fähigkeit Bestätigung findet, tritt sie, wenn auch nur im Kreis des Mädchenpensionats, in einem veritablen *Singspiel* auf, dessen Handlung der Komponist auffälligerweise stilistisch andeutungsweise *in die Rokokozeit verlegt* hat. Man wird Courths-Mahler hier eine gewisse Originalität zuschreiben können, denn eine solche Idee konzipiert vielleicht schon kurz vor dem Anfang des 1. Weltkriegs, in einer Zeit, die noch wesentlich mit Wagner und Entsprechendem bestimmt war, erscheint ein solcher „klassizistischer“ Rückgriff beachtenswert — natürlich auch dem Ort angepaßt.

Die *furchtbare Angst* Liselottes, daß sie *bei der Aufführung steckenbleiben oder sonst ein Mißgeschick haben möchte*, wird nicht nur ausführlich beschrieben, sondern dient natürlich dazu, die dann ebenso natürlich perfekte Leistung der *Bettelprinzessin* bzw. *Liselottes* in umso hellerem Licht erscheinen zu lassen. H. Courths-Mahler wagt sich auch, dramaturgisch notwendig, an diese Aufgabe der literarischen Schilderung einer Kantate — man denke hier an Ch. M. Wielands (literarisch sehr frühen) Beitrag zu diesem Genre, wobei der Auftritt der Geliebten oder Liebenden als Solistin einer typischen barocken Kantate — ein mythologischer Gesangswettstreit zwischen Sirenen und Musen, sinnlicher und seelischer Liebe, letztere etwas scheinbar — natürlich der Intensivierung der Liebe dienen soll<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup>Tolstoi basiert da übrigens auf der „Modernisierung“ der angesprochenen antiken Vorstellungen über die unwiderstehbare Kraft der Musik, den Zustand der Seele zu verändern.

<sup>19</sup>Um nur einen kleinen Ausschnitt aus dieser Schilderung einer Kantate zu geben, sei der Schluß zitiert, wo der Sieg der Musen über die Sirenen mit der Überwältigung des Liebhabers kulminiert, d. h. seinen eigentlichen Sinn und dramatische Funktion erhält: ... *Mitten aus dieser rührenden Harmonie erhob sich der Gesang der schönen Danae, ... Ihr Gesang schilderte die rührenden Schmerzen einer wahren Liebe, die in ihren Schmerzen selbst ein melancholisches Vergnügen findet, ihre standhafte Treue, und die Belohnung, die sie zuletzt von der zärtlichsten Gegenliebe erhält. Die Art, wie sie dieses ausführte, oder vielmehr die Eindrücke, die sie dadurch auf ihren Liebhaber machte, übertrafen*

Die Schilderung der Aufführung nun läßt Chor, „schelmische“ Stimme — eines werbenden Schäfers (gesungen von Susi; also eine „Hosenrolle“) — und der Stimme von Liselotte als umworbene Schäferin dramatisch miteinander abwechseln. Die Angabe der Szenenfolge nebst Inhalt kann den Ablauf der Musik literarisch einfach schildern lassen. *Liselotte*, als Umworbene, also als Frau, kommt dabei das seelisch Tiefe zu. Ihren Mut zu ihrer großen Koloraturarie erhält sie vom dirigierenden Komponisten: *Der Komponist räusperte sich angstvoll und wiederholte den Takt, und Susi drückte Liselotte ermunternd die Hand. Diese nahm allen Mut zusammen und setzte ein. Die ersten Töne klangen freilich leise und gepreßt. Aber jetzt sah Liselotte nur in die Augen des Komponisten, die so beschwörend auf ihr ruhten. Da rang sie sich von ihrer Befangenheit los, um sein hübsches Werk nicht zu gefährden. Und von diesem Augenblick an war sie ruhig und sicher. Rein und klar in bestrickenden Wohllauten kamen die Töne wie Perlen über ihre Lippen. Wie Nachtigallengesang, dachten die Zuhörer* (FeministInnen müssen sich hier das -innen hinzudenken, wenn sie der Meinung sind, Hören sei eine geschlechtsspezifische Tätigkeit) *und lauschten atemlos. Es folgte ein schelmischer Zwischengesang ...*

Wie üblich wird zur epischen Dehnung vor allem noch die Handlung erwähnt, die Anlaß zur Aufzählung der musikalischen „Nummern“ gibt (hier leistet Wieland sozusagen musikalisch mehr, folgt aber auch der Folge der, fiktiven, „Num-

alles, was man sich davon vorstellen kann. Alle seine Sinne waren Ohr, während sein ganzes Herz in die Empfindungen zerfloß, die in ihrem Gesange herrschten. Er war nicht so weit entfernt, daß Danae nicht bemerkt hätte, wie sehr er außer sich selbst war, wie viel Gewalt er sich anthun mußte, um nicht aus seinem Sitz ... zu ihr zu schwimmen, und seine in Entzücken und Liebe zerschmolzene Seele zu ihren Füßen auszuhauchen. ... Natürlich rührt auch hier das eine Herz das andere, die Seele zerschmilzt; der in der Musik ausgedrückte Affekt ist hier der Inhalt der Musik, wozu ihre besondere Schönheit kommt. Die klassischen Mittel der Sinngebung von Musik herrschen durchgehend, das *Zerschmelzen* der Seele weist auf Empfindsamkeit und deren Herkunft aus der liturgischen Wertung von Musik. Von Interesse ist dabei auch die angedeutete Intention, die sinnliche Schönheit der Erscheinung der zahlreichen wunderschönen, kaum verhüllten Dienerinnen/Sängerinnen durch die Schönheit und den Eindruck der Musik überwinden zu wollen: Die seelische Macht der Musik reicht hier über die der rein sinnlichen, „optischen“ Reize; *Geschichte des Agathon*, 5. Buch, 5. Kapitel, *Sämtliche Werke* (Cotta), 4. Bd., S. 166 ff. Neben der dramaturgischen Funktion leistet Wieland hier eine, wie gesagt frühe, literarische Darstellung des Ablaufs einer Kantate.

Ludwig Tieck benutzt übrigens, nun in romantischer Gestalt, den gleichen Ausdruck in gleichem Zusammenhang: *Ich mußte ihm mehrere Sachen auf dem Fortepiano spielen, der Mond goß durch die roten Vorhänge ein romantisches Licht um uns her, die Töne zerschmolzen im Zimmer in leichten Akzenten — Sie kennen ja das Gefühl, wenn die hochgespannte Empfindung uns in ätherische und überirdische Entzückungen versetzt, die doch so nahe mit der Sinnlichkeit verwandt sind; der erhabenste Mensch glaubt sich zu veredeln, indem er sinkt, und kniet wonnetrunken vor dem Altare der irdischen Venus nieder. — Durch alle jene geheimen Nuance der Wollust ging Lovell. ...*, Wieland sagt das Gleiche etwas „verdeckter“, denn die Absicht der schönen *Danae* ist die gleiche wie hier der *Comtesse Blainville*, *William Lovell*, 2. Buch, 22 von 1793.

mern“) — H. Courths-Mahler hält sich ersichtlich zurück; die kurze, recht topische Erwähnung der Schönheit der Töne nebst dem ebenfalls topischen Vergleich mit der Nachtigall, deren Gesang sogar Kant etwas abgewinnen konnte — allerdings nur, wenn nicht künstlich nachgeahmt —, ist hier Träger der Musikbeschreibung.

Die Art der Musik selbst wird nicht als literarisch zu schilderndes Objekt verstanden, da reichen minimale Angabe, wie der Hinweis auf *Koloraturen*, womit immerhin auch die oft etwas einschläfernde ausführliche Schilderung topischer Merkmale von A. Leverkühns jeweils neuesten Schöpfungen vermieden wird. Die *Bettelprinzeß* besitzt zwar genuin musikalische Begabung, zur Schilderung geeignet erscheint aber nur ihre Stimme, was sicher auch von der Leser- und Leserinnenschaft als natürlich empfunden werden konnte. Die Qualifikation der *Töne* als *Perlen*, die *über ihre Lippen* kamen, könnte auch Anlaß zu einer Sammlung vergleichbarer Metaphern zur für adäquat verstandenen Schilderung oder Erfassung der Schönheit und Reinheit gesungener oder auch gespielter Töne sein. Tertium comparationis ist sicher Reinheit, Kostbarkeit u. ä., denn wer würde wirklich beim Singen z. B. von Wagners Walküre von den Lippen der Sängerin Perlen herabströmen sehen? Zu erinnern wäre auch an das Märchen, in dem der *Pechmarie* im Gegensatz zu ihrer Antagonistin, nicht bei jedem Lachen Perlen, sondern Kröten aus dem Munde quellen. Von einem Salonkomponisten gibt es eine Klavierkomposition *Perlenregen*<sup>20</sup>.

Daß die *Bettelprinzeß* selbst nach diesem Erfolg — *man überschüttete Liselotte und Susi mit Beifall* — nicht von der Möglichkeit der „großen Laufbahn“ erfaßt wird, schreibt sie in einem Brief an ihre ehemalige Erzieherin: ... *Ach, Fräulein, so schön es für mich wäre, recht viel Geld zu verdienen*, — wer hat diesen Wunsch nicht?! — *als Sängerin könnte ich nicht auftreten. Mir tun die Blicke weh, mit denen mich die Menschen ansehen*. Es handelt sich also nicht einfach um einen übertriebenen Fall des Bescheidenheitstopos, sondern um die edle Seele, die nicht vor einem Publikum ihr Innerstes entblößen kann. Wirksam ist hier also die angesprochene romantische Topik; in der *Bettelprinzeß* wird die bekannte *edle*

<sup>20</sup>H. Seidel qualifiziert eine Zwerggebe besonders schöner Sangesfähigkeit durch ... *wie Gold klang es aus seinem Munde, ..., Wintermärchen, Die Unterirdischen*. L. Tieck steigert diesen Topos, wenn er davon spricht, daß ein vor Verständigen gesungener Gesang *wie Gold in der Glut der Liebe geschmolzen* erscheinen kann, *Musikalische Leiden und Freuden*, ganz am Schluß, wogegen vor Unverständigen gesungen der *Ton ... oft, trotz aller Anstrengung, kümmerlich wird*. ... Die betreffende Heldin, Julie, die Gemahlin eines Grafen wird, bleibt, in Gegensatz zu Storms und Courths-Mahlers betreffenden Heldinnen, voller Freude bei ihrem Beruf: „... *daß ihre schöne Braut noch vor der Vermählung die Hauptpartie in meiner Oper singen soll!*“. „*Es sei*“, sagte der Graf, „*wenn es meiner Julie nicht unangenehm ist*.“ *Man sah es ihr aber, auch ohne ihre Versicherung wohl an, daß es ihr Freude mache, auf eine so glänzende Art ihr großes Talent zu entwickeln*. Der Graf der literarischen Darstellung von 1824 hat also im Gegensatz zu den von K. May, Storm und H. Courths-Mahler geschilderten Sängerinnen bzw. Gesellschaftsschichten keine Probleme damit, seine Gemahlin als Sängerin auftreten zu lassen.

*Einfalt und stille Größe* so virulent, wie man sie sich eben für eine wirkliche Comtesse und nicht nur griechische Göttinnen wünscht.

Daß übrigens die musikalische Fähigkeit von *Liselotte* wirklich begründet ist, nicht ein vorübergehendes, zufälliges Können, sondern nachhaltige Fähigkeit<sup>21</sup>, wird im Folgenden wiederholt angeführt, z. B. in einem Schreiben der Leiterin des Internats, die sich verpflichtet hält, den Ziehvater brieflich darauf hinzuweisen, daß *Liselotte* diese Fähigkeit habe, daß sie *mit ihrer Stimme und ihrer musikalischen Begabung eine berühmte Sängerin werden könne, wenn sie gewissenhaft ausgebildet würde*. ..., was die Baronin natürlich ablehnt. Weil der Baron kurz vor dem Bankrott steht, dient dieser Hinweis nur dazu, die ethische Minderwertigkeit des weiblichen Teils der Familie gegenüber der *Bettelprinzeß* besonders deutlicher aufleuchten zu lassen, im Sinne tragischer Ironie; gleichzeitig wird dies ein Anlaß, *Liselotte* wenigstens noch einmal musikalisch auftreten zu lassen.

Daß dies mit Weihnachtsliedern geschieht, ist zu erwarten, denn so kann die vom Italiener in Tiecks musikalischer Novelle so gehaßte deutsche Seelenhaftigkeit erst recht deutlich werden<sup>22</sup>: ... *spielte sie ein kurzes Vorspiel, das sich dann in die Klänge des schönen alten Weihnachtsliedes auflöste. Gleich darauf setzte Liselottes Stimme ein. Mit innigem Ausdruck tönte das Lied durch den weiten Raum und füllte ihn mit starkem und doch unsagbar süßem Wohllaut. Es wurde ganz still im Saal, alle lauschten wie gebannt auf die herrliche junge Stimme*<sup>23</sup>. *Selbst Lori und die Baronin, die doch sehr kritisch veranlagt waren*<sup>24</sup>, *konnten sich ihrem Zauber nicht entziehen. Baron Bodenhausen sah ganz ungläubig nach dem Flügel hinüber und lauschte wie gebannt*. Diese Wirkungen, insbesondere auf die „feindlich“ eingestellten Damen des Hauses, wird hier, in anderer Kreise, wiederholt. Hinzu kommt aber eine weitere Funktion, die Musik in der Literatur erfüllen kann; auch hier kann man an Ch. M. Wieland denken, aber auch an den empfindsamen Roman von Miller: *Am meisten aber wirkte der Gesang auf*

---

<sup>21</sup>Man kennt den Ausspruch von Prof. O. Hahn zur Verleihung des Nobelpreises: *Ein blinder Hahn legt auch mal ein Ei*. Nein, die *Bettelprinzeß* hat alles an oder in sich, dauernd, d. h. nachhaltig musikalische Höchstleistung zu erbringen.

<sup>22</sup>... *sie wollte nun ... in edel groß Manier singen mit Seele, ... nicht mehr aus Hals und Kehle, sondern, so wie die Deutsche meinen, aus das Gemüt heraus. Gemüt! eine extra deutsche Erfindung, die alle andern Natione gar nicht kennen. Bis dahin hatte die Gute ihren schönen Ton gehabt, grausame Höhe, hell wie Glas, spitz, laut, mochte Compositeur komponieren, wie er wollte, ..., dagegen jetzt der seelenhafte Gesang: Keine Passage, keine Übergänge, keine Triller, singt daher wie ein Kalb, das geschlacht werden soll, pur ohne Manier und Methode. ...*

<sup>23</sup>Auch dies stellt einen Topos dar, die eigentlich noch ungebildete, „dafür“ aber junge und seelenhafte Stimme findet man explizit genutzt zur Darstellung besonders schöner und eindrucksvoller Musik in G. Sands *Consuelo* — nur ist da das musikalische Wundermädchen durch Häßlichkeit ausgezeichnet.

<sup>24</sup>Eine euphemistische Umschreibung dafür, daß *Lori* eine geradezu exemplarische Stiefschwester und die *Baronin* entsprechend eine exemplarische Stiefmutter ist.



*Junker Hans. Mit großen Augen sah er hinüber auf das weißgekleidete Mädchen, das ganz weltentrückt am Flügel saß und sang. Auf dem schönen jungen Antlitz lag ein Ausdruck tiefen Friedens und inniger Andacht. Wie wunderbar griffen ihm die klaren, weichen und doch so starken jugendfrischen Töne ans Herz. Noch nie hatte er Liselotte singen hören. Auch sonst hatte noch niemand im Schlosse ein Lied von ihr gehört ... So überraschte sie ihre Zuhörer mit ihrem Gesang vollständig.*

*Weltentrückt* erscheint die Spielerin, völlig versunken und ergriffen von der Heiligkeit der von ihr gesungenen Weihnachtslieder (womit die alte liturgische Bindung von Musik wieder wirksam wird — man denke an K. Mays *Ave Maria*<sup>25</sup>!

---

<sup>25</sup>Was K. Gutzkow auch sozusagen in gegenteiligem Sinne nutzt (natürlich auch zur Charakterisierung des Helden Cäsar), wenn er genau diesen Bezug von Musik zum Heiligsten, zum Innersten als reine Konvention darstellt: *Die Musik ist eine ganz sinnliche Kunst. Wenn Sie dem Otaheiter einen Trauermarsch von Spontini vorspielen, glauben Sie, daß er weinen wird? Er wird springen ... Musik ist absolut nichts: die Bildung legt erst hinein, was wir darin zu finden glauben. Wenn ich für mein Theil bei irgend einem Musikstück geneigt bin, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben, so verbinden zu gleicher Zeit Sie damit einen Begriff, der vielleicht der entgegengesetzte ist. ...*, Wally, die Zweiflerin, 1. Buch, 5., *Ges. Werke, Erste vollst. Gesamt-Ausgabe*, 1. Serie, 4. Bd., Jena o. J., S. 258 f. Die Argumentation ist also die, daß die Bedeutung von Musik nie eindeutig sein kann, sondern, wenn sie überhaupt besteht, von der Konvention abhängig ist — wogegen zu argumentieren wäre, geradezu mit Augustin, daß die Spezifik von Musik eben gerade in dieser Fähigkeit besteht, Konventionen zu bilden, d. h. Inhalte in einer Weise zu vermitteln, die deren seelisches Erleben in einer sonst nicht gegebenen Weise vertieft.

Jean-Paulisierend argumentiert Gutzkow anders, wenn er, in satirischer Absicht, Blasedow Ratschläge geben läßt, wie man Ahnungen von Gott verhindern sollte: „... Namentlich müßten die Fenster des Abends ... bei Strafe der Vernunft=Excommunication nicht mehr aufgemacht werden dürfen, damit man beim Anblick des gestirnten Himmels nicht in die alte Religion des Träumens und Ahnens zurückfalle ... Auch sollten der Musik gewisse Tonreihen nicht mehr gestattet bleiben und Orgeln und Harfen gänzlich außer Gebrauch gesetzt werden, weil durch diese Instrumente immer wieder das Unerklärliche der Gottheit hindurchsingt und klaget und die Menschen wie mit Sirengewalt zu verlocken sucht, sich im Strome des ewigen Aethers und der himmlischen Gottesahnung zu baden.“ In dieser Weise spottete denn Blasedow ... *Blasedow und seine Söhne*, 1. B. 17. Kapitel, *Werke wie oben*, 5. Bd., S. 199. Daß in der bereits erwähnten Musik-Novelle *Seraphina* der zwar musikalisch wie sozusagen musikseelisch herausragende „Held“ nach seiner Kündigung als Organist die Orgel durch unpassend weltliches Spiel nicht nur die Orgel restlos zu liturgischem Gebrauch verdirbt, sondern auch noch die Besucher des Gottesdienstes entsprechend der moralischen Verkommenheit zuführt, erscheint als geradezu märchenhaftes Motiv, für eine realistisch gemeinte Erzählung vielleicht etwas zu märchenhaft; genutzt wird der topische Gegensatz zwischen heiliger und profaner Musik, nur daß der moralisch verkommene Musiker trotz seines Genies die Heiligkeit vernichten kann, obwohl er durchgehend, etwa auch Beethovens Sonaten innerlich adäquat empfindet.

Eine vergleichbare, ins Komische gewandte Situation schildert D. von Liliencron im Gedicht *Das alte Steinkreuz am Neuen Markt*, wo ein *Musikant, so sein Saitenspiel, rührte, Daß alles auf die Kniee fiel Vor lauter Seeligkeiten*. Übermäßiger Weingenuß führt ihn aber dazu, auf dem Turm von *Sanct Marien* zu steigen: *auf der Plattform oben, quiek, Geigt er die weltlichste Musik Dem guten Kirchenhahne. // Ach, das war wahrlich kein Choral, Das waren Tanz und Weisen, und üppige Lieder, die dem Baal Gefallen und ihn preisen. ... // ... Gottvater hat es auch gehört, Und denkt: Mein Musikante, Du bist*

Hier gibt es keine äußerliche Koketterie, nein, *Liselotte* ist Seele, ganz Seele und ganz reine Seele, sozusagen nur Weihnachtsseele. Deshalb kann auch die Wirkung der Töne dieser Seele so tief gehen, daß sie dem jungen Baron so *ans Herz greifen* (natürlich sind beide ineinander verliebt, nur ist der soziale Abstand zu groß, hinzu kommt der Mangel an Geld beim Baron, der eigentlich eine reiche Heirat suchen muß — was aber, selbst bei H. Courths-Mahler, gar nicht so einfach ist).

Daß *musica allicit amores* ist, wie gesagt, uralter Topos; hier führt er zum endgültigen „Verlieben“ des jungen Barons in die, da ja noch nur als *Bettelprinzessin* bekannte Gräfin. Die Überraschung der Zuhörer, die Liselotte ja seit deren Kindheit kennen, ist ein weiteres geläufiges Mittel der Schilderung großen musikalischen Eindrucks, sozusagen ein grundsätzlicher Topos, den, in allerdings etwas anderer Weise, Gottfried von Straßburg nutzt, um die auch und besonders musikalische „Übermenschlichkeit“ seines Helden zu charakterisieren: Tristan tritt auf, allen unbekannt und überwältigt alle, weil sie so etwas noch nie gehört haben.

Charakteristisch ist auch die Aufrufung der Entrücktheit, manifest im Ausdruck des *tiefen Friedens und der innigen Andacht*, womit einmal der Topos der Wahrheit der Empfindung, zum anderen aber auch deutlich die eigentlich liturgische Funktion des Weihnachtsliedes auch von H. Courths-Mahler genutzt wird. Wahre Musik entführt den Sänger weg von dieser Welt — man braucht hier nur an die romantische Erweiterung und Umdeutung der liturgischen Tradition der Funktion von (liturgischer) Musik zur wenigstens zeitweisen Entrückung zum ewigen Gesang der Engel denken, die z. B. wie in der Vorlesung erwähnt, Musik zur eigentlichen Ursprache, zu den *Sanskritta* der Natur des Menschen werden läßt (z. B. Novalis), was wiederum auch die entsprechende Entrückung zum Eigentlichen beim Sänger verlangt — die romantische Entsprechung zum Postulat der Wahrheit der Empfindung beim Singen. Die Schriftstellerin nutzt hier also ganz selbstverständlich romantische Topoi.

Auch hier zeigt H. Courths-Mahler, nicht anders als Th. Mann, auch die epische Funktion von Musik in der Literatur, Liselotte singt noch weitere, auch fröhliche Lieder — übrigens dramaturgisch nicht schlecht genutzt als Kontrast zur Stimmung im Hause des Barons, der um den Bankrott weiß und dies seinem von *Liselottes* Vortrag noch bezauberten und entrückten Sohn mitteilen muß. So entdeckt man bei H. Courths-Mahler auch die Fähigkeit von Musik in der Literatur zur Darstellung tragischer Ironie; Liselotte singt ein fröhliches Lied, offenbar

---

*zwar sehr vom Wein betört ... Du bist ein liederliches Vieh, Doch bist und bleibst du ein Genie, ...*  
Im Gegensatz zu Gutzkows Behandlung dieses Themas, des trotz musikalischen Genies moralisch minderwertigen *Musikanten*, führt Liliencron den Inkulpannten doch noch auf den rechten Weg und zeigt damit, welche Entscheidungsfreiheit der Behandlung des gleichen Themas in der Literatur des 19. Jh. doch bestand: *Der Musikant ... Probierte täglich sein Genie, Um Gott den Herrn zu loben ...*

von Courths-Mahler gedichtet — auch ein beliebtes Mittel der Darstellung von Musik, die Gattung des *Prosymetron* seit der Spätantike, z. B. Martianus Capella —: *Auf einem grünen Hügel steht der Mai, Der fröhliche Geselle, Will halten eine Symphonei ...*, also ein Lied über Musik als Musik im Roman; und in Wirklichkeit hängt der Schatten des unvermeidbaren Bankrottes, d. h. des Verlustes des Schlosses, in dem der Gesang noch einmal die „Heile Welt“ der Baronsfamilie vortäuscht.

Daß H. Courths-Mahler mit diesem Roman vielleicht doch noch nicht den Höhepunkt ihres literarischen Schaffens erreicht hat, zeigt nicht nur die Art des Einsatzes der angesprochenen Topik der Schilderung von Musik, die andererseits diesen literarischen Einsatz mit anderer Literatur verbindet, sondern vor allem der dramaturgische Sinn: Nach den angesprochenen Szenen findet sich keine Spur mehr, weder setzt Liselotte, dann als „neuentdeckte“ echte *Comtesse* ihre musikalischen Kenntnisse ein, ihrer (zunächst anonym bleibenden) Großmutter die Seele zu rühren, noch tröstet sie sich über Verluste und Trauer o. ä. Die musikalischen Kenntnisse dienen also allein der situationsgebundenen Hervorhebung der Besonderheit der *Bettelprinzeß*, ihrer nicht nur besonderen Schönheit, geradezu überirdischen Tugendhaftigkeit oder „Lernfähigkeit“, zur Erziehung der *jungen Damen* gehört auch Musik, also muß — und kann dies auch aus Begabung — die Heldin ebenfalls mit solchen Fähigkeiten ausgestattet werden; hinzu kommt die Möglichkeit der Hervorhebung ihrer Seelenhaftigkeit, d. h. die innere Begründung des Umstands, daß eine *Comtesse* kaum auf der Bühne als Sängerin auftreten kann. Musik bleibt Episode, funktional, aber nicht handlungsbestimmend — im Gegensatz zur zitierten Formulierung von Storm.

Aber auch K. May zeigt, daß tiefergehende dramaturgische Einbindung von Musik auch in etwas unterhaltsamerer Literatur als Th. Manns *Dr. Faustus* möglich ist: Man denke nur an die Schilderung von Mays ersten Kompositionsversuchen und dem Eindruck, den sein, natürlich frommer Gesang, eben das genannte *Ave Maria* auf den dadurch endgültig zum Christentum bekehrten Winnetou oder auf den sterbenden Mitschüler in *Weihnacht* macht; auch in der angeführten *Wurzelsepp* Trilogie führt die sängerische Begnadung der beiden Protagonisten (zusammen mit allen anderen, einschließlich s. Majestät, Kg. Ludwig II.) zu einem Höhepunkt zu Ende des Groß- bzw. Kolportageromans *Der Weg zum Glück*: (Fast) alle positiv bewerteten Personen finden zum Schluß in einer Oper zusammen, die sich höchst kompliziert, aber wieder auf die Handlung des Romans beziehbar, in der germanischen Götterwelt abspielt. Die Kunst triumphiert in einer exemplarisch „Wagnernden“ Oper.

Ob H. Courths-Mahler ebenfalls solchen literarischen Einsatz von Musik kennt

bzw. brauchen kann, dies zu erfahren, wäre Aufgabe der speziellen, musikbezogenen Hedwig Courths-Mahler Forschung, deren diesbezügliche Ergebnisse man also mit Spannung erwarten kann. Im Übrigen sei darauf hingewiesen, daß die angewendeten Topoi von Einsatz und Schilderung von Musik wesentliches Zeugnis sind für die sozusagen allgemein gültige soziale Wertung dieser Kunst in ihrer Zeit.

Daß zwischen H. Courths-Mahler und Gottfried, dem Dichter des *Tristan* eine, sicher nicht durch direkten Lesekontakt zu erklärende Geistesverwandtschaft besteht, zeigt sich auch darin, daß sie Musik, hier natürlich in moderner Weise als gemeinsames Musizieren von Sänger und Pianisten, im Roman *Opfer der Liebe* in deutlicher Parallele einsetzt, wie dies Gottfried bei der Schaffung von Tristans *Lai* und der „falschen“ Isolde tut, ed. Ranke, 19195: *Tristan er machete unde vant // an ieglichem seitpil // leiche unde guoter noten vil, // die wol geminnet sint ie sit.* (eine deutliche, natürlich nicht auf Abhängigkeit beruhende Parallele zur Wertung von Abaëlarde's Liebesliedern und ihrer Verbreitung) *er vant ouch zuo der selben zit // den edelen leich Tristanden, // den man in allen landen // so lieben und so werden hat ...*; er dichtet unterweilen auch *schanzune, // rundate und höffschiu liedelin* und sang *ie diez refloit dar in: // 'Isot ma drue, Isot mamie, // en vus ma mort, en vus ma vie'!* // und wan er daz so gerne sanc, // so was ir aller gedanc // und wanden ie genote // er meinde ir Isote, und vröuten sich es sere ..., woraus dann bekanntlich tragische Folgen herrühren.

Das Milieu, in dem der angesprochene Roman spielt, erlaubt der Schriftstellerin natürlich nicht den Einsatz von eigener Komposition; die seelischen Wirkungen von Musik können nur durch das gesellschaftliche, d. h. in dieses Bild der geschilderten Gesellschaft passende Ausüben von Musik wirksam werden. Man muß dazu die oben zitierte Parallele bei Romain Rolland beachten, insbesondere die Worte: *La musique est une confidente indiscrete: elle livre les plus secretes pensees. Sous le divin dessin de l'Adagio de Mozart, Christophe decouvrait les invisibles traits, non de Mozart, mais de l'ami inconnu qui jouait.*

Für H. Courths-Mahlers Einsatz solcher seeleneröffnenden Musikausübung ist ein kompliziertes Verhältnis zwischen vier Personen wesentlich, einmal Bernhard Gerold, sozusagen der junge Held, verliebt in eine Ziehtochter, Eva, des reichen Unternehmers, bei dem er angestellt ist, Horst Wendenburg, der noch eine Tochter Gabriele hat, die von dem *jungen Helden* früher einmal aus dem Wasser gerettet wurde. Verliebt ist also Bernhard in Eva — und Gabriele in Bernhard; Courths-Mahler knüpft aber einen noch komplizierteren Knoten, und geht damit, wie es einer entwickelteren Zeit auch ansteht, über Gottfried hinaus: Horst Wendenburg, der Vater von Gabriele, ist verliebt in Eva; wie immer versteht es Courths-Mahler,

diese kaum lösbare Verwicklung am Ende aufzulösen, durch Verzicht, Sterben und Standhaftigkeit.

Hier ist jedoch nur der Einsatz von Musik von Interesse: Die kulturell oder bildungsmäßig — im Sinne von *Bildungsbürgertum* in der Darstellung von H. Courths-Mahler — hervorragend erzogene Tochter Gabriele des Unternehmers Horst Wendenburg spielt erwartungs- und standesgemäß auch Klavier, und hat, Ausgabe des Lübbe Verlags 1992, Bergisch Gladbach, S. 589: ... *einen weichen, vollen Bariton bei Bernhard entdeckt und ihm nicht Ruhe gelassen, bis er einige Gesangsstudien genommen. Sie begleitete ihn gern zu seinen Liedern, übte mit Geduld die schwierigsten Sachen ein und freute sich dann wie ein Kind, wenn er leicht begriff.* Im Gegensatz zu Tristan ist hier die (in Bernhard verliebte) junge Frau die Lehrmeisterin, die die Begabung entdeckt und fördert; daß daraus aber Komplikationen entstehen, wird schon im folgenden Satz klar: *In ihrem ganzen Wesen ihm gegenüber zeigte sie deutlich, wie lieb er ihr war. Trotzdem dauerte es sehr lange, bis er begriff, daß sie ihn mit anderen Augen betrachtete als er sie ...* — weshalb, trotz der musikalischen Gemeinsamkeit, die hier auch — aber eben nur scheinbare — Seelengemeinschaft repräsentiert, Bernhard einen gewissen Abstand zu halten versucht. Natürlich kann Gabriele nicht ahnen, daß Eva nicht nur die große Liebe von Bernhard ist, sondern diese auch ihn liebt, was bei der Vertrautheit der beiden jungen Frauen zu Komplikationen führt.

In dieser Gesamtsituation führt ein solcher Musikabend zum Anfang der Katastrophe: ... *Gabriele ... wandte sich an Bernhard. »Ich habe neue Noten, Herr Gerold, wundervolle Sachen. Wenn es ihnen recht ist, können wir heute abend noch fleißig musizieren. ...« Sein Blick flog einen Augenblick sehnsüchtig zu Eva ... er wußte, daß ihn Gabriele lange am Flügel festhalten würde, und er dann wenig Gelegenheit fand, mit Eva zu sprechen ...:* Die Musik, eigentlich Ausdruck der tiefen Liebesbeziehung wird für den einen Partner zur lästigen Fessel, zu einem gesellschaftlich begründeten Zwang. Damit nicht genug, ist auch Horst Wendenburg anwesend, wie bei den meisten dieser musikalischen Vorführungen: *Meist saß er bei Eva, wenn, wie heute, Gerold als einziger Gast anwesend war. Gewöhnlich musizierten Gabriele und Bernhard miteinander. Über Wendenburg pflegte dann eine besonders weiche und zärtliche Stimmung zu kommen, und während er den jungen Stimmen lauschte, die von Lenz und Liebe, von Suchen und Finden sangen, suchte sein Blick sehnsüchtig in Evas stillen klaren Zügen. Seine späte Liebe schlug dann wohl über ihm zusammen und ließ in zuweilen alle Vorsicht vergessen. Wenn in Evas Gesicht manchmal die Röte kam und ging und ihre Augen mit so seltsamen Glanz die weite Ferne suchten, ahnte er nicht, daß ihre Seele weit fort war in einem verschlossenen Wunderland. Dorthin lockten sie die Töne der geliebten Stimme, die sie wie ein süßes Gift in sich hineintrank und*

dabei alles um sich vergaß.

Wie zu erwarten bezieht Wendenburg diese, nur auf den Sänger gerichtete Stimmung Evas auf seine Liebe — beide sind von ihrer Liebe erregt, nur, und darin liegt die tragische Ironie, die den Einsatz von Musik gerade an dieser Stelle ausmacht, beide in sozusagen verschiedener Richtung<sup>26</sup>.

Wichtig sind auch die jeweiligen visuellen Eindrücke: Wendenburg sitzt mit dem Rücken zu den Musizierenden, Eva ihm gegenüber in Blickkontakt mit Bernhard, so daß Wendenburg *Evas traumverlorenen Blick* sah und sich *nicht satt sehen konnte an ihrem schönen, seelenvollen Antlitz*, was die Tragik auf die Spitze treibt, denn Evas Blick begegnet immer wieder dem des Sängers, *und allen Vorsätzen zum Trotz flammte es zuweilen in ihren Augen auf wie ein jauchzendes Verstehen. Sie wußte, er sang nur für sie, und ihre Seelen flossen ineinander ... Wenn seine Stimme und seine Augen zugleich um ihre Liebe baten, war sie auf Sekunden machtlos über sich selbst.*

Ausdrucksvoller kann man die Wirkung von Musik und Musizieren — die Wirkung aufeinander während des Gesangs ist wesentlich — literarisch wohl kaum einsetzen.

Schließlich kommt ein Lied zum Vortrag, das *Evas Lieblingslied* ist, *Das müssen Sie besonders schön singen*, sagt Gabriele, in völliger Unwissenheit über die eigentliche Liebe zwischen Bernhard und Eva. Der Vortrag des Liedes, das auch

---

<sup>26</sup>Solche Tragik, die Musik auslösen kann, nutzt auch Balzac, wenn er das Erleben eines jungen Mannes von der Seelenhaftigkeit und Individualität einer Mädchenstimme beim gottesdienstlichen Gesang regelrecht verführt werden läßt, eine Frömmlerin zu heiraten, die dann Verursacherin höchst trauriger Folgen wird, *Une double famille, La Comédie humaine II, Études de mœurs, Bibliothèque de la Période*, S. 54: *L'office particulier du Sacré-Cœur allait commencer. Les dames affiliées à cette congrégation étant placées près du chœur, le comte et son fils se dirigèrent vers cette portion de la nef, ... Tout à coup, à deux pas du jeune Granville, une voix plus douce qu'il ne semblait possible à une créature humaine de la posséder détonna comme le premier rossignol qui chante après l'hiver. Quoique accompagnée de mille voix remua ses nerfs comme s'ils eussent été attaqués par les notes trop riches et trop vives de l'harmonica. Le Parisien se retourna, vit une jeune personne ... et pensa que d'elle seule venait cette claire mélodie; il crut reconnaître Angélique, ...* Die Tradition der *harmonica* ist bekannt, die Funktion ihrer Aufrufung als Beispiel an dieser Stelle läßt die Sängerin als vor allen anderen Frauen durch die besondere Seelenhaftigkeit ihrer Stimme herausgehoben erscheinen; jedenfalls ist dies die Wirkung auf den jungen Granville. Der geistliche Gesang, von der einen Person in besonderer, Orgel wie umgebenden Chor durchdringenden Weise vorgetragen, wirkt direkt auf den jungen Hörer — nur ist der Vergleich mit der ersten Nachtigall trügerisch, denn das junge Mädchen entwickelt in der Ehe eine derartige Frömmerei, daß ihr Gemahl zur Verzweiflung einer, dann aber auch im Unglück endenden zweiten „morganatischen“ Ehe gezwungen wird: Gerade der Vergleich mit der Nachtigall erweist sich als geradezu grotesk unpassend. Auch die Nutzung gerade des Kirchengesangs, der topisch die Herzensreinheit, Wahrheit u. ä. impliziert, als Verführungsmittel erscheint als Vorwegnahme der Tragik der Folgen dieser so vermittelten Ehe: Die innige, einmalige Wirkung, die der Gesangs des jungen Mädchens im Gesang der Kirche hervorruft, ist unwahr, falsch und letztlich katastrophal.

textlich zitiert wird — ein Echo der alten Tradition des *prosymetron* —, geschieht, so, daß Bernhard *alle Innigkeit seines Empfindens ... in das Lied legt, und er zwang damit Evas Blick zu sich empor. Ihre Augen ruhten nun wieder mit selbstvergessener Zärtlichkeit in den seinen.* Dies führt zu Tränen in Evas Augen: *Evas Augen waren feucht geworden. Das Lied wühlte das Leid der Entsagung von neuem in ihr auf. Wohl fühlte sie sich beseligt, daß er sie liebte ...*

Genau das jedoch, diese von der Musik, der lebendigen Stimme, der hier neben dem *Auge in Auge* die wesentliche Bedeutung zukommt, und dem Text bewirkte Überwältigung führt nun zum zweiten tragischen Irrtum: *»Eva — was ist dir — ich glaube gar, du weinst?« fragte plötzlich Wendenburg mitten in ihre schmerzlichen Gedanken hinein. ... »Das Lied — es ergreift mich stets von neuem«, sagte sie verwirrt und zwang ein Lächeln in ihr Gesicht. ...*

Die Musik wird später als Solveigs Lied benannt<sup>27</sup>. H. Courths-Mahler, in bester literarisch dramaturgischer Tradition, setzt hier also Musik ein, in allen Aspekten, einmal als Gemeinsamkeit von zwei Liebenden, dann als Wirkung ebenfalls auf zwei Liebende, um die seelischen Katastrophen sozusagen zu einem ersten, entscheidenden Ausbruch zu bringen, und ist sich auch der Möglichkeit und der Verlockung, damit viel Geld verdienen zu können, bewußt — der Auftritt vor einem Publikum ist es, was für diese schöne Seele die Laufbahn als Sängerin ausschließt.

Man wird nicht sagen können, daß H. Courths-Mahler hier den Topos von Musik und Liebe nicht individuell und dramaturgisch effektiv einsetzt; ein weiterer Hinweis darauf, daß eine Untersuchung von musikalischen Szenen im Werk der Schriftstellerin diese als wesentlichen literarischen Ausdruck der zeitgenössischen, als allgemein gültig voraussetzbaren Wertung von musikalischer Wirkung erkennbar machen kann. Musikalische Wirkung so tiefgehender und das unausweisliche große seelische Leiden, das aus solchem Mißverstehen seelisch innigstem und wahren — alle Beteiligten sind vor sich innerlich wahr, am deutlichsten wird dies bei Eva — Erleben bzw. Ausführen von Musik folgt, hat hier eine, sicher die Wirklichkeit reflektierende, aber auch beeinflussende dramaturgische Bedeutung erlangt.

Man wird bei diesem Einsatz von Musik durch H. Courths-Mahler auch anerkennen müssen, daß sie die literarische Schwierigkeit, spezifisch auf Musik einzugehen, geschickt umgangen hat, daß sie die Schilderung weitgehend auf die

---

<sup>27</sup>Bemerkenswert ist daran, daß das Lied als Werk völlig unabhängig von seiner eigentlichen Ausführung gesehen wird, denn bei der geschilderten Wirkung von Musik singt ja ein Mann das Lied, das dann als Ausdruck des Seelenzustands der Geliebten und gleichzeitig Liebenden seine dramaturgische Funktion hat, die, in tragischer Ironie von den beiden anderen, ebenfalls „Betroffenen“ aber nicht verstanden, d. h. nur als besonders schöne Kunstdarbietung erlebt wird.

Wirkung und die Reaktionen der Beteiligten, ob als Hörer oder Ausführende, beschränkt; auch Gabrieles Erleben wird nicht etwa übergangen: »*Ich muß immer wieder sagen, Sie singen wundervoll, Herr Gerold*«, sagte sie leise. *Er lächelte.* »*Gnädiges Fräulein, ich freue mich, daß Ihnen mein Gesang gefällt. Mir selbst erscheint er, ohne falsche Bescheidenheit, sehr mittelmäßig*«. *Sie schüttelte den Kopf.* »*Nein — an Technik fehlt Ihnen wohl manches, aber die wird doppelt aufgewogen durch den seelenvollen Ausdruck, den sie Ihren Liedern geben.*« *Sie hatte einen so zärtlichen Klang bei diesen Worten in ihrer Stimme, daß ihm ganz unbehaglich zumute wurde ...*, was angesichts seiner eigentlichen Liebe verständlich ist.

Indem H. Courths-Mahler aber den Topos der Gegensätzlichkeit von (vollkommener) Technik und Seelenhaftigkeit, die ja die innere Wahrheit einschließt, also den Topos der viel höheren Bedeutung seelischer Wahrheit gegenüber virtuoser Perfektion (die Gabriele vertritt), gerade hinsichtlich des Verhältnisses von Gabriele zu Bernhard einsetzt, wird die Tragik noch deutlicher: Die Seelenhaftigkeit von Bernhards Gesang ist ja nicht Ausdruck seiner Liebe zu ihr, sondern zu einer anderen: Das Mißverstehen sozusagen des zentralen Topos musikalischer Wirkung, die Innerlichkeit und Wahrheit ihres Ausdrucks, ist Repräsentant der Tragik — die übrigens, der überzarten Natur von Gabriele entsprechend für sie selbst nicht wirksam wird; sie bleibt in ihrem Irrtum befangen — als einzige; auch diese Relation ist in dem Einsatz von Musik adäquat repräsentiert; Gabriele ist die urteilsfähige, musikalisch hervorragend Ausgebildete, aber nicht fähig, die innerste Wahrheit zu verstehen. Musik als Träger tragischen Mißverstehens ist damit von H. Courths-Mahler tatächlich wie von Gottfried an der genannten Stelle verwandt; die Schriftstellerin zeigt damit eine bemerkenswerte Fähigkeit, mit dem ihr geläufigen Topos des literarischen Einsatzes von Musik umzugehen. Daß ihr dieser Topos geläufig war, kann vorausgesetzt werden.

Es dürfte sich also durchaus lohnen, weitere Arbeit auf die Erkundung des literarisch dramaturgischen Einsatzes von Musik im Werk von H. Courths-Mahler anzuwenden, schließlich ergibt sich daraus auch ein Bild sozusagen des Normalmaßes der Wertung, „hoher“, Musik eines breiten Publikums.