universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an.“

Musikästhetik in Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*

Verfasserin

Katharina Pisecky

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 190 333 344
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Englisch
Betreuer:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Danksagung

Diplomarbeiten schreiben sich nicht von selbst und stellen häufig eine große Belastung für die VerfasserInnen und deren Umwelt dar. Deshalb möchte ich mich an dieser Stelle besonders bei meiner Familie und meinen FreundInnen für die seelische Unterstützung, grenzenlose Geduld sowie nötige Ablenkung bedanken. Darüber hinaus möchte ich Nikolaus Hofmüller und Mag. (FH) Ulrike Klinger für das Lesen, Korrigieren und Kommentieren verschiedener Versionen dieser Arbeit Dank aussprechen. Besonderer Dank gilt außerdem Univ.-Prof. Mag. Reinhard Amon, der mir bei musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Fragen geholfen hat. Zudem danke ich meinem Betreuer Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner, der mich nicht nur bei der Wahl des Diplomarbeitsthemas unterstützt hat, sondern mir aufbauend und beratend zur Seite stand sowie gleichzeitig Freiraum bei der Gestaltung ließ.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG 1

2. GRILLPARZER UND DIE MUSIK 3

2.1 Musikalische Begabung und Ausbildung 3

2.2 Musikästhetische Ansichten 9

2.3 Versuch einer kulturgeschichtlichen Einordnung 14

2.4 Grillparzer als Musikkritiker 18

3. MUSIK(ÄSTHETIK) IM *ARMEN SPIELMANN* 28

3.1 Rezeptionen der Novelle 28
3.1.1 Autobiographische Aspekte 30
3.1.2 Realistische Erzählelemente 33
3.1.3 Erzählhaltung 34
3.1.4 Rezeptionen von Jakob 39

3.2 Jakobs Musizieren 43
3.2.1 Geigenspiel 48
3.2.2 Stimme 55
3.2.3 (Noten-)Schrift 61
3.2.4 Künstlertum: zwischen Musicus und Tondichter 64
3.2.5 Hören 67

3.3 Musikalische Parameter 72
3.3.1 Horizontal-melodische Parameter 72
3.3.2 Vertikal-harmonische Parameter 80

4. RESÜMEE 86

5. LITERATURVERZEICHNIS 88

5.1 Primärliteratur 88

5.2 Sekundärliteratur 88

6. ZUSAMMENFASSUNG 97

7. LEBENSLAUF 99

1. Einleitung

Zweifellos gehört Franz Grillparzer bis heute zu den bedeutendsten österreichischen Autoren. Missverstanden als bestenfalls nachklassischer Autor der Biedermeierzeit, erfährt sein Werk als Ausdruck prä-moderner Gedanken und der Spannungen dieser Übergangs- und Umbruchzeit, erst später die ihm gebührende Anerkennung. Nicht zuletzt bedingen „die gestische Sprache, eine Rhetorik des Verstummens, die ästhetischen Limitierungen, die Poetik des Raumes oder der Textzauber des Verschwindens“[1] den Bezugscharakter seines Oeuvres für die aktuelle Literatur und lassen zeitgenössische AutorInnen in dem Dichter oftmals einen Geistesverwandten oder Vorboten erkennen.[2] Grillparzers dichterische Schöpfungen zeigen ihn als Philosophen, Psychologen, Historiker, politischen Zeit- und Gesellschaftskritiker, sogar als Ästhetiker und Kunsttheoretiker, Literatur- und Musikkritiker. Sprachtheoretische und linguistisch-philologische Überlegungen fließen ebenso in sein Werk ein, wie juristische Erfahrungen.[3]

Die lange Entstehungsgeschichte des *Armen Spielmanns*, welche sich über beinah zwei Jahrzehnte erstreckte,[4] spiegelt das vorprogrammierte Scheitern und Misslingen, vor dem endgültigen Gelingen des Künstlertums wider. Auch in dieser Novelle stellt Grillparzer die Frage nach dem Verhältnis „zwischen Staat und Individuum, zwischen Geschichte und Freiheit, zwischen Kunst und Leben.“[5] Als Allegorie der Vormärzexistenzen der österreichischen Literatur, verkörpert der Hauptprotagonist Jakob das kollektive Trauma im Österreich des Vormärzes. Seine Zerrissenheit und Ordnungswut, sein Sprachzerfall und andersartiges Musizieren weisen darauf hin. Das Nebeneinander gegensätzlicher Erscheinungen, welche auf allen wissenschaftlichen Ebenen auftauchen, gilt jedoch nicht als Indiz eines künstlerischen oder existentiellen Bruchs, sondern führt in eine ambivalente Einheit, die wiederum die Exis-

[1] Bachmaier, Helmut: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 9. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)
[2] Vgl. ebd., S. 9.
[3] Vgl. Kainz, Friedrich: Grillparzer als Denker. Der Ertrag seines Werks für die Welt- und Lebensweisheit. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 11. (Sitzungsberichte/ Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 280,2.)
[4] Vgl. Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 63.
[5] Bachmaier 1991, S. 9.

tenzgrundlage für die Lebensführung und schöpferische Kraft der KünstlerInnen darstellt.[6]

Einen beachtlichen Teil zur Gestaltung der Novelle, wie auch der Hauptfigur, trugen Grillparzers musikästhetische Überlegungen bei. Jakob ist nicht etwa zufällig ein Musiker, da Grillparzer seine Gesellschafts- und Kunstkritik ebenso anhand bildender KünstlerInnen zum Ausdruck hätte bringen können. Doch nicht die Malerei vermag über die Grenzen der Dichtkunst hinauszugehen, sondern „[w]o die Poesie aufhört, fängt die Musik an."[7] Die damit zusammenfassbare Grundeinstellung Grillparzers gegenüber der Musik kommt auch im *Armen Spielmann* zum Ausdruck bzw. gilt als Voraussetzung für die anschließende Textanalyse. Aufgrund der musikalischen und musiktheoretischen Ausbildung des Autors sowie seinen zahlreichen Beziehungen zu zeitgenössischen KomponistInnen in vielen Teilen Europas entschied sich Grillparzer schließlich für einen musikalischen Hauptprotagonisten.

Aus diesem Grund konzentriert sich das folgende Kapitel auf die Darstellung der musikalischen Ausbildung des Autors, seine musiktheoretischen Äußerungen sowie seine Ansichten als Musikkritiker. Da Grillparzers musikästhetische Überlegungen zur Oper in Bezug auf den *Armen Spielmann,* in dem Geigenmusik und Gesang im Mittelpunkt stehen, nicht relevant sind, werden diese bewusst ausgespart.

Im dritten Kapitel führt eine Übersicht über den Wandel der Rezeptionen der Novelle und ihrer Hauptfigur, sowie die Rolle des Rahmen-Erzählers, zu allgemeinen Interpretationen des Hauptprotagonisten Jakob. Im Anschluss an Überlegungen hinsichtlich der Funktion der Musik im *Armen Spielmann* wird schließlich auf Jakobs Musizieren und die Konstituenten seines Musikverständnisses eingegangen. Im Mittelpunkt der Analyse steht Barbaras Lied, welches Jakob als einziges Stück wiedererkennbar spielen kann. Zuletzt soll anhand einer Adaption musikalischer Parameter, welche der Beschreibung musikalischer Werke dienen, die horizontal-melodische und die vertikal-harmonische Ebene von Jakobs Geigenspiel analysiert sowie auf sein Verhältnis zur Zeitkomponente in der Musik eingegangen werden, um dadurch sein Musikverständnis vollends erklärbar und verständlich zu machen.

---

[6] Vgl. Pichl, Robert: Einleitung. Tendenzen der neueren Grillparzerforschung. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 22-23. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078).

[7] Frank, Peter; Pörnbacher, Karl (Hg.): Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Dritter Band. München: Hanser, 1964, S. 899. (Sämtliche Primärzitate mit Band- und Seitenangabe in Klammern aus: Frank, Peter; Pörnbacher, Karl (Hg.): Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Vier Bände. München: Hanser, 1960-1969.)

Bezüglich der Auswahl der zitierten Sekundärliteratur wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Im Zentrum steht demnach nicht die Präsentation des kompletten Forschungsstands, sondern die Diskussion der relevantesten Texte bezüglich Musik und Musikästhetik im *Armen Spielmann*. Musiktheoretisch problematische Analysen sollen überdacht sowie gegebenenfalls richtig gestellt werden und Jakobs Musikästhetik von Seiten der Musikästhetik oder Musikgeschichte erklärbar und nachvollziehbar machen.

Eine Schwierigkeit bleibt im Rahmen dieses Ansatzes jedoch bestehen, nämlich die der schlechten Quellenlage. Einerseits ist es dem Erzähler unmöglich, ebenso wie Jakob beim Erzählen seiner Geschichte, alle Eindrücke und Erfahrungen wiederzugeben und dadurch Jakobs Musik umgreifend darzustellen. Andererseits sind keine Aufnahmen oder Notentranskriptionen der in der Novelle erwähnten Musik vorhanden. Die Analyse kann sich schließlich nur auf die subjektiven Beschreibungen einer unhörbaren Musik beziehen, womit gleichzeitig ihre Grenzen definiert sind.

2. Grillparzer und die Musik

2.1 Musikalische Begabung und Ausbildung

Der Musik kam im Leben Franz Grillparzers immer große Bedeutung zu. In der hochmusikalischen Umgebung um seinen Großvater mütterlicherseits, Christoph Sonnleithner, entstanden schon früh persönliche Kontakte mit zahlreichen zeitgenössischen MusikerInnen und KomponistInnen. Grillparzers Großvater war im Bereich der Musik durch eigene Kompositionen für die Kirche und die Veranstaltung von Musikabenden bekannt, welche sogar Joseph II. besuchte und Größen wie Joseph Haydn oder Wolfgang Amadeus Mozart auf die Bühne brachte. Grillparzers Onkel, Ignaz und Joseph Sonnleithner, folgten ihrem Vater nicht nur in seine beruflichen Fußstapfen, sondern führten die Tradition der Hauskonzerte weiter, bis diese zu den Zentren des damaligen Wiener Musiklebens zählten.[8]

„[E]he [Grillparzer] noch den vollkommenen Gebrauch [s]einer Gliedmaßen hatte“ (IV, 24), erhielt er Klavierunterricht von seiner Mutter, der ihm allerdings durch ihr pädagogisches Ungeschick in schlechter Erinnerung blieb.[9]

[8] Vgl. Orel, Alfred: Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst. In: Katann, Oskar (Hg.): Grillparzer-Studien. Wien: Gerlach & Wiedling, 1924, S. 280.

[9] Vgl. Hanslick, Eduard: Musikalisches und Litterarisches. Kritiken und Schilderungen. Theil II. 2. Aufl. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1889, S. 272-273.

> Noch gellt in meinen Ohren der Ton, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: ober den Linien, unter den Linien, auf den Linien, zwischen den Linien in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde, und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldete ich Höllenqualen. (IV, 25)

Daraufhin wurde Johann (Gallus) Mederitsch als Klavierlehrer bestellt. Er brachte seinem Schüler zwar Grundlagen des Kontrapunktes und Generalbassspiels bei, machte Grillparzer aber durch seine ungewöhnlichen Methoden und häufigen Verspätungen, sowie dem Hang, in den Unterrichtseinheiten selbst zu improvisieren, das Klavierspiel nicht schmackhafter. Immer wieder spielte Grillparzer auch auf der Violine seines Bruders, welcher sich mit dem Instrument nicht anzufreunden wusste. Diese Freude war Grillparzer indes nur kurz vergönnt, da ihm das Geigenspiel aufgrund seiner „Anlage zum Verwachsen“ (IV, 52) verboten wurde.[10]
Die Liebe zur Musik erlosch trotz der negativen Erfahrungen nicht, es dauerte allerdings Jahre, bis sich Grillparzer wieder ans Klavier setzte. Als sein Vater schwer erkrankte, verspürte er schließlich das Bedürfnis, seiner tiefen Erschütterung durch eine „Ableitung nach Außen“ (IV, 52) Herr zu werden. Diese war das Klavierspiel.[11]

> Das Klavier ward geöffnet, aber ich hatte alles vergessen, selbst die Noten waren mir fremd geworden. Da kam mir nun zu statten, daß mein erster Klaviermeister Gallus, als er mich in halb kindischer Tändelei bezifferten Baß spielen ließ, mir eine Kenntnis der Grundakkorde beigebracht hatte. Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Akkorde lösten sich in Bewegungen auf und diese bildeten sich zu einfachen Melodieen. Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopfe. (IV, 53)

In dieser Stelle der *Selbstbiographie* schildert Grillparzer die Anfänge seines Improvisierens oder Phantasierens auf dem Klavier, was durch die theoretische Beschäftigung mit der Musik in der Folge zu guten Blattspiel- und Korrepetitionsfähigkeiten führte. Auch während seiner Tätigkeiten als Praktikant an der Hofbibliothek und später bei der niederösterreichischen Zollverwaltung oder im Finanzministerium verlor er den Bezug zu dem Instrument nicht. Selbst während er die Erzieherstelle bei Graf Sailern inne hatte, wo er lediglich auf ein altes, saitenloses Klavier zurückgreifen

[10] Vgl. Hanslick, Eduard: Grillparzer und die Musik. In: Hanslick, Eduard: Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“ II.Theil. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1885, S. 336-338.
[11] Vgl. ebd., S. 337.

konnte, fand er einen Weg, seine Leidenschaft auszuüben.[12] „[D]emungeachtet habe ich mit Entzücken halbe Tage lang darauf gespielt und der Abgang des Tones war mir gar nicht fühlbar.“ (IV, 54)

Grillparzers ausnehmende Begabung für das Improvisieren am Klavier, welche Schlüsse auf seine beträchtliche Melodie- und Harmonieeinfälle zulässt, war erst der Anfang der musikhistorischen und -theoretischen Beschäftigung.[13] Er befasste sich folglich genauer mit den Regeln des Generalbassspiels und suchte Simon Sechter auf, um bei ihm zusätzlich Tonsatzunterricht zu erhalten. Dieser war am Ende seines Lebens auch von Franz Schubert um Hilfe bezüglich kompositorischer Fragen gebeten worden und später einer der Lehrer Anton Bruckners.[14]

Entgegen Grillparzers Erwartungen wirkten sich die Instruktionen jedoch negativ auf seine Improvisationen aus: „Die Entwicklungen und Fortschreitungen wurden nun richtiger, verloren aber das Inspirierte, und gegenwärtig kann ich nicht viel mehr als beim Erwachen meiner musikalischen Neigung.“ (IV, 54) Die Schilderung lässt vermuten, dass Grillparzer bis zum Abbruch des Tonsatz-Unterrichts noch nicht weit genug in die Materie eingedrungen war, um sein theoretisches Wissen am Instrument umsetzen zu können. Zuletzt war er davon überzeugt, dass seine eigentliche Bestimmung, das Schreiben, durch die intensive Beschäftigung mit der Musik Schaden nähme – seine außertourlichen Studien seien nur ein „Übersprungsphänomen“, Flucht aus der schwereren, pflichtbewussten Arbeit.[15]

Der Unterricht bei Sechter sowie die Lektüre musikhistorischer Bücher bewogen Grillparzer, sich an eigene Kompositionen zu wagen.[16] Dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, welche er selbst mitbegründet hatte, wurden von den Schwestern Fröhlich insgesamt vierzig Blatt musikalischer Studien aus Grillparzers Hand überge-

[12] Vgl. Schaal, Richard: Franz Grillparzer. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004, S. 30097. (Digitale Bibliothek Band 60.)

[13] Vgl. Steinringer, Gerta: Grillparzers Beziehung zur Musik. Dissertation. Univ. Wien, 1977, S. 66.

[14] Vgl. Kainz 1975, S. 300; Deutsch, Otto E.: Schubert und Grillparzer. Ein Vortrag. Wien: Ueberreuter, 1949, S. 22.

[15] Vgl. Kainz 1975, S. 200-201.

[16] Vgl. Höslinger, Clemens: Grillparzer und die italienische Oper in Wien. In: Pichl, Robert; Bernd, Clifford A. et.al. (Hg.): The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposion, veranstaltet von der Grillparzer-Gesellschaft (Wien) und der Grillparzer Society of America, der City University of New York (CUNY) und dem Österreichischen Kulturinstitut New York vom 25. bis 27.3.1999 in New York City. Wien: Lehner, 2002, S. 244. (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Band 5.)

ben.[17] Diese dürften allerdings nicht alle seine Kompositionen umfassen, da Grillparzer in der *Selbstbiographie* z.B. von einer Vertonung des Gedichtes *König von Thule* von Johann Wolfgang von Goethe berichtet.

> Ich setzte sogar Lieder, die ich mit einer leidlichen Tenorstimme sang, darunter Goethes König von Thule. Dieses Lied konnte sich mein Vater, gegen seine sonstige Gewohnheit, nicht satt hören. Ich mußte es immer wieder spielen und singen. (IV, 54)

Obwohl Grillparzer selbst seine kompositorischen Versuche in Gesprächen wiederholt leugnete, können sie ihm unter der Vermutung der für Grillparzer typischen Tendenz zur Selbstverkleinerung sicher zugeschrieben werden.[18] Vielleicht war ihm auch nur die mindere Qualität seiner Werke bewusst, welche zu zahlreichen negativen Kritiken führte. Der Vorwurf „laienhafte[r] tonsetzerische[r] Begabung“[19] wurde bisher lediglich von Khittl-Muhr (1995) zu entkräften versucht.

Sie betont zuerst, dass es sich bei seinen Kompositionen, wie z.B. dem *Sirenengesang*, nicht nur um niedergeschriebene Phantasien Grillparzers handelt, sondern diese auch genaueren Analysen standhalten. Sie sind hauptsächlich an den metrischen Textstrukturen orientiert, welche das rhythmische Kompositionsmodell verdeutlicht. Das antik-quantitierende Versmaß der Hexameter der Textvorlage wird in ein akzentuierendes zu übertragen versucht. Doch auch Khittl-Muhr räumt ein, dass der bescheidene melodische Duktus der Dreiklangsmelodik, der monotone Rhythmus und der harmonische Aufbau, welcher nicht über die fünfte Stufe hinweggehen, Grillparzer als „kompositorischen Dilettanten und Traditonalisten [sic!]“[20] ausweisen. Ihrer Meinung nach sollte Grillparzers restaurativ orientierter Kompositionsversuch aufgrund seiner Annäherung zu einem Antikideal dennoch nicht bagatellisiert werden. Sie meint, in Grillparzer hingegen einen programmatischen Vordenker Johannes Brahms zu erkennen, der bei der Vertonung der *Sapphischen Ode* die gleiche Strategie verfolgt habe.[21]

Im Falle des Liedes *Du schönes Fischermädchen* sind wiederum nur wenige Elemente Grillparzers enthalten, da es sich hier um eine Aufgabe Sechters handelt, in der der Lehrer zu Studienzwecken den Großteil vorgegeben haben dürfte. Darin werden

[17] Vgl. Deutsch 1949, S. 22.
[18] Vgl. Kainz 1975, S. 300.
[19] Schaal 2001/2004, S. 30098.
[20] Khittl-Muhr, Sylvia: Grillparzers musikalische Welt. Diplomarbeit. Univ. Wien, 1995, S. 9.
[21] Vgl. ebd., S. 7-10.

einfache Akkordverbindungen zur Demonstration wahrscheinlich gerade gelernter Elemente der Harmonielehre sowie des Kontrapunkts gezeigt.[22] Khittl-Muhr glaubt in ihrer Analyse des Liedes wiederum Grillparzers Gründe für die Veränderungen der Textvorlage gefunden zu haben. Sie konkludiert, dass Grillparzer immer dort regulierend in den Text eingreift, wo Heinrich Heine das jambische Versmaß verlassen hatte. Dadurch verleiht er seiner erstrangigen Eignung zum Schriftsteller, und nicht zum Komponisten, Ausdruck.[23]
Generell werden Grillparzers eigene Kompositionen aber lediglich als Versuche in der Nachbarkunst bewertet, welche die starke Verbindung des Dichters zur Musik verdeutlichen.[24] Die Behauptung, Grillparzer hätte über eine ebenbürtige Doppelbegabung in der Dichtkunst und der Musik verfügt, hält genaueren Prüfungen nicht stand.

Der Leidenschaft für den Gesang konnte sich Grillparzer bei der musikalischen Familie Fröhlich hingeben, zu der die Familie Grillparzer in nahem Verhältnis stand. Die besondere Beziehung zum Urinstrument des Menschen bot ihm noch vor dem Erlernen der Instrumente die erste Möglichkeit musikalischen Ausdrucks, technische Überlegungen hielt er 1836 auch im Tagebuch fest.[25]

> Wenn der Ton einmal gefaßt ist, so muß er ungezwungen und schnell angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft werde. Dies letztere geschieht auf zweierlei Art: wenn man nämlich den Ton nicht gleich fest angibt, so wird er *guttural* und bleibt gleichsam in der Kehle stecken; wenn man ihn aber zu sehr nach dem Kopfe zu preßt, so wird er *nasal*, und dann entsteht, was man *durch die Nase singen* nennt. (III, 902)

Höslinger (2002) meint außerdem, in Grillparzers Liebe zur Gesangskunst den Ursprung seines großen Interesses für die Oper, besonders die italienische, zu erkennen. Mutmaßungen darüber, ob seine Begeisterung zudem auf verborgene Sehnsüchte oder unterdrückte Leidenschaft schließen lassen, erschöpfen sich jedoch in Vermutungen.[26]

---

[22] Vgl. Deutsch 1949, S. 22.
[23] Vgl. Khittl-Muhr 1995, S. 11a-12.
[24] Vgl. Antonicek, Theophil: „... *etwas unendlich Heiliges*." Die Musik in Grillparzers Welt. In: Denscher, Bernhard; Obermaier, Walter (Hg.): Grillparzer oder Die Wirklichkeit der Wirklichkeit. Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Wien, 1991, S. 82; Puttmann, Max: Franz Grillparzer und die Musik. Langensalza: Beyer, 1910, S. 5.
[25] Vgl. Steinringer 1977, S. 108.
[26] Vgl. Höslinger 2002, S. 244.

Zweifellos gehört Grillparzer zu den wenigen Dichtern, in deren Leben und Werk Musik „latent und ausgesprochen eine gewichtige Rolle“[27] spielt. Allgemeine Sensibilität und übersteigerte, bis in physischen Auswirkungen gipfelnde Empfänglichkeit bilden die Grundlagen von Grillparzers Musikverständnis. „Musikalische Erlebnisse können bei ihm Übelkeit hervorrufen, ein Ton versetzt seinen ganzen Körper in Erregung“[28]. Zahlreiche Gedichte, Epigramme und Grabschriften bestätigen seine Liebe und das feine Gespür für Musik sowie sein Verständnis für einzelne KünstlerInnen.[29] Das Gedicht *Die Musik*, 1816 in der Wiener Zeitschrift *Der Sammler* erschienen,[30] drückt Grillparzers Hochachtung der herrlichsten der Künste als göttliche Trösterin der Menschen deutlich aus.

> Wo ist eine Macht, die deiner gleichet,
> Eine Gewalt, die deiner sich naht,
> […]
> Wer vermag deinen Zauber zu schildern,
> Liebliche, milde, freundlich holde,
> Fühlende Freundin fühlender Seelen:
> Herrlichste unter den herrlichen Schwestern!
> […]
> Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
> Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
> Du sprichst, wie man im Himmel spricht! (I, 84-85)

Zudem bezeugen die schriftstellerischen Werke Grillparzers Musikverständnis und das besondere Verhältnis zum Musiktheater, wobei die früheren Gedichte (z.B. *Berthas Lied in der Nacht, Auf eine geschenkte Schale, Bescheidenes Los*) seinen Sinn für den melodischen Fluss der Verse zeigen.[31] Opernhafte Elemente wurden in Grillparzers Dramen herausgearbeitet; z.B. rezitativische Vorbereitungen von Höhepunkten, welche in gesteigerter Rede Vortrag finden und dementsprechend die Funktion von Arien wahrnehmen sollen.[32]

Dennoch zählen Grillparzers Werke nicht zu den meist vertonten. Eine vollständige Aufzählung der Vertonungen von Grillparzers dramatischen Werken ist bei Schaal (2001/2004) zu finden. Gedichte wurden von Fanny Hensel-Mendelssohn, Franz

[27] Antonicek 1991, S. 81.
[28] Ebd., S. 80.
[29] Vgl. Kantner, Leopold M.: Giacomo Meyerbeer in der Beurteilung Grillparzers. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 35.
[30] Vgl. Höslinger 2002, S. 243.
[31] Vgl. Schaal 2001/2004, S. 30098.
[32] Vgl. Antonicek 1991, S. 81.

Paul Lachner, Benedict Randhartinger, Franz Schubert, Leopold Sonnleithner, Johann Vesque von Püttlinger und Josef Hellmesberger mit Musik ergänzt.[33] Zudem geht Anton Bruckners *Träumen und Wachen WAB 87*, für Männerchor und Tenor-Solo, auf Grillparzers *Schatten sind des Lebens Güter* zurück.[34]

Steinringer (1977) entdeckt in Grillparzers Äußerungen über die physische und psychische Disposition des Menschen sowie in seinen Studien zur Musik der Griechen harmonikales Gedankengut, dessen Ursprung seine musiktheoretische Beschäftigung mit dem harmonikalen Pythagoräismus gewesen sein könnte. Den Ausgangspunkt bildet der Gedanke, dass akustische Naturgesetze in der psychophysischen Disposition des Menschen und der Musik Entsprechungen haben. Auch zu Grillparzers Zeit war harmonikales Denken verbreitet. So wurde etwa die Idee einer kosmischen Harmonie auf den Grundlagen der Ober- oder Naturtonreihe untersucht. Über Georg Raphael Kiesewetter hatte Grillparzer Kontakt zu dieser Lehre. Seine Überlegungen zeigen sich in den Tagebucheinträgen über den Wohl- und Übelklang und schließlich im *Armen Spielmann*.[35]

2.2 Musikästhetische Ansichten

Als eifriger Besucher von Opern und Konzerten führten Grillparzers Wege in zahlreiche Konzertsäle, sowohl in Wien als auch auf seinen zahlreichen Reisen durch große Teile Westeuropas. Diese Eindrücke in Verbindung mit seinem theoretischen wie praktischen Musikwissen, gaben Anlass zu musikkritischen Notizen und Aufzeichnungen in den erst im Nachlass veröffentlichten Tagebüchern und der *Selbstbiographie.* Außerdem werden sie in Gedichten vermittelt.[36] Nur eine kleine Zahl Grillparzers musikalischer Überlegungen wurde in Grab- oder Gedenkreden für zeitgenössische MusikerInnen öffentlich und bekannt.

Grillparzers Grundsätze hinsichtlich Kompositionsweisen und dem Künstlertum allgemein werden durch die Argumentationen und Ausführungen in den entsprechenden Textstellen zur Musik durchaus klar,[37] konnten aber aufgrund ihrer Widersprüch-

[33] Vgl. Schaal 2001/2004, S. 30102-30103.
34 Vgl. Partsch, Erich W.: *Träumen und Wachen (WAB 87)*. Anton Bruckner vertont Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 21.
[35] Vgl. ebd., S. 63-64.
[36] Vgl. Höslinger 2002, S. 244.
[37] Auflistung der wichtigsten Aufzeichnungen bei Schaal 2001/2004, S. 30100-30101.

lichkeit als musikästhetische Prinzipien kaum Geltung erlangen. Die dennoch erkennbaren „Konturen einer musikästhetischen Reflexion“[38] bringen also Grillparzers persönliches Musikempfinden oder seine spontan und impulsiv niedergeschriebene Leidenschaft zum Ausdruck. Im Fall der Verteidigung der italienischen Oper und Rossinis (vgl. Freischütz-Kritik: III, 897-900) kommt z.B. seine große Italienliebe zum Vorschein, andernorts häufig seine Mozart-Verehrung (vgl. III, 881). Dabei darf nicht vergessen werden, dass der Begriff der Musikästhetik ein relativ junger ist und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch kein eigenes Forschungsgebiet bezeichnete. Der eigentliche Anfang der Musikästhetik kann mit der ersten Ausgabe Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) festgelegt werden, welche die Loslösung der Musikwissenschaft von der Philosophie bewirkte und sie somit zu einer eigenen universitären Disziplin machte.[39] Dass bis dahin Musik und musikästhetische Äußerungen inkompatibel erscheinen, beruht auf der Entwicklung der Musikästhetik aus der Philosophie und Literaturwissenschaft, welche die Musik nicht direkt mit einbezog.[40]

Dennoch beschäftigte sich Grillparzer mit der Ästhetik in der Musik, welche er lediglich als Urbedürfnis des Menschen gelten lässt, sie aber für die Praxis als systematische, damals noch philosophische Disziplin ablehnt. Im Rahmen seines unentwegten Nachdenkens über musikästhetische Fragen, welches ihn seiner Zeit gleichwohl voraus erscheinen lässt,[41] kristallisieren sich in der Folge zwei Themenbereiche heraus: 1. das Problem des Wesens der Musik (und ihre Abgrenzung zu den anderen Künsten); 2. die Bestimmung der ihr innewohnenden Gesetzlichkeiten und die daraus resultierenden Forderungen für die einzelnen musikalischen Gattungen.[42]
Zuerst unterscheidet Grillparzer die Wissenschaften von den Künsten anhand ihnen zugeschriebener Prinzipien. Dabei begegnet er der allgemeinen Schwierigkeit innerhalb der Kunstästhetik – und im Besonderen der musikalischen Ästhetik – stichhaltige Ansichten zu formulieren.[43] Dennoch vermag Grillparzer Ersteren die Normierung durch den Verstand als ihre Tätigkeiten zuzuschreiben, während die Künste nach dem Gefühl für das Schöne Entscheidungen fällen und die „Verschmelzung von Le-

[38] Khittl-Muhr 1995, S. 41.
[39] Vgl. ebd., S. 41.
[40] Vgl. Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988, S. 90.
[41] Vgl. Steinringer 1977, S. 61.
[42] Vgl. Kainz 1975, S. 303.
[43] Vgl. Tischer, Matthias: Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung. In: Geyer, Helen (Hg.): Aufbrüche und Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800. Köln, Wien: Böhlau, 2003, S. 39.

ben und Form“[44] anstreben. Der Kunst kommt somit die Funktion des Ausdrucks gestalteter, aber hinsichtlich ihrer Form angepasster Gefühle zu, wogegen sich formlose Klänge dem Bereich der Kunst entziehen.[45] Grillparzer reduziert das Schöne auf die Empfindung, „[d]ie Wahrheit der Sinnlichkeit wird zum obersten Gebot“[46]. Musik fungiert in seinen ästhetischen Überlegungen folglich als Puffer zwischen seinen menschlichen Idealen und der vermeintlich grausamen Wirklichkeit. Dem ihr innewohnenden Schönen wird eine religiös-metaphysische Erfahrungskomponente und die Funktion des Trostes zugeschrieben.[47]

Grillparzer ist davon überzeugt, dass die Musik als selbständige Kunst – wobei hier das Augenmerk deutlich auf die Instrumentalmusik als sein musikästhetisches Ideal gelegt wurde[48] – mit eigenen Regeln und Funktionen ihre Eigenheiten auch für Schwesternkünste wie z.B. die Poesie nicht aufgeben dürfe, und geht damit in ihrer „Wesensbestimmung von der reinen Musik aus.“[49] Er gibt sich damit selbst als Befürworter der „absoluten Musik“ zu erkennen, freilich ohne den Begriff dezidiert zu verwenden.[50]

Tagebucheinträge von 1820 (vgl. III, 897-900), in denen Grillparzer bereits Ideen über die Grenzen zwischen Dichtung und Musik für ein angedachtes, später jedoch nicht veröffentlichtes Gegenstück zu Lessings *Laokoon* festhält, betonen die Unabhängigkeit der Tonkunst gegenüber der Sprache.[51] Begriffe und Vorstellungen sollen nicht durch die Musik vermittelt, sondern der Text unabhängig von der Musik gestaltet werden, was erneut in die Richtung der absoluten Musik deutet und später auch von Hanslick zu den wichtigsten Aufgaben der Musikästhetik gezählt wurde.[52]

---

[44] Kainz 1975, S. 265.
[45] Vgl. ebd., S. 251-255.
[46] Grimm, Hartmut: Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz. In: Beiträge zur Musikwissenschaft. hrsg. vom Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Sonderreihe Bibliographien (=Musikwissenschaftliche Literatur sozialistischer Länder.) Berlin: Verl. Neue Musik, 1982, S. 23.
[47] Vgl. ebd., S. 24.
[48] Vgl. Steinringer 1977, S. 105.
[49] Kainz 1975, S. 303.
[50] Der Begriff „absolute Musik“ wird nämlich erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts benutzt, wobei er anscheinend von Richard Wagner eingeführt wurde. Eduard Hanslick bezog sich auf den Begriff der absoluten Musik, gebrauchte ihn im Gegensatz zu Wagner aber ausschließlich positiv. Carl Dahlhaus weist später allerdings nach, dass sie musikästhetisch in der von Grillparzer sonst stark kritisierten Romantik wurzelt. (Vgl. Borchmeyer, Dieter: Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners. Ein Beitrag zu seiner Musikästhetik. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 369.) (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)
[51] Vgl. Steinringer 1977, S. 71.
[52] Vgl. Borchmeyer 1991, S. 370.

Grillparzer bestimmt die Idee als Ursprung der Poesie, welche darauf in Worten Gestalt erlangt. Anders in der Musik. Ihren Ausgangspunkt bildet laut ihm ein Gefühlszustand, ein in künstlerische Form gebrachter Sinnreiz, der durch seine Wirkung auf den Menschen auf eine andere Ebene gehoben wird.[53] Der Ton als unmittelbarer Nervenreiz kann Gemütszustände bezeichnen, ohne dabei zugleich eine genaue Präzisierung zu verlangen.[54] Musik, insbesondere die Instrumentalmusik, wird als die „Sprache des Gefühls, des Unendlichen, des Absoluten“[55] charakterisiert.

Die Autonomie der Musik ist bei Grillparzer freilich noch nicht als endgültig zu verstehen. Einerseits weisen seine Äußerungen immer wieder polemische Überspitzungen auf, andererseits entspricht sein praktisches Musizieren, wenn er z.B. von Klavierimprovisationen zu aufgelegten Kupferstichen, von Verbindungen von Musik und ihm dazu einfallenden Szenen oder vom Einfließen des vierhändigen Musizierens mit seiner Mutter in die Arbeit am *Goldenen Vließ* berichtet, nicht dem niedergeschriebenen Programm. Bei der Beschreibung seiner Musikeindrücke spielt die Empfindung und das Gemüt eine große Rolle, denn „[g]erade diese *dunkeln Gefühle* nun sind das eigentliche Gebiet der Musik.“ (III, 887)

Grillparzer lehnt im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Musik jede geistige Beeinflussung ab. Töne werden „[u]nmittelbar durch sich selbst, ohne notwendige Dazwischenkunft des Verstandes gefallende, oder mißfallende Sinneneindrücke.“ (III, 899) Das körperliche Klangerlebnis wirkt mittels der Weiterleitung durch die Nerven auf die höheren Seelenkräfte und fügt sich mit dem Bereich der Phantasie oder des Gefühls zusammen.[56] Von dort aus wirken die Sinnesempfindungen weiter in den Körper, was die Phantasie, nicht zu verwechseln mit Grillparzers Verwendung des Begriffs im Sinne von Improvisieren, für ihn zum Ursprung musikalischer Betätigung macht.[57]

Ausgehend von der Wirkung der Musik auf den Gehörsinn, ergibt sich aufgrund der Beschäftigung mit der Poesie sowie der Musik Erklärungsbedarf hinsichtlich ihrer anders gearteten Ausdrucksmöglichkeiten.[58] Die Kernaussage seiner Überlegungen liefert der Eintrag im Tagebuch aus dem Jahr 1821: „Wo die Poesie aufhört, fängt die

[53] Vgl. Steinringer 1977, S. 70.
[54] Vgl. Reiber, Joachim: Von der Kunst der Begrenzung. Franz Grillparzer und die Oper. In: Zeman, Herbert (Hg.): Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 96 (1992), S. 140.
[55] Khittl-Muhr 1995, S. 43.
[56] Vgl. Kainz 1975, S. 306.
[57] Vgl. Steinringer 1977, S. 65.
[58] Vgl. Kainz 1975, S. 301.

Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten." (III, 899) Weder der Dichtkunst noch der Musik wird eine Vormachtstellung eingeräumt, ihr gegenseitiger Bezug ist dennoch nicht zu leugnen.[59]
Die enge Verbindung der Musik zu den Sinnen bedingt allerdings den Verzicht auf das Unschöne, was wiederum anhand der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Wirkungsweisen in der Dicht- und Tonkunst belegt wird. Das Hässliche oder Unschöne ist in der Poesie noch anwendbar, weil die Gefühle lediglich auf dem Umweg über das Medium Sprache, welches auf einem willkürlichen Zeichensystem beruht, erreicht werden. Musikalische Eindrücke werden hingegen direkt von den Sinnen empfangen. Der Ausgleich etwaiger Störungen des Hässlichen durch die Einschaltung des Verstandes kommt zu spät. Entsprechend ist es William Shakespeare erlaubt, in den Bereich des Unschönen vorzudringen, während Mozarts Grenze das Schöne ist. Der Vorteil der Tonkunst liegt also in ihrer gegenständlichen Unabhängigkeit sowie ihrer Fähigkeit, unbeschreibliche, dunkle Gefühle oder Stimmungen auszudrücken.[60]

> Es folgt daraus, daß die Musik vor allem streben soll, das zu erreichen was ihr erreichbar ist; daß sie nicht, um mit den Begriffen der Redekünste einen Wettstreit in der genauen Bezeichnung zu beginnen, das aufgeben soll worin sie allen Redekünsten überlegen ist; daß sie wie jede Kunst, aufhöre Kunst zu sein, wenn sie aus der in ihrer Natur gegründeten Form herausgeht, welche Form im Wohllaut liegt bei der Musik, wie in der Wohl-Gestalt bei aller bildenden Kunst; (III, 888)

Ihre Prinzipien darf die Musik demgemäß anderen Künsten zuliebe niemals verleugnen, eine derartige Verbindung mit der Dichtkunst kann zu kompositorischen Hemmungen führen. Der Text, z.B. in der Oper oder in Liedern, dient deshalb lediglich der Erläuterung der Musik. Die Aufgabe der KomponistInnen ist es nicht, den Worten selbst treu zu bleiben, sondern die darin ausgedrückten Stimmungen und Situationen wiederzugeben.[61]

[59] Vgl. Mahling, Christoph-Hellmut: „Das übrige so unbedeutend als die Komposition...". Gedanken und Beobachtungen Franz Grillparzers zur Musik und zum Musikleben seiner Zeit. In: Cahn, Peter (Hg.): De musica et cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper; Helmut Hucke zum 60. Geburtstag. Hildesheim (u.a.): Olms, 1993, S. 574.
[60] Vgl. Steinringer 1977, S. 68-69.
[61] Vgl. ebd., S. 71.

2.3 Versuch einer kulturgeschichtlichen Einordnung

Während Grillparzers musiktheoretische Ansichten zum Teil aus dem 18. Jahrhundert stammen, nimmt er bezüglich der Einzigartigkeit der Musik Haltungen des späteren 19. Jahrhunderts ein. Seine musikalischen Überlegungen stehen nicht im Einklang mit denen seiner Zeitgenossen und machen damit eine genaue Zuordnung schwierig.[62]

Generell wird Grillparzer der klassischen Musikästhetik zugeordnet. Das Zentrum seiner Ästhetik bildet nicht nur die „klassizistische ‚Mitte' zwischen Ethos und Pathos, jene ‚Schönheit', die er exemplarisch an Mozarts Kunst […] würdigt."[63] Die Grenze wird von ihm streng beim frühen Beethoven gezogen, weil unmittelbar darauf die Grenzen des Wohllauts sowie der Form erweitert und überschritten werden.[64] Das Festhalten an musikalischen Formprinzipien gilt als unerlässlich, weshalb sich Grillparzer in der Folge vor allem gegen die musikalische Prosa ausspricht: „Es bilde sich allmählich geradezu eine Ästhetik des Häßlichen heraus."[65] Außerdem bedeutet Expressivität für Grillparzer den Verlust geistiger Freiheit, da in der Musik der Ausdrucksgehalt ungemildert auf das Gemüt der HörerInnen trifft und die klassizistische Mäßigung verspätet erfolgt.[66]

Grillparzer übersieht allerdings die Veränderungen im Werk Mozarts. Ohne seine klassische Grundhaltung aufzugeben, stillt Mozart durch den Einsatz düsterer Farben, plötzlicher Gefühlsänderungen und überraschender Eintrübungen bzw. Aufhellungen zunehmend romantische Bedürfnisse.[67] „Mozarts Klassizität ist in seinen reifsten Werken schon von den Schatten der Romantik umdüstert."[68]

Die Forderung nach strenger Trennung der Poesie und der Tonkunst, ebenso wie die Lobpreisung der Musik Mozarts mögen einen konträren Standpunkt Grillparzers zu den Bestrebungen der Verschmelzung der Künste in der Romantik, vor allem der romantischen Opernmusik, vermuten lassen. Allerdings können bei genauerer Be-

[62] Vgl. Khittl-Muhr 1995, S. 47.
[63] Tischer 2003, S. 44.
[64] Vgl. Kainz 1975, S. 264-268.
[65] Mahling 1993, S. 578.
[66] Vgl. Steinringer 1977, S. 203.
[67] Vgl. Blume, Friedrich: Romantik. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004a, S. 63866. (Digitale Bibliothek Band 60.)
[68] Blume, Friedrich: Klassik. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004, S. 41846. (Digitale Bibliothek Band 60.)

trachtung in Grillparzers Schriften über Musik auch Elemente der romantischen Musikästhetik gefunden werden, was in Anbetracht der schwierigen Zuordnung der KomponistInnen im entsprechenden Zeitabschnitt kaum überrascht. Beethovens Werk und Persönlichkeit, um nur ein Beispiel zu nennen, reicht in den klassischen wie auch in den romantischen Bereich.[69]

> Die Einheit des Klassischen mit dem Romantischen ist so ausgeprägt, daß es im Grunde weder eine rein klassische noch eine rein romantische Richtung oder Periode gibt. […] Erst da, wo sich romantische Reize in die klare Formenstrenge des klassischen Stils eingedrängt haben, entstand, was an Haydn und Mozart die Mitwelt wie die Nachfahren bezwungen hat, ein von romantischem Geiste angehauchter Stil, den man aus der Rückschau des mittleren 20. Jh. den ‚hochklassischen Stil' nennt […]. Einen davon abweichenden und selbständigen Stil hat die Romantik nicht geprägt; sie hat lediglich jenen hochklassischen Typus weitergebildet.[70]

In der Musik bezeichnet das „Klassisch-Romantische"-Begriffspaar demnach sowohl einen Gegensatz als auch eine Einheit. Als Gegensatz dient es der Unterscheidung zwischen den Klassikern, zu denen Haydn, Mozart, Gluck und der frühe Beethoven gezählt werden, sowie den Romantikern wie Schubert, Berlioz, Schumann, Chopin u.a., deren Musik als gefühlshaft, fließend und Grenzen überschreitend beschrieben wird. Vereinheitlichend fungiert es als Synonym für „E-Musik", da aus dem heutigen Blickwinkel die Unterschiede zwischen Haydn und Brahms gegenüber den Differenzen zwischen U- und E-Musik entsprechend klein wirken. Der Begriff des „Klassisch-Romantischen" schrumpft schließlich zur „Klassischen Musik", welche jegliche Art von Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart umfasst, die nicht in die Bereiche des Rock, Pop, Jazz oder Musicals eingeordnet werden können.[71]

Die Grenzen dieser Gegenüberstellung sind rasch erreicht, wenn in genaueren Analysen die Werke der „Klassiker" nicht derart viele Gemeinsamkeiten aufweisen, Beethoven ja schon vor der Mitte seines Werkes die Grenzen der musikalischen Formenwelt zu sprengen beginnt.

Außerdem wirft der Begriff der Romantik im Rahmen der Musikgeschichtsschreibung selbst zahlreiche Problempunkte auf. Der Begriff „romantischer Stil" krankt am Fehlen eines einheitlichen Zeitgeistes sowie übergreifender ästhetischer und stilistischer

[69] Vgl. Blume 2001/2004, S. 41846.
[70] Blume 2001/2004a, S. 63902-63904.
[71] Vgl. Rummenhöller, Peter: Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen. München und Kassel: dtv und Bärenreiter, 1989, S. 7.

Tendenzen. Romantik in der Musik ist „kein definierbarer Stil, sondern eine geistige Haltung“[72], eine Weltanschauung, die sich seit dem 19. Jahrhundert durch das Werk einer Vielzahl von MusikerInnen zieht. Der landläufige Sprachgebrauch, der der musikalischen Romantik die Musik des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zuschreibt – ohne dabei parallele Strömungen zu beachten – suggeriert ein einheitliches Bild, das der musikalischen Wirklichkeit schlichtweg nicht entspricht.[73] Schlussendlich gibt es „keinen romantischen Komp[onisten], der nicht fest auf dem Elementen- und Formenkanon der Klassik stünde, wie es keinen Klassiker gibt, in dem nicht die Ansätze zu romantischer Formenbereicherung und Ausdruckssteigerung zutage träten.“[74] Auch wenn die internen Unterschiede groß sind, ein Auskommen ohne den Begriff der musikalischen Romantik in der Musikgeschichtsschreibung ist dennoch undenkbar.[75]

Die Grundlage von Grillparzers Kritik an den oftmals nicht weiter ausdifferenzierten romantischen KomponistInnen bildet schließlich der bereits genannte Gedanke, dass Musik im Versuch der Nachahmung bestimmter Affekte, Gefühlsregungen oder Ideen ihr Wesen verfehle. Seine feindselige Haltung gegen die romantische Musik überhaupt findet Ausdruck in den negativen Kritiken der (vermeintlich romantischen) Werke Webers, Wagners und selbst Nicolais. In ihnen dürfte Grillparzer jedoch auch eigene Neigungen bekämpfen. Seine bereits erwähnten Schilderungen des eigenen Improvisierens am Klavier und der damit einhergehenden, von Innerlichkeit bestimmten Hörerlebnisse führen ihn in die Nähe der frühromantischen Musikerfahrung.[76] Grillparzer nahm demnach Kontrapunktunterricht, um in seinen Gedanken wieder Ordnung herzustellen und die Phantasie zu bändigen. Selbst das Auflegen eines Kupferstichs bei seinen Improvisationen verlieh seiner Meinung nach dem Spiel nicht genug Form.[77] Steinringer (1977) glaubt deshalb, in Grillparzers eigenen Kompositionen Elemente der musikalischen Frühromantik zu erkennen, die unter dem Einfluss der Berliner Liederschule durch Schlichtheit und Kantabilität geprägt war.[78]

[72] Blume 2001/2004a, S. 63871.
[73] Vgl. Wörner, Karl H.; Meierott, Lenz (Hg.): Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, S. 373-381.
[74] Blume 2001/2004a, S. 63977.
[75] Vgl. ebd., S. 63912.
[76] Vgl. Horst, Thomas: Unendlichkeit und Grenze. Zu Grillparzers Musikästhetik. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 344-348. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)
[77] Vgl. Steinringer 1977, S. 57-66.
[78] Vgl. ebd., S. 109.

In der literarischen Romantik allerdings verlangt das Originalitätspostulat als Kern der Genieästhetik von den KomponistInnen, auch selbst Regeln zu formulieren und die klassischen Formen und Muster zu sprengen. Dem ständig Neuen wird damit erstmals ästhetischer Wert zugesprochen und es gilt als Notwendigkeit für freies künstlerisches Schaffen.[79] In den Werken Ludwig Tiecks, E.T.A. Hoffmanns oder Wilhelm Heinrich Wackenroders wird Musik von ihren gesellschaftlichen Funktionen, wie z.B. vom Tanz oder von liturgischen Kontexten, sowie von ihrer Verbindung mit der Sprache befreit. Die „reine" Instrumentalmusik erfährt in diesem Zusammenhang eine beträchtliche Aufwertung, welche ihren Höhepunkt schließlich im symphonischen Schaffen Beethovens hat.[80] Von diesem Gedankengut distanziert sich Grillparzer jedoch deutlich.

Die literarische Romantik hingegen endet ziemlich genau um 1830, die letzte Gedichtsammlung Joseph von Eichendorffs, dem spätesten Romantiker, wird 1837 veröffentlicht. In diesem speziellen Fall wird die übliche zehnjährige kulturgeschichtliche Verspätung der Musik gegenüber den anderen Künsten überschritten.[81]

> Verwirrender aber als die Gleichzeitigkeit heterogener Tendenzen und Tradition ist das Paradox, daß um 1800 weder der klassischen Musik Haydns und Mozarts eine klassische Musikästhetik noch der romantischen Musikästhetik Wackenroders und Tiecks eine romantische Musik entsprachen.[82]

Boisits (2004) geht dagegen von einem (bislang umstrittenen) musikalischen Biedermeier aus, welches als Gegensatz zur deutschen Romantik, als typisch österreichisches Phänomen, KomponistInnen des Vormärzes, wie Louis Spohr, Conradin Kreutzer und Otto Nicolai, umfasst. Beim musikalischen Biedermeier handelt es sich dennoch weniger um einen Stil als „vielmehr [um] eine ‚Musikkultur' oder eine musikalische ‚Lebenswelt'."[83] Liedertafeln und -kränze, Singakademien, Musikvereine als Institutionen des bürgerlichen Lebens, und die dafür komponierten Lieder, Chöre, Oratorien und Symphonien verdeutlichen die Verschmelzung von Gesellschaftskultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz.[84] „Das Vorbild des Biedermeier

[79] Vgl. Boisits, Barbara: „Diener" oder „gehorsamer Rebell". Zu den mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen der Musik im Biedermeier. In: Hubmann, Klaus (Hg.): Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche. Wien: Börsedruck, 2004, S. 10.
[80] Vgl. ebd., S. 10.
[81] Vgl. Rummenhöller 1989, S. 8-9.
[82] Dahlhaus 1988, S. 86.
[83] Ebd., S. 170.
[84] Vgl. Dahlhaus 1988, S. 172.

ist Mozart als Vertreter eines ‚überzeitlichen' Stilideals."[85] Das Festhalten an Gattungstraditionen, Formmodellen und Techniken der Klassik entspricht dem Geschmack der bürgerlichen Musikschaffenden.[86] Im Gegensatz zur späteren Romantik ist der musikalische Periodenbau regelmäßiger, die Harmonik generell schematischer.[87] Der Ansatz erscheint Boisits schließlich als nicht ganz schlüssig, da eine Zuordnung der Schubertiaden zum Biedermeier hinsichtlich der Charakterisierung Schuberts als romantischen Musiker nicht überzeugt.[88]

Letztlich sind sowohl klassische, wie auch biedermeierliche und sogar romantische Tendenzen in Grillparzers musikalischen Überlegungen erkennbar. Argumentationen bezüglich Grillparzers musikästhetischer Einordnung können in die Richtung aller drei musikgeschichtlichen Epochen gehen, eine endgültige Zuordnung wird wegen seiner fragmentarischen Äußerungen und eigenen Unsicherheit, aber auch aufgrund zahlreicher Graubereiche in der Musikgeschichtsschreibung unmöglich und letztlich sinnlos.
Die in der Analyse des *Armen Spielmanns* erkennbaren Grundtendenzen von Grillparzers Musikverständnis und -zugang sind dennoch deutlich geworden. Er versucht, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die Unschuld in der Kunst aufrecht zu halten. Deren Existenz erscheint Grillparzer in der Musik eher möglich als in der Dichtkunst, was sein vehementes Drängen auf die Einhaltung der Grenze zwischen Poesie und Musik erklären würde.[89] Obwohl ihm zeitlebens Wohlklang und Formvollendung als Bedingung für musikalische Schönheit erscheinen,[90] bleiben seine musikästhetischen Überlegungen von seinem Verhältnis zur Musik als das eines Liebhabers geprägt.[91]

2.4 Grillparzer als Musikkritiker

Wien war seit dem späten 18. Jahrhundert das musikalische Zentrum im deutschsprachigen Gebiet, zumindest im Bereich der Kammermusik und der Symphonik gewissermaßen in ganz Europa. Das öffentliche Musikleben wurde von den Konzerten

[85] Wörner/Meierott 1993, S. 379.
[86] Vgl. ebd., S. 379.
[87] Vgl. Dahlhaus 1988, S. 181.
[88] Vgl. Boisits 2004, S. 10-13.
[89] Vgl. Reiber 1992, S. 149.
[90] Vgl. Schaal 2001/2004, S. 30098.
[91] Vgl. Höslinger 2002, S. 25.

der Gesellschaft der Musikfreunde geprägt, während im privaten Bereich Hauskonzerte auf ähnlich hohem Niveau abgehalten wurden. „Ihre Bedeutung für den Fortgang der Geschichte kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nach dem Fortfall der höfischen und kirchl[ichen] Musikpflege älterer Zeit konnte nur das Interesse des einzelnen Bürgers weiterhin das Fundament der Musik bilden.“[92] Ein Beispiel dafür sind die Schubertiaden, bei denen Schubert als Komponist der Werke oftmals selbst als Pianist auftrat, nicht selten gemeinsam mit dem Opernsänger Johann Michael Vogl.[93]

Der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfindende musikgeschichtliche Aufbruch in diverse Richtungen resultierte in einer Vielzahl an Meinungen und Ansichten.[94] Entsprechend kam auch Grillparzer nicht umhin, das zeitgenössische Musikleben skeptisch, wenn nicht gar pessimistisch, zu betrachten. Nur vereinzelte KomponistInnen und Werke konnten seinen Kriterien gerecht werden, nur wenige KünstlerInnen blieben unkommentiert. Auffallend ist allerdings die fehlende schriftliche Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach, der lediglich in wenigen Verszeilen erwähnt wird. In einer Reihe kleiner Gedichte hingegen tut Grillparzer sein durchaus fachmännisches Urteil über KünstlerInnen seiner Zeit kund, u.a. über Niccolò Paganini, Clara Wieck und Franz Liszt.[95]

Die italienische Opernmusik wird von Grillparzer gutgeheißen, allerdings nicht die ganze – primär Gioachino Rossini und Domenico Donizetti.[96] Giacomo Meyerbeer und Otto Nikolai werden gelobt, hauptsächlich um als Gegenpol zu Carl Maria von Weber zu fungieren. Mozart ist zeitlebens Grillparzers Musikideal und bildet den Maßstab für seinen Musikgeschmack, was Letzterem jede Möglichkeit entzieht, neue musikalische Entwicklungen als positiv zu erkennen. Felix Mendelssohn, Hector Berlioz und Richard Wagner, als unvollständige Aufzählung von VertreterInnen diverser Musikrichtungen, wurden von ihm grundsätzlich abgelehnt.[97]

---

[92] Blume 2001/2004, S. 41833.

[93] Vgl. Erickson, Raymond: Music in Biedermeier Vienna. In: Pichl, Robert; Bernd, Clifford A. et.al. (Hg.): The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposion, veranstaltet von der Grillparzer-Gesellschaft (Wien) und der Grillparzer Society of America, der City University of New York (CUNY) und dem Österreichischen Kulturinstitut New York vom 25. bis 27.3.1999 in New York City. Wien: Lehner, 2002, S. 227-234. (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Band 5.)

[94] Vgl. Antonicek 1991, S. 77.

[95] Vgl. Schmidt, Karl: Franz Grillparzer und die Musik (II). In: Musikerziehung: mit AGMÖ-Nachrichten. Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung in Österreich (AGMÖ). Wien: AGMÖ, 26 (1972), S. 56.

[96] Vgl. Kantner 1996, S. 38.

[97] Vgl. Höslinger 2002, S. 255.

Grillparzers Verhältnis zum Gebiet der Musikkritik ist ambivalent. Während er auf der einen Seite wegen seiner musikgeschichtlichen und -theoretischen Kenntnisse als sachkundig bezeichnet werden kann, verwehrt ihm sein Festhalten an einigen wenigen Prinzipien der musikalischen Klassik, die ihn regelrecht blind bzw. taub für innovative Entwicklungen machen, tolerant und bedacht zu werten.[98] Andererseits wird zeit seines Lebens keine der Kritiken veröffentlicht und in Grillparzers Tagebüchern sowie der *Selbstbiographie* lediglich Notizen niedergeschrieben, welche schließlich im Nachlass entdeckt wurden.

Ambivalent ist auch die Präsentation Mozarts, der Grillparzers Maß aller musikalischen Dinge verkörpert. Das von Grillparzer dargebotene Mozart-Bild ist auf der einen Seite zum Teil bis in die heutige Zeit erhalten geblieben, andererseits „wurzelt sein Denken über Musik stark im paradigmatischen Modell des 18. Jahrhunderts."[99]

> Nennt ihr ihn groß? er war es durch die Grenze.
> Was er getan und was er sich versagt,
> Wiegt gleich schwer in der Schale seines Ruhms. (I, 285)

Durch Grillparzers Bekenntnis zu Mozarts Musik betont er indirekt drei Hauptaspekte seiner oben erläuterten musikästhetischen Überlegungen. Erstens erhebt er Mozarts Werk zu seinem Ideal der Schönheit, das durch die gegliederte Harmonik und die Einhaltung der Grenzen zum vollkommenen Ganzen wird. Zweitens legt Mozart die Grundlage seiner musikalischen Prinzipien, nämlich den vom Gehör empfangenen Wohlklang als Voraussetzung für Musik als die schönste Kunst. Drittens bestimmen die beiden ersten Punkte Mozart als Retter der wahren Oper.[100]

Grillparzers Mozart-Verehrung wird außerdem durch eine seiner frühesten Kindheitserinnerungen zu einem Nostalgie-Erlebnis.[101] Sein Kindermädchen, das selbst einmal als Affe bei einer Aufführung der *Zauberflöte KV 620* mitgewirkt hatte, las ihm regelmäßig aus dem Libretto vor, was bei beiden zu der Gewissheit führte, „daß es das Höchste sei, zu dem sich der menschliche Geist aufschwingen könne." (IV, 27)

Dennoch bedingt Grillparzers Mozart-Hochstellung nicht nur die Ablehnung jeglicher Neuerungen in der Musik, sondern lässt völlig außer Acht, dass in den Spätwerken des Komponisten, z.B. in der *g-Moll Symphonie KV 550* oder der Oper *Don Giovanni*

[98] Vgl. Kainz 1975, S. 309.
[99] Antonicek 1991, S. 77.
[100] Vgl. Reiber 1992, S. 139-140.
[101] Vgl. Kainz 1975, S. 309.

(Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni) KV 527 durchaus subjektive, also romantische Tendenzen zu finden sind. Grillparzers Nichtbeachtung oder Ignoranz dieser Aspekte im Werk Mozarts könnte wiederum in seinem Traditionalismus begründet liegen. Dieser hätte bei Grillparzer aber logischer Weise zur Wahl von Beethovens mittlerer Schaffensperiode als musikalisches Ideal führen sollen.[102]
Eine andere Möglichkeit wäre das Festhalten Grillparzers an seiner Idealvorstellung von Mozart aufgrund restaurativer Sturheit, was allerdings wegen der tatsächlichen musikalischen Größe Mozarts und Grillparzers theoretischer und persönlicher Beschäftigung mit Musik unwahrscheinlich ist.[103] Grillparzers Übersehen oder Tolerieren der subjektiven, romantischen Tendenzen im Werk Mozarts[104] bekräftigt deshalb das vorgebrachte Argument der Einordnung Grillparzers als „Wahl-Ästhetiker".

Franz Schubert und Grillparzer kannten sich von den Schubertiaden im Hause Sonnleithner und durch den Kontakt mit der Familie Fröhlich persönlich, ihre Beziehung kann dennoch nicht als eng beschrieben werden. Bei gegenseitiger künstlerischer und menschlicher Wertschätzung waren durchaus Anzeichen von Distanz zu erkennen.[105] Die Verklärung der Beziehung der beiden Künstler könnte Moritz von Schwinds Zeichnung *Ein Schubertabend bei Spaun* vorangetrieben haben, die Grillparzer als vermeintlichen Angehörigen des engen Kreises um Schubert zeigt.[106]
Grillparzer hatte sich zwar für den Druck von Schuberts op. 1 (*Erlkönig*) eingesetzt, aber in lediglich einem einzigen Gedicht findet man einen Kommentar über die Charakterfestigkeit des Komponisten. Schubert hingegen vertonte drei Gedichte Grillparzers *(Berthas Lied in der Nacht, Ständchen* und *Mirjams Siegesgesang),* was in Anbetracht seiner über 600 Lieder ebenfalls keine beträchtliche Anzahl ist.[107] Im Vergleich dazu hat er von Goethe etwa sechzig, sogar von Franz von Schober und Johann Mayrhofer mehr Gedichte vertont als von Grillparzer.[108]
Das Gedicht *Als sie zuhörend am Klavier saß* beschreibt primär Katharina Fröhlich, die langjährige Verlobte Grillparzers, als Zuhörerin Schuberts.[109] Fraglich ist, ob die

[102] Vgl. Orel 1924, S. 111-112, 285.
[103] Vgl. Reiber 1992, S. 149.
[104] Vgl. Blume 2001/2004, S. 41763.
[105] Vgl. Höslinger 2002, S. 254.
[106] Vgl. Schmidt 1972, S. 54.
[107] Vgl. Orel, Alfred: Grillparzer und Beethoven. Wien, Berlin, Zürich: Verlag für Wirtschaft und Kultur, Payer & Co., 1941, S. 62.
[108] Vgl. Deutsch 1949, S. 18.
[109] Vgl. ebd., S. 9.

Beschreibung der Musik nicht doch auf die von Schubert zutrifft und somit Grillparzers Meinung dazu ausdrückt.

> Und wie die Töne brausend sich verwirren,
> In stetem Kampfe stets nur halb versöhnt,
> Jetzt klagen, wie verflogne Tauben girren,
> Jetzt stürmen, wie der Gang der Wetter dröhnt (I, 135)

Denn dass Schubert vorwiegend zu den romantischen KomponistInnen gezählt wird, liegt u.a. an seiner Harmonik. Diese ist von häufiger Chromatik und Enharmonik geprägt,[110] was in Grillparzers Zeilen beschrieben sein könnte.

Abgesehen von den romantischen Aspekten in seiner Musik, entspricht vor allem Schuberts Formen- und Gattungskanon (Symphonie, Kammer- und Kirchenmusik, Klaviersonate, Lied, Oper) dem der Klassik. Die überlieferte Klage darüber, was man nach Beethoven denn noch schreiben könne, verdeutlicht, wie schwer das Erbe Beethovens auf seinen Schultern lag.[111]

Die Zuordnung Schuberts gestaltet sich damit als schwierig, erklärt allerdings die musikalische Distanz zwischen Grillparzer und ihm, welche auch in der Grabschrift des Komponisten zutage tritt. Grillparzer wurde jedoch hauptsächlich aufgrund seiner Stellung als Dichter und nicht wegen des innigen Verhältnisses der beiden Künstler als Verfasser ausgewählt. Er kannte wahrscheinlich von seinen Besuchen der Schubertiaden bei seinem Onkel einige Lieder Schuberts. Ob er die symphonischen Werke, die Kirchenmusik und Klaviersonaten auch kannte, wird bezweifelt.[112] Es war Grillparzer deshalb wohl nicht möglich, über die Bedeutung der Hinterlassenschaften Schuberts objektiv zu urteilen.

Im schließlich ausgewählten Entwurf der Grabinschrift ist auf jeden Fall Anerkennung für Schuberts gleichberechtigtes Behandeln von Wort und Ton zu finden: „Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik. Nicht Frau und nicht Magd, als Schwestern umarmten sich die beiden über Schuberts Haupt.“ (I, 397) Da dieses allerdings Grillparzers musikästhetischen Prinzipien nicht entspricht, ist die von Robert Schumann heftig kritisierte Distanz verständlich. Pejorativ ausgedrückt, war Schubert in Grillpar-

[110] Vgl. Rummenhöller 1989, S. 110-112.
[111] Vgl. ebd., S. 108-112.
[112] Vgl. Antonicek 1991, S. 81.

zers Auffassung des Wort-Ton-Verhältnisses ein „Wörtermusikant“, der die Grenze der Musik unerlaubt überschritten hatte.[113]

Ebenso schwer zu beschreiben ist das Verhältnis zwischen Grillparzer und Ludwig van Beethoven. Auf der einen Seite war es von Respekt und gegenseitiger Bewunderung bzw. Verehrung bestimmt, sogar der Begriff der „Liebe“ kommt in Grillparzers Notizen vor. Andererseits rief Beethovens Radikalität, Entschlossenheit und beinah grenzenlose Energie in Grillparzer Misstrauen hervor.[114]
Die erste Begegnung fand 1806 im Rahmen eines Abendkonzerts bei Grillparzers Onkel, Joseph Sonnleithner, statt.[115] In Zukunft sollte ihr Kontakt hauptsächlich auf sachlicher Ebene stattfinden, selbst wenn sich die Wege von Grillparzers Familie und Beethovens öfter kreuzten, was in den *Erinnerungen an Beethoven* (IV, 195-203) sowie in den Konversationsheften des Komponisten schriftlich festgehalten ist.
Der Grund der Uneinigkeit zwischen Grillparzer und Beethoven ist in den Kompositionen des Letzteren zu finden.[116] Während ihn Beethovens frühere (klassische, vorromantische) Werke noch durchaus ansprechen und seinem Musikideal weitreichend entsprechen,[117] geht die musikästhetische Erwartung der beiden ab dem ersten Satz der *3. Sinfonie in Es-Dur, op. 55 (Eroica)* auseinander. Die Anzahl der Dissonanzen überschreitet Grillparzers Erwartungen derart, dass für ihn die Komposition folglich ungenießbar und „unbegreiflich“ (IV, 905) wird.
Anlass zur genaueren Auseinandersetzung mit dem jeweils anderen gab die Aufforderung Beethovens an Grillparzer, ihm ein Opernlibretto zu schreiben. Mit der Wahl des *Melusinen*-Stoffs[118] unternimmt Grillparzer eine Art erzieherischen Versuch. Mit dem Libretto versucht er nämlich (erfolglos), Beethoven in die von ihm als ideal beschriebene opernästhetische Richtung zu führen und ihn in die für Grillparzer untergeordnete Rolle des Textdichters, eines am Text orientierten und deshalb formal eingeschränkteren Komponisten, zu zwingen. Das Scheitern des Projekts scheint somit vorprogrammiert. Grillparzers Libretto wirkt wie ein misslungenes, romantisches Drama, das Beethoven schließlich trotz mehrerer Gespräche und höflicher Äußerungen liegen gelassen hat. Obwohl Weber zur selben Zeit große Erfolge mit Opernstof-

[113] Vgl. Grimm 1982, S. 19.
[114] Vgl. Reiber 1992, S. 146.
[115] Vgl. Puttmann 1910, S. 10.
[116] Vgl. Grimm 1982, S. 20.
[117] Vgl. Rummenhöller 1989, S. 95.
[118] Vgl. Schaal 2001/2004, S. 30098-30100.

fen aus der Märchen- und Sagenwelt erlangte, dürfte Beethoven das Heroisch-Kraftvolle vermisst haben.[119]

In einem Gespräch zwischen Grillparzer und Beethoven über die *Melusine* bemerkt Ersterer auch: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu bezeichnen." (IV, 905) Diese Aussage macht Grillparzer lange vor Richard Wagner gewissermaßen zum Ahnherrn der Theorie des Leitmotivs in der Musik.[120]

Nach dem Tod des Komponisten wurde das Libretto dessen ungeachtet von Conradin Kreutzer vertont, was Grillparzer eher kalt gelassen hat.[121]

In Beethovens Grabrede klingt zwar an, dass nach ihm ein Neuanfang nötig sei, versteckt kommt dennoch Grillparzers Misstrauen hervor: „Wie der Behemoth die Meere durchstürmt, durchflog er die Grenzen seiner Kunst." (III, 882) Die für Grillparzer so wichtige Form als Grenze der Musik wird nicht gewahrt, Beethovens Werk von „regelrechter Willkür" (III, 882) dominiert. Die Überschreitung der Grenze zum Hässlichen hat stattgefunden.[122] Grillparzers Angst geht schließlich so weit, dass er die Nachteile der Wirkung von Beethovens Musik auf die Kunstwelt warnend zusammenfasst:

1. Leidet das erste und Haupterfordernis eines Musikers: die Feinheit und Richtigkeit des Ohrs, unter seinen gewagten Zusammensetzungen und dem nur gar zu oft eingemischten Tongeheul und Gebrüll.
2. Durch seine überlyrischen Sprünge erweitert sich der Begriff von Ordnung und Zusammenhang eines musikalischen Stückes so sehr, daß er am Ende für alles Zusammenfassen zu lose sein wird.
3. Macht sein häufiges Übertreten der Regeln diese als entbehrlich scheinend, indes sie doch die Aussprüche des gesunden, unbefangenen Sinnes und als solche unschätzbar sind.
4. Substituiert die Vorliebe für ihn dem Schönheitssinne immer mehr den Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende, ein Tausch, bei dem, von allen Künsten, gerade die Musik am übelsten fährt. (III, 884-885)

Grillparzer erkennt zwar Beethovens revolutionäres Musikpotential,[123] wie bereits erwähnt ist es ihm aber nicht möglich, dieses als positiv wahrzunehmen. Die Gefahr für das Schöne in der Musik ist zu groß, gegenseitiges Verständnis damit unmög-

[119] Vgl. Orel 1924, S. 295.
[120] Vgl. Kainz 1975, S. 301.
[121] Vgl. Reiber 1992, S. 145-147.
[122] Vgl. Tischer 2003, S. 45.
[123] Vgl. Reiber 1992, S. 148.

lich.[124] „Beethovens Periodizität […] ist oft sehr unregelmäßig, willkürlich, sogar mehrdeutig."[125] Sein Periodenbau ist viel freier, das Verständnis der ZuhörerInnen schlichtweg nicht mehr oberste Priorität.[126]

Bereits Jahrzehnte vor Richard Wagner sah Grillparzer die Entwicklung der deutschen Oper durch die höhere Stellung der Dichtung in die falsche Richtung abgleiten. Obwohl sich Carl Maria von Weber und Grillparzer persönlich kannten und Ersterer Grillparzer immer freundlich gegenüberstand, verfolgten sie konträre musikästhetische Ziele.[127]
Wie bereits im Rahmen der Abgrenzung zwischen Dichtung und Poesie besprochen, findet Grillparzers differenzierendes ästhetisches Denken bezüglich der beiden Künste in Rezensionen der Weber-Opern *Euryanthe, op. 81* und *Der Freischütz, op. 77* (III, 885-889) ihren Ausdruck.[128] Er ortet in der Präzisierung der musikalischen Ausdruckscharaktere durch das Verlassen ihres Terrains eine Gefahr für die Musik und beschimpft Weber schließlich als musikalischen Prosaisten.[129]
Wenn Musik nur Mittel der Erregung ist, wird sie für Grillparzer „eine Musik für Toren."[130] Wie bereits erwähnt, kann die Sinnlichkeit der Erfahrung der einzelnen Töne nur durch die Formen Mozarts gezügelt werden, woraus er schließt, dass der vermeintliche Ausweg der Musik dieselbe ins Verderben stürzt. Dennoch versucht er, die Forderung nach strengen musikalischen Formen mit der romantischen Idee des Unendlichen oder Absoluten zu verbinden. Hier wird wiederum der Bruch in seinem Denken zur Musik deutlich, die romantische Tendenz wird mit klassizistischen Effekten verbunden.[131]
Außerdem ist hervorzuheben, dass seine Überlegungen dabei ausschließlich die Instrumentalmusik betreffen, was seine Argumentation an der zeitgenössischen ästhetischen Debatte über die Instrumentierung der Wolfsschluchtszene eigentlich vorbei gehen lässt.[132] Die unerfüllte Forderung im Zusammenhang mit der Ästhetik der Oper, die in diesem Rahmen nicht eingehender behandelt werden soll, lässt ihn

[124] Vgl. Antonicek 1991, S. 78.
[125] Blume 2001/2004, S. 41753.
[126] Vgl. ebd., S. 41753.
[127] Vgl. Borchmeyer 1991, S. 366.
[128] Vgl. Tischer 2003, S. 44.
[129] Vgl. Danuser, Hermann: Musikalische Prosa. Regensburg: Bosse, 1975, S. 34.
[130] Reiber 1992, S. 142.
[131] Vgl. Horst 1991, S. 353-354.
[132] Vgl. Tischer 2003, S. 45.

schließlich zu dem wenig aufschlussreichen Fazit kommen, „daß Mozart der größte Tonsetzer ist und Maria Weber – nicht der größte.“ (III, 888)

Grillparzers ablehnende Haltung in puncto Richard Wagner ist nach der bisherigen Beschreibung seiner früh gefestigten, musikästhetischen Überlegungen nicht überraschend. Wagner selbst dürfte für Grillparzer hingegen auch kaum mehr als Geringschätzung übrig gehabt haben, was in den wenigen Äußerungen in Cosima Wagners Aufzeichnungen über Grillparzer zu finden ist. Trotz persönlicher Begegnungen kann von gegenseitigem Respekt kaum die Rede sein.[133] Grillparzer äußert seinen Spott 1858 in einem Epigramm: „Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne? Ein magrer Geist mit einer Krinoline.“ (I, 553)
Grillparzer tendiert letztlich vornehmlich in die Richtung der absoluten Musik, lässt Oper und Gesangsmusik nur wegen seiner Liebe zur Ausdruckskraft der menschlichen Stimme gelten. Bei Wagner kommt der Dichtung allerdings eine große Bedeutung zu, sie stellt die Musik in ihren Dienst. Wagners Forderung der Erlösung der Musik durch das Wort wird von Grillparzer schlichtweg abgelehnt.[134] Seine oben zitierte Aussage gegenüber Beethoven, in der er die Technik des Leitmotivs vorausahnt, darf dennoch nicht vergessen werden. Durch sie dürften die beiden nicht so weit voneinander entfernt gewesen sein, wie sie dachten, jedoch bleibt die Idee der absoluten Musik bei Wagner selbst noch brüchig.[135] Wagners Tendenz zur Verbindung von Dichtung und Musik war zu Grillparzers Gesinnung nicht komplett konträr, führte aber dennoch zur erbitterten Gegnerschaft.[136] Gegen die Hochpreisung Mozarts kommen schließlich keine KomponistInnen an.

> „Was denken Sie“, fragt‘ mich der Meister –
> „Von meiner Zukunftsmusik?“
> Nun – kämen wie Mozart noch Geister –
> Das wäre der Zukunft Musik. (I, 495)

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Gegenüberstellungen Grillparzers mit verschiedenen KomponistInnen, handelt es sich bei der Gegenüberstellung mit Eduard Hanslick um eine Beziehung anderer Art. Hanslick gehörte nicht nur einer anderen

[133] Vgl. Borchmeyer 1991, S. 360.
[134] Vgl. Horst 1991, S. 350.
[135] Vgl. Kainz 1975, S. 303.
[136] Vgl. Reiber 1992, S. 147.

Generation als Grillparzer an – die beiden hatten sich nie persönlich kennengelernt – sondern in diesem Fall ging das Interesse ausschließlich von Hanslick aus, der sich als Musikästhetiker und -geschichtsprofessor mit Grillparzer als Musiker eingehend befasste.[137] Er zeichnet die musikalische Ausbildung Grillparzers nach, wobei er Parallelen zu Jakob im *Armen Spielmann* entdeckt. Hanslick berücksichtigt auch die bisher skizzierten Beziehungen zu zeitgenössischen KomponistInnen und macht darauf aufmerksam, dass Grillparzers Dichtung eigentlich nicht so musikalisch wie ihr Verfasser ist. Sein Hauptinteresse gilt allerdings Grillparzers ästhetischen Aufzeichnungen im Nachlass, deren Bedeutung er nach ihrem Erscheinen als Erster hervorhebt.[138] Hanslick sucht dabei vornehmlich, scheinbare Ähnlichkeiten zwischen Grillparzers und seinen eigenen Anschauungen aufzudecken.[139] Seither schmücken Zitate von Grillparzer die sechste bis zehnte Ausgabe Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen.*[140]

Streng genommen stimmen die ästhetischen Konzeptionen Hanslicks und Grillparzers allerdings nur in drei Punkten überein: 1. in dem Versuch, die Musik selbst auf ihre spezifischen Eigenschaften zurückzuführen und damit von den anderen Künsten abzugrenzen; 2. in der damit verbundenen Hervorhebung der Selbstbestimmung der Musik; 3. in ihrer Einstellung gegenüber der Oper, welche von instrumentaler bzw. vokaler Stimmführung ausgeht.[141] Die Gemeinsamkeiten beruhen im Grunde auf der Fürsprache des klassizistischen Schönheitsideals. Denn auch Hanslicks Kriterium des Musikalisch-Schönen „knüpft wesentlich an die Bestimmungen der deutschen hochklassischen Ästhetik an.“[142]

Da Hanslick in seiner Ästhetik jedoch der von Grillparzer befürworteten Gefühlsästhetik den Kampf ansagte und für die Hinwendung zur konkreten Musik plädierte, um dadurch dem Hören von Musik wieder eine wichtigere Rolle zukommen zu lassen, kommt die Vermutung auf, dass Hanslick aufgrund der Hochschätzung Grillparzers absichtlich über gegensätzliche Meinungen hinweggesehen hat. In der Kontroverse um die Vormachtstellung zwischen Dichtung und Musik, geht Hanslick zwar ähnliche

[137] Vgl. Hanslick, Eduard: Grillparzer und die Musik. In: Hanslick, Eduard: Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“ II.Theil. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1885, S. 331-361.
[138] Vgl. Grimm 1982, S. 17.
[139] Vgl. Borchmeyer 1991, S. 361.
[140] Vgl. Strauß, Dietmar: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe. Mainz, London u.a.: Schott, 1990.
[141] Vgl. Grimm 1982, S. 19.
[142] Ebd., S. 21.

Wege wie Grillparzer, „[i]m Zweifelsfalle, meint er, muß man [aber] bei der Beurteilung einer Oper immer von der Musik ausgehen.“[143]

Den von Hanslick angesprochenen Zweifelsfall verkörpert Richard Wagner, in dessen Werk die Poesie die Macht oder Wirkung der Musik, jedoch nicht ihre Grenzen, zu erweitern vermag. In dieser Aussage, sowie im Aufheben der Musikbetrachtung rein von der Gefühlsebene her, trennt sich Hanslick unweigerlich von Grillparzers Gesinnung. Grillparzers Position, dass Töne sowohl Zeichen als auch Sache sein können, wird derart verändert, dass die Beziehung Zeichen-Sache schließlich vollständig in die Richtung des Tons als Selbstzweck geht.[144]

Im Sinne der Abgrenzung zur Romantik bestimmt Hanslick das Kunstwerk als „Ausdruck vernünftiger, bewußter geistiger Tätigkeit, nicht als Produkt einer Phantasietätigkeit im Sinne des schaffenden Geistes der Romantik.“[145] Er bekennt sich schließlich im Gegensatz zu Grillparzer zu einer empirisch begründeten Ästhetik, die motivisch-thematische Arbeit als Ausdruck menschlich-geistiger Leistung bestimmt und die Hinwendung zum Werk anstrebt.[146]

3. Musik(ästhetik) im *Armen Spielmann*

3.1 Rezeptionen der Novelle

Die Rezeption der Novelle war lange Zeit von Verklärung geprägt. Diese betraf das Selbstbildnis Grillparzers und das Österreichbild, sowie das vermeintlich auftretende Heldentum oder Jakobs Musikverständnis.[147] Josef Nadler (1948) wies auf die der österreichischen Seele beiwohnende Tragik und Willensschwäche hin; Johannes Volkelt (1909) ortete den Ursprung des Tragischen der Erzählung in der Schwäche Jakobs, mit seinem Leben und der gewachsenen Innerlichkeit, fertig zu werden.[148] Ernst Alker (1925) und Bernhard Seuffert (1925) lasen *Den armen Spielmann* hingegen als psychologische Studie, wobei sie der Umwelt die Verantwortung für Jakobs

[143] Grimm 1982, S. 19.
[144] Vgl. ebd., S. 19-27.
[145] Ebd., S. 22.
[146] Vgl. ebd., S. 27.
[147] Vgl. Mauser, Wolfgang: Franz Grillparzers *Der arme Spielmann* – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie. In: Mauser, Wolfgang; Renner, Ursula; Schönau, Walter (Hg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, S. 58.
[148] Vgl. Nadler, Josef: Franz Grillparzer. Vaduz: Liechtenstein-Verlag, 1948; Volkelt, Johannes: Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. München 1909.

Schicksal übertrugen.[149] Gerhart Reckzeh (1929) meinte den Grund für Jakobs Selbsterniedrigung in seinem slawischen Charakter zu erkennen, wohingegen Gottfried Keller[150] Jakob als absolut reine Seele beschrieb.[151] Nach dem zweiten Weltkrieg entstand eine große Bandbreite an unterschiedlich orientierten Interpretationen, die Zugänge der GermanistInnen hatten sich gravierend geändert. Während Alker (1925) Jakob plötzlich als Doppelgänger Grillparzers begriff, erkannte Walter Silz (1954) in Jakob dagegen einen Heiligen.[152]
Feilchenfeldt (1997) teilt die große Anzahl an Interpretationen der Novelle Ende des vorigen Jahrhunderts schließlich in drei Problemkreise ein, wovon der erste die Erzähltechnik, der zweite die Figur Jakob und der dritte die Debatte den poetischen Realismus betreffend umfasst.[153] Ein Jahrzehnt später stellt Barbu (2008) ergänzend fest, dass die Novelle hinsichtlich autobiographischer Merkmale als Vorzeigebeispiel einer realistischen Erzählung, als Relikt klassischer Ästhetik und, in Bezug auf die ständige Präsenz des Musizierens, vor allem als Reflexion über Kunst bzw. Musik gelesen wird.[154]

Angesichts der Vielfalt der Interpretationsansätze werden in diesem Kapitel zuerst unterschiedliche Deutungen der Novelle bzw. die Rolle des Erzählers beleuchtet, worauf im Anschluss an eine grundsätzliche Darstellung der Figur Jakobs, auf den Hauptaspekt dieser Analyse – die Musik(ästhetik) im *Armen Spielmann* – eingegangen wird. Mittels musikalischer Parameter sollen die Konstituenten von Jakobs Musikverständnis erklärbar, sowie auf die verschiedenen Erscheinungsformen der Musik in der Novelle eingegangen werden.

---

[149] Vgl. Alker, Ernst: Komposition und Stil von Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann". In: Neophilologus 11, Nr. 1 (1925), S. 15-27. Zitiert aus: Wiese, Benno von: Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. In: Wiese, Benno von (Hg.): Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 1. Düsseldorf: Bagel, 1967, S. 136; Seuffert, Bernhard: Grillparzers Spielmann. In: Backmann, Reinhold; Sauer, August: Festschrift August Sauer. Zum 70. Geburtstag des Gelehrten am 12. Oktober 1925. Stuttgart: Metzler, 1925, S. 291-311.
[150] Vgl. Baechtold, Jakob (Hg.): Gottfried Kellers Leben: seine Briefe und Tagebücher. Stuttgart: Cotta, ^{3}1861, S. 72.
[151] Vgl. Reckzeh, Gerhart: Grillparzer und die Slawen. Dissertation. München, 1929. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 59.)
[152] Vgl. Silz, Walter: Grillparzer, *Der arme Spielmann* (1848). In: Silz, Walter: Realism and reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954, S. 67-78.
[153] Vgl. Feilchenfeldt, Konrad: Die „Nobilitierung" der Prosa in Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: Bunzel, Wolfgang; Feilchenfeldt, Konrad; Schmitz, Walter (Hg.): Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, S. 228.
[154] Vgl. Barbu, Carmen: Grillparzer's „The Poor Musician": The Artist-Hermit in Search of a Community. In: Arcadia 2008 (1), S. 61.

Anfangs wird die Symbolik der von Grillparzer ausgewählten Instrumente bzw. der Stimme, sowie Jakobs Probleme mit der Schriftlichkeit in der Musik, dem Notentext, herausgearbeitet. Anschließend wird der sich in der (Selbst-)Wahrnehmung Jakobs und des Erzählers wandelnde Begriff des Musikers geklärt und seine Verbindung mit eventuell auftretender Virtuosität erläutert. Davor sollen, durch die Kontrastierung alltäglichen und musikalischen Hörens, Unterschiede in Jakobs Wahrnehmung generell sowie während des Geigenspiels erklärbar werden. Die darauf folgende Zweiteilung der musikalischen Parameter orientiert sich an der Gegenüberstellung bei Amon[155] und wird leicht adaptiert auf den literarischen Text angewandt. Entsprechend werden Jakobs Musik und Barbaras Lied auf der horizontal-melodischen Ebene hinsichtlich melodischer Besonderheiten sowie anhand zeitlicher Aspekte, welche beide Parameter übergreifen, analysiert. Rhythmus, Tempo, Metrum und Takt in Jakobs Musizieren werden untersucht, um mit der von Jakob geforderten Ordnung, seinem Genuss während des Musizierens, der Funktion von Musik als Gesellschaftskritik und schließlich der Suche nach Zusammenhang und Form in Verbindung gebracht zu werden. Im Bereich der vertikal-harmonischen Parameter werden Harmonie, Töne, Intervalle und Klänge auf ihre moralische bzw. pädagogische Aufgabe in Jakobs Geigenspiel und die Verbindung des Todes mit der Musik in der Novelle analysiert. Die Symbolik der Intervalle und die Auffassungsunterschiede bzw. Veränderungen von Konsonanzen und Dissonanzen in der Klangerfahrung, sollen zusätzlich Jakobs Musikverständnis und seine Intention verdeutlichen und erklären.

3.1.1 Autobiographische Aspekte

Das skizzierte Verhältnis Grillparzers zur Musik verdeutlicht diverse Übereinstimmungen oder Parallelen zwischen den Erfahrungen des Autors und seinen Figuren, sowohl die Musik als auch familiäre, freundschaftliche oder geschäftliche Beziehungen betreffend. Vielfach wurden diese biographischen Fakten herangezogen, um vordergründig erkannte, vermeintliche Übereinstimmungen zu belegen, wie z.B. zwischen Grillparzer und Jakob, Mederitsch und Jakob bzw. Grillparzer und dem Erzähler. Die Skepsis gegenüber diesen Behauptungen wurde in den vergangenen Jahren allerdings zunehmend größer. Eine rein autobiographische Deutung der Novelle erscheint nicht mehr stichhaltig.

[155] Vgl. Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde. Wien: Metzler und Doblinger, 2005, S. 160.

Zahlreiche GermanistInnen im 20 Jahrhundert[156] erkennen in der Figur Jakobs Grillparzer selbst. Im *Armen Spielmann* sei „die Liebesproblematik des Dichters, sein Leiden am ungerechten Staat […], sein unerfülltes Gottsuchertum, sein Verhältnis zur Natur“[157] erkennbar. Außerdem stellen der Vater-Sohn-Konflikt und die Flucht in die Musik eine Parallele zwischen Grillparzers und Jakobs Leben dar. Der Selbstmord von Grillparzers Bruder und seiner Mutter können im Fehlen der Mutter und der Beschreibung des Scheiterns der Brüder ebenfalls leicht verändert in der Novelle gefunden werden.[158] Analogien zu Grillparzers Erfahrungen werden darüber hinaus in Jakobs Scheitern an der Prüfung und als Abschreiber deutlich.[159] Schäublin (1972) meint ebenso in der ähnlichen Prüfungssituation, aber auch im Klavier- bzw. Geige-Spielen und der symbolischen Sprache einen Bezug zur *Selbstbiographie* zu erkennen,[160] was allerdings durch das Fehlen des Fortschritts im Geigenspiel Jakobs nicht überzeugt.[161] Hoverland (1978) glaubt sogar an eine Übereinstimmung zwischen dem Musizieren Jakobs und Grillparzers.[162] In Anbetracht der Tatsache, dass sie nicht zu bemerken scheint, dass sich die beiden auf verschiedenen Instrumenten betätigen, erscheint der Vergleich aufgrund der intensiven theoretischen Beschäftigung Grillparzers mit der Musik nicht stichhaltig. Jakobs Wissen basiert dagegen hauptsächlich auf eigenen Empfindungen und „[ihm] hat das alles, obwohl viel später, ein Musiker erklärt.“ (III, 163) Hinsichtlich der Übereinstimmung der Künstlerschicksale, dem von Grillparzer bzw. Jakob, wird Schäublins Ansicht dennoch von

[156] Vgl. Seuffert (1925); Yates, Douglas: Der Kontrast zwischen Kunst und Leben bei Grillparzer. Berlin: Ebering, 1929; Backmann, Reinhold; Sauer, August: Festschrift August Sauer. Zum 70. Geburtstag des Gelehrten am 12. Oktober 1925. Stuttgart: Metzler, 1925; Silz (1954); Politzer, Heinz: Franz Grillparzers "Der arme Spielmann". Stuttgart: Metzler, 1967; Naumann, Walter: Selbstdarstellung in „Der arme Spielmann“. In: Naumann, Walter: Franz Grillparzer. Das dichterische Werk. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer, ^{2}1967, S. 30-42; Krotkoff, Hertha: Über den Rahmen in Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. In: Modern Language Notes, 85 (1970), S. 345-366.

[157] Alker, Ernst: Franz Grillparzer. Ein Kampf um Leben und Kunst. Marburg: N.G.Elwert’sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1930, S. 197.

[158] Vgl. Bachmaier 2002, S. 67.

[159] Vgl. Waschinsky, Angelika: Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1989, S. 209; Kuzmics, Helmut: Bürgerliche Individualisierung im vormärzlichen Österreich: Grillparzer, der arme Spielmann. In: Beutner, Eduard; Tanzer, Ulrike (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 110-111.

[160] Vgl. Schäublin, Peter: Das Musizieren des armen Spielmanns. Zu Grillparzers musikalischer Zeichensprache. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 3 (1972), S. 43.

[161] Vgl. Steinringer 1977, S. 196-197.

[162] Vgl. Hoverland, Lilian: Speise, Wort und Musik in Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13 (1978), S. 80.

Naumann (1967), Brandt (1982), Hoverland (1978) und Hoffmann (2000) geteilt. Im *Armen Spielmann* sei selbst das „Musikverständnis Grillparzers“[163] nachzulesen.
Bachmaier (2002a) verfolgt sogar den Gedanken, dass vielleicht Mederitsch, Grillparzers Klavierlehrer, als Vorbild für Jakob fungierte. Er begründet diese Überlegung damit, dass auch Mederitsch ein Außenseiter war und seine Stellung als Kapellmeister für das Ausleben seiner ausgefallenen Ideen aufgab. Er war einkommensmäßig von Privatstunden abhängig. Ähnlich wie Jakob hoffte er, durch das Geigenspiel seinen Lebensunterhalt verdienen zu können.[164]
Überzeugender erscheint dagegen die Behauptung, dass der Erzähler und die Person Grillparzer Übereinstimmungen aufweisen.[165] „So spricht aus beiden, dem Erzähler und dem Spielmann, der Dichter, in beiden tritt uns Grillparzer selbst entgegen.“[166] Entsprechend hätte Grillparzer eine „Karikatur seiner selbst […] als ein ‚Schreckbild‘ seines eigenen unzulänglichen Künstlertums“[167] gezeichnet bzw. ein „Angst-Ich“[168] erfunden, mit dem der Dichter versucht hätte, mit seinen Problemen abzurechnen oder Lösungen dafür zu finden.
Vermehrt finden sich jedoch, wie bereits angedeutet, SkeptikerInnen, die der Meinung sind, dass „[e]ine simple biographistische Deutung […] weder die Erzählung selbst noch der heutige Stand der Literaturwissenschaft [erlaubt].“[169] Grillparzers Beschäftigung mit der Musik war theoretischer und wissenschaftlicher als die Jakobs, dauerte jedoch nicht sein ganzes Leben lang. Außerdem ist die Erwartungshaltung gegenüber der Musik sehr unterschiedlich: Grillparzer fordert von der Musik keine göttliche Ordnung, sondern die Ausführung ihrer Funktion als Seelentrösterin und als Anregung während seiner dichterischen Tätigkeit.[170] Demnach dient die Beschrei-

[163] Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach. Wien u.a.: Zsolnay, 1990, S. 376.
[164] Vgl. Bachmaier, Helmut (Hg.): Erläuterungen und Dokumente. Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. Stuttgart: Reclam, 2002a, S. 40.
[165] Vgl. Hoverland 1978, S. 78; Burckhardt, Carl J.: Grillparzer und das Mass. In: Kindermann, Heinz (Hg.): Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus Nachf., 1972, S. 20.
[166] Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ^{2}1966, S. 141.
[167] Wiese 1967, S. 149.
[168] Mauser 1986, S. 61.
[169] Brandt, Helmut: Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. Eine europäische Ortung der Kunst auf österreichischem Boden. In: Zeman, Herbert: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert. Graz: Akad.Dr.-u.Verl.-Anst., 1982, S. 344.
[170] Vgl. Steinringer 1977, S. 198.

bung von Jakobs Musikanschauung sogar dazu, die eigene parodistisch ins Absurde zu treiben.[171]

Die unterschiedlichen Ansätze weisen Lücken in ihren Argumentationen auf und sind selbst unter Zuhilfenahme von Grillparzers Tagebüchern und der *Selbstbiographie* nicht belegbar. Ohne die eigenen Erfahrungen mit der Musik und der Geige hätte er wahrscheinlich diese Novelle nicht geschrieben bzw. sich vielleicht für bildende KünstlerInnen entschieden. Weiters bleibt zweifelhaft, ob in der Beziehung zwischen Barbara und Jakob tatsächlich die „psychologischen und erotischen Probleme in Grillparzers Verhältnis zu Kathi Fröhlich“[172] dargestellt werden. Grillparzer ist weder mit dem Erzähler noch mit Jakob absolut ident.

3.1.2 Realistische Erzählelemente

Die Präsenz realistischer Erzählelemente im *Armen Spielmann* lässt sich nicht leugnen, dennoch findet eine Zuordnung der Novelle zu den realistischen Erzählungen zahlreiche Gegenstimmen. Ein Filter des klassischen Humanismus verhindert, dass Grillparzers in die Richtung des Realismus strebende Erzählung dort nicht ankommt.[173] Das arbeitende Volk, die wogende Menge, Kutscher und Bettelmusikanten werden genau beobachtet und beschrieben, womit Anteilen eines psychologischen Realismus, wie etwa in der Behandlung des Vater-Sohn-Konflikts oder Jakobs Verdrängungs- bzw. Kompensationsbestrebungen, Aspekte des sozialen Realismus entgegengestellt werden.[174]

Außerdem sprechen „[d]er Griesler und seine Tochter und auch der Spielmann selbst […] nach den Regeln der Wirklichkeit und keinen sonst.“[175] Dialektal angehauchte Elemente in der Sprache der Figuren machen deutlich, dass die Gespräche weder stilisiert sind, noch der Überhöhung oder Erniedrigung der Charaktere dienen. „Das Armselige also und das Erbärmliche, das Kleine und Spießige, das Unansehnliche und Niedrige, das Banale und Alltägliche, das Häßliche und Schmutzige, ja das

[171] Vgl. Horst 1991, S. 355-356.
[172] Wiese 1967, S. 148.
[173] Vgl. Paulsen, Wolfgang: Der Gute Bürger Jakob. Zur Satire in Grillparzers „Armem Spielmann“. In: Colloquia Germanica 2 (1968), S. 282.
[174] Vgl. Silz 1954, S. 72; Bachmaier 2002, S. 69.
[175] Brinkmann 1966, S. 93.

Langweilige – all dies findet Aufnahme in die Dichtung“[176] und unterstreicht den realistischen Charakter der Novelle.[177]

Der objektive Bericht der Anfangssequenz geht allerdings zunehmend in eine Ich-Erzählung über. Die Urteile und Begriffe des Erzählers beherrschen die Handlung. Entsprechend lernen wir nicht nur Jakob durch den Erzähler kennen, sondern dieser Umweg wiederholt sich gewissermaßen auf einer dritten Ebene. Denn auch über die anderen Figuren, wie etwa den Vater, Jakobs Brüder oder KollegInnen, aber auch den Griesler und sogar Barbara, erfahren wir lediglich aus Jakobs Geschichte, die wiederum vom Erzähler niedergeschrieben wurde. Diese „‚realistische‘ Beschränkung“[178] macht eine Zuordnung der Novelle zum Realismus unmöglich, ja verstärken sogar die Zweifel gegenüber den bisher als fundiert betrachteten Aspekten. Brinkmann (1966) weist deshalb darauf hin, dass, im Gegensatz zu der in der Realismus-Forschung verbreiteten Meinung, der Inhalt der Erzählung noch nichts über deren Zugehörigkeit zur realistischen Literatur aussagt. Ebenso wenig belegen der soziale Bereich, in dem die Handlung spielt, die etwaige Aktualität und Korrektheit des Geschehens oder psychologische Elemente eine derartige Zuordnung.[179]

Der arme Spielmann verbleibt in diesem Sinne ein Grenzfall, der aufgrund seiner Stellung zwischen der klassisch-romantischen Epoche und dem 19. Jahrhundert nicht eindeutig zugeordnet werden kann.[180] Nölle (1995) weist in seiner Analyse der Erzählhaltungen darauf hin, dass die Novelle dem Realismus durchaus

> einschränkungslos zuzurechnen [wäre], wenn sich die Hierarchie umgekehrt hätte in dem Sinn, daß ein Rahmenerzähler streng metonymisch verführe und die Figur der Binnenerzählung nun Metaphern im Übermaß gebrauchen würde und bereits allein dadurch als Sonderling gestempelt wäre.[181]

3.1.3 Erzählhaltung

Die Novelle *Der arme Spielmann* besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung, welche am Schluss zusammenlaufen.[182] Die Binnenerzählung kann jedoch formallogisch der Rahmenhandlung nicht untergeordnet werden, denn die Schilderung

[176] Brinkmann 1966, S. 94.
[177] Vgl. ebd., S. 93-94.
[178] Ebd., S. 131.
[179] Vgl. ebd., S. 143.
[180] Vgl. ebd., S. 144.
[181] Nölle, Volker: Hierarchie der Erzählweisen und ihre politische Dimension in Grillparzers Erzählung 'Der arme Spielmann'. In: Sprachkunst 26 (1995), H.1, S. 47.
[182] Vgl. Bachmaier 2002, S. 66.

des Erzählers orientiert sich am metaphorischen, die des Spielmanns hingegen am metonymischen Prinzip.[183] Jakob und der Erzähler werden durchwegs in Bezug auf einander dargestellt,[184] die Konfrontation der Leserschaft mit der doppelten Ich-Erzählung hat zudem mehrere Funktionen. Die Figuren werden zunächst in einen gesellschaftlichen Zusammenhang eingebettet – Jakobs Geschichte verdeutlicht seine Umstände. Die Notwendigkeit, dass sich Grillparzer für einen Rahmen entschieden hat, bedingt sich aus den diametral gegenüber gestellten Musikauffassungen Jakobs und des Erzählers. Andernfalls wäre es dem Erzähler nicht möglich gewesen, Jakobs Musikauffassung derart zu schildern, seine eigene wäre dabei im Weg gestanden.[185]

Die LeserInnen werden immer näher an die Figuren und schließlich in diese selbst geführt. Die Bewegung wird z.B. durch die Musik deutlich. Der Weg führt gleichsam von der Unterhaltungs- über die Tanzmusik zu Jakobs göttlichem Geigenspiel und über Barbaras Lied wieder an den Ausgangspunkt zurück. Ebenso führt die Erzählung die Leserschaft von der Volksmasse, über das Gespräch zwischen Jakob und dem Erzähler, sukzessive hin zu Jakobs Einsamkeit. Die Erzählung wird durch Ruhepunkte, wie z.B. das eigene Unterbrechen Jakobs in seiner Geschichte, immer wieder in ihrem Fluss unterbrochen. Dadurch entsteht Zeit, um über das Gesagte nachzudenken. Eine entgegengesetzte Bewegung von innen nach außen findet hingegen im Rahmen von Jakobs Lebensbericht statt, wenn er von seiner eigenen Musikwahrnehmung ausgeht und die Musik, durch ihre Verbindung zur Gefühlswelt, in Worten nicht mehr ausgedrückt werden kann.[186]

Die Gegenüberstellung der beiden Erzählhaltungen erlaubt den LeserInnen, sich mit der Figur ihrer Wahl, zu identifizieren. Dabei ist es jedoch nicht unwesentlich hervorzuheben, dass wir Jakob ausschließlich über den Erzähler kennenlernen. Er versucht zwar, Jakobs Geschichte bestmöglich wiederzugeben, dennoch erhalten wir von ihm schon vor Jakobs Erzählung eine Menge an Informationen.

> Die Ich-Erzählung bewirkt also, daß das Bild vom Spielmann durch ein doppeltes Medium zur Vorstellung des Lesers gelangt: Die Daten über den Spielmann sind das Ergebnis der urteilenden Auswahl des Erzählers, das Bild des

[183] Vgl. Nölle 1995, S. 22.
[184] Vgl. Paulsen 1968, S. 293.
[185] Vgl. Waschinsky 1989, S. 193.
[186] Vgl. ebd., S. 207-208.

> Lesers vom Spielmann ist das Ergebnis einer auf Grund der Daten des Erzählers urteilenden Synthese;[187]

Die Beurteilung des Erzählers beeinflusst unser Denken über Jakob. Eine unbefangene Auseinandersetzung mit ihm ist den LeserInnen dadurch nicht mehr möglich, ebenso wie vom Erzähler wird Jakob beurteilt oder sogar verurteilt.[188]
Durch die Doppelperspektive wird Jakobs Scheitern veranschaulicht, denn nur durch den Erzähler kann deutlich werden, dass Jakobs Musizieren unklar ist und erst durch das Erzählen zu einer sinnstiftenden Tätigkeit wird.[189] In der Folge wird Jakob weniger an seinem subjektiven Musizieren und seiner Spiritualität gemessen, als an seinem sozialen Abstieg, der vom Erzähler beschrieben wird.[190] Erst in der Binnenhandlung tritt der Erzähler zurück und gibt den LeserInnen Raum, Jakob direkt kennen zu lernen. Genau genommen ist auch hier der Umweg in der Schilderung über den Erzähler nötig.[191]
Alker (1925) wendet die in der Novelle gebrauchten Begriffe aus dem Kontrapunkt sowie Jakobs Aussagen über harmonische Verhältnisse auf die Struktur der Erzählung an. Damit möchte er eine von Grillparzer intendierte, künstlerische Komposition der Erzählung darlegen.[192] Die Übertragung von Jakobs Gedanken über Intervalle und Leittöne auf einzelne Szenen der Novelle erfolgt jedoch willkürlich. Selbst wenn eine Interpretation des aufgelösten Leittons als erfüllte Hoffnung über Musikreflexion bemerkenswert schön erscheint, hält diese These genaueren Prüfungen nicht stand.[193]

Die Rahmenerzählung wurde Absatz für Absatz durchleuchtet, Metaphernbereichen zugeordnet und ausführlich auf Verknüpfungen mit der Binnenhandlung untersucht.[194] Für diese Analyse ist jedoch lediglich die Musik in der Rahmenerzählung von Bedeutung. Der Erzähler präsentiert nämlich zeitgenössische Unterhaltungs- bzw. Tanzmusik. „Die zu Wagen Gekommenen steigen aus und mischen sich unter

[187] Brinkmann 1966, S. 101.
[188] Vgl. Ashley, Keith A.: Intersubjectivity in narration: the peripheral-subject situation in Jean Paul, Franz Grillparzer, Christa Wolf. Dissertation. Ohio State University, 1996, S. 308.
[189] Vgl. Waschinsky 1989, S. 213.
[190] Vgl. Ashley 1996, S. 310.
[191] Vgl. Beutner, Bärbel: Musik und Einsamkeit bei Grillparzer, Kafka und del Castillo: ein Vergleich zwischen „Armen Spielmann“, „Verwandlung“ und „Gitarre“. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung. Köln: Ellenberg, 1975, S. 10.
[192] Vgl. Alker 1925, S. 15-27.
[193] Vgl. Steinringer 1977, S. 192.
[194] Vgl. Krotkoff 1970, S. 345-366; Waschinsky 1989, S. 204-206.

die Fußgänger, Töne entfernter Tanzmusik schallen herüber, vom Jubel der neu Ankommenden beantwortet.“ (III, 147) Die „endlos fortrollende[n] Walzer“ (III, 149) werden von dem „lahme[n], verwachsene[n] Knaben“ (III, 149) gespielt und stehen, wie sich zeigen wird, in starkem Gegensatz zu Jakobs Musik.
Obwohl die gesellschaftliche Bedeutung der öffentlichen, populären Musik geschildert wird und die musikalische Wirklichkeit durchaus für Gegenüberstellungen von Bedeutung ist, handelt es sich dennoch nicht um einen, wie Waschinsky (1989) behauptet, „in der Novelle zentralen Kontrapunkt“[195]. Keine der drei Bedeutungen des Ausdrucks Kontrapunkt ermöglicht in diesem Zusammenhang eine sinnstiftende Antwort.[196] Es bleibt zu vermuten, dass der musikalische Terminus hier fälschlicherweise ein Gegensatzpaar bezeichnen soll.

Grillparzer hat zwischen die LeserInnen und Jakob den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung gestellt, welcher jedoch entgegen seiner eigenen Behauptung nicht der „spontane, volksnahe Dichter“[197] ist, als der er sich gerne präsentiert hätte, sondern ein vorrangig komplex erzählender. Ihm kommt eine vermittelnde Funktion zu. Der Erzähler verbindet, wie bereits erwähnt, die Rahmen- mit der Binnenhandlung.[198] Durch seine Worte wird die Geschichte strukturiert, die Widersprüche in Jakobs Leben und Musizieren werden deutlich.[199] Er teilt uns Jakobs und zum Teil seine eigenen Lebensgewohnheiten mit, kommentiert die Lebensgeschichte seines „Original[s]“ (III, 150). Der Fokus des Erzählers bestimmt unsere Beobachtung. Jakob wird dadurch von Anfang an als „anders“ dargestellt – dem „alte[n], leicht siebzigjährige[n] Mann in einem fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene“ (III, 151), wird die Rolle des Außenseiters zugeschrieben.[200]
Die Figur des Erzählers dient einer bestimmten Funktion in der Novelle. Mit der Intention, scharfe Kritik an den Kunstrichtern seiner Zeit zu üben, gestaltet Grillparzer ihn

[195] Waschinsky 1989, S. 206.
[196] „Kontrapunkt […] bezeichnet seit dem 14. Jh. als zentrales Begriffswort der mehrstimmigen abendländischen Musik 1) ein grundlegendes Satzprinzip, dessen Satz- oder (improvisatorische) Singpraxis und Satzlehre, 2) die nach dem K.-Prinzip gewonnene Stimme oder auch ganze Komposition, 3) die spezielle Satztechnik der Vertauschung und Versetzung einzelner Stimmen, wodurch ‚doppelter‘ oder ‚mehrfacher‘ K. entsteht.“ (Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich; Oehl, Kurt (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Elektronische Ausgabe. Directmedia: Berlin, ^{2}2000, S. 5593. (Digitale Bibliothek Bd. 38.))
[197] Beutner 1975, S. 10.
[198] Vgl. Waschinsky 1989, S. 207.
[199] Vgl. Brandt 1982, S. 357.
[200] Vgl. Waschinsky 1989, S. 183.

zwiespältig.[201] Auf der einen Seite gibt er vor, als „leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen“ (III, 147) das Volksfest nach interessanten Individuen für seine Charakterstudien zu durchforsten. Als Jakob seine Geschichte beendet hat, verschwindet er allerdings rasch und vergisst ihn auf seinen Reisen sogar für eine Weile. Auf der anderen Seite versucht sich der Erzähler durch seine Vormachtstellung über der Schilderung mit den LeserInnen zu verbrüdern. Das gelingt allerdings nur so lange, bis dieser sich selbst widerspricht bzw. LeserInnen beginnen, sich mit Jakob zu identifizieren. Die Darstellungen des Erzählers werden als zeitlich und räumlich entfernt erkennbar, damit subjektiv und in der Folge unglaubwürdig.[202]

Bis zu Jakobs lateinischen Worten „sunt certi denique fines“ (III, 150) auf dem Volksfest, beschäftigt die LeserInnen primär die Skurrilität des Spielmanns. Aufgrund der Reaktion des Erzählers und seiner darauffolgenden, ausufernden Selbstbeschreibung, bietet die Glaubwürdigkeit bzw. der Charakter des Erzählers Grund zur Hinterfragung.[203] Der Erzähler verkörpert zweifelhafte Werte und weist negative Charaktereigenschaften auf. Seine Widersprüchlichkeit wird einerseits durch seine Präsentation als ein selbstbezogener, übereifriger Künstler deutlich, andererseits macht er sich durch seine Gier nach Observationen unbeliebt. „Der Mann hatte also eine sorgfältigere Erziehung genossen, sich Kenntnisse eigen gemacht, und nun – ein Bettelmusikant! Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange.“ (III, 150) Der Erzähler schildert seine Beobachtungen keineswegs in neutraler, wissenschaftlicher Manier, sondern lässt sich zuletzt in die Geschichte mit hineinziehen.[204] Obwohl er mehrfach grausam oder kaltherzig erscheint, wünscht er am Schluss Jakobs Geige zu besitzen und ist von Barbara ehrlich gerührt.

Dennoch bleibt der Erzähler für die LeserInnen bis am Ende namenlos und gewissermaßen gesichtslos. Auch wirkt er, unter Umständen aufgrund seiner „curiously unfriendly, or at least unbending, personality“[205], „vollkommen isoliert“[206]. Der Erzähler beschreibt zwar seinen eigenen geregelten Tagesablauf und lässt aufgrund der zahlreichen religiösen Metaphern und seiner Lateinkenntnisse Rückschlüsse auf seine Herkunft und Person zu, aus seinen Worten werden aber lediglich einige Unter-

[201] Vgl. Waschinsky 1989, S. 180.
[202] Vgl. Ashley 1996, S. 205 bzw. 304.
[203] Vgl. Beutner 1975, S. 10.
[204] Vgl. Ashley 1996, S. 202-218.
[205] Stern, Joseph P.: Beyond the common indication: Grillparzer. In: Re-Interpretations. Seven studies in Nineteenth-Century German Literature. New York: Basic Books, 1964, S. 64.
[206] Krotkoff 1970, S. 355.

schiede zu Jakob deutlich.[207] Die Frage bleibt offen, ob der Erzähler überhaupt ein objektives Bild von sich präsentiert. Angesichts der Tatsache, dass er bei der Erzählung von Jakobs Geschichte immer wieder manipulativ eingreift, sollte die Darstellung seiner selbst ebenso hinterfragt werden.[208]

Anders als bisher, deutet Schäublin (1972) die Gestalt des Erzählers von der musikalischen Zeichensprache her, wobei er bei dem Erzähler gerade die Jakob gegenteiligen Momente der Dichotomie zu erkennen glaubt.[209] Da die Gegenüberstellung ohne eingehende Analyse von Jakobs Musik jedoch zwecklos ist, soll sie an dieser Stelle ausgespart bleiben. Über das Verhältnis des Erzählers zur Musik sollen dennoch einige abschließende Worte aufklären.

Der Erzähler, von Jakob als „Freund der Musik" (III, 151) wahrgenommen, besitzt unweigerlich musiktheoretisches Wissen, bei genauerer Betrachtung wird jedoch dessen Ungenauigkeit offensichtlich. Der Erzähler versucht seine Unsicherheit nämlich durch seine autoritäre Aura zu überspielen bzw. durch harte Urteile über Jakobs Musik abzulenken.[210] In seiner Kunstauffassung orientiert er sich an der Masse des Volkes, womit er sich erneut stark von Jakob abgrenzt.[211] Er erkennt die von Jakob gespielten Stücke nicht. Dass das allerdings seine Inkompetenz beweist oder auf Jakobs Spiel zurückzuführen ist, klingt nicht überzeugend.[212]

3.1.4 Rezeptionen von Jakob

Die Figur Jakob erscheint paradox und eigentümlich. Er gehört nicht zum Volk, wirkt teilweise beschränkt, handelt selbstlos, zieht andere Menschen nicht an.[213] Lediglich in seiner Kunst kann er sich ausdrücken, aber die wird nicht verstanden.

Eine allgemeine Einschätzung Jakobs kann nur unter Vorbehalt gewagt werden. Mit Vorsicht sind die Schilderungen seiner Musik zu genießen und Zweifel regen sich hinsichtlich der Erinnerungsgabe des Erzählers. Da er die Geschichte von Jakob erst Jahre später niedergeschrieben hat und sich zudem selbst nicht glaubwürdig präsentiert, überrascht die Unvereinbarkeit einiger Eigenschaften oder Taten Jakobs

[207] Vgl. Waschinsky 1989, S. 190.
[208] Vgl. Barbu 2008, S. 57.
[209] Vgl. Schäublin 1972, S. 53.
[210] Vgl. Birrell, Gordon: Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's *Spielmann*. In: German Quarterly 57 (1984), S. 560.
[211] Vgl. Waschinsky 1989, S. 194.
[212] Vgl. Barbu 2008, S. 57.
[213] Vgl. Brandt 1982, S. 363.

nicht.[214] Sticht zunächst der „auffällige Widerspruch zwischen beflissenem musikalischem Vortrag und verworrener musikalischer Wirkung, zwischen abmerkbarer Bildung und offenkundigem Betteltum, zwischen selbstgefälliger Stilisierung und objektiver Dürftigkeit“[215] hervor, darf dennoch nicht vorschnell konkludiert werden, dass es sich bei Jakob lediglich um das Scheitern eines unqualifizierten Musikers handelt.[216]
Es ist schwierig zu beurteilen, ob mehr KritikerInnen Jakob generell als negativen oder positiven Charakter einschätzen. Oftmals ist auch eine genaue Zuordnung schwierig. Negative Rezeptionen Jakobs basieren größtenteils auf der Übernahme der Werturteile des unglaubwürdigen, voreingenommenen Erzählers und auf der Geringschätzung von Jakobs Musikverständnis.[217] Bis zum Schluss findet Jakob keinen Lebenszusammenhang, was wiederum den Mangel an Welt- und Selbstverständnis bedingt.[218] In ihren Augen tritt „[z]u dem Versagen als Musiker […] das Versagen im bürgerlichen und praktischen Dasein“[219].
Jakobs Leben ist allerdings nur dann von Versagen geprägt, wenn wir uns auf die Urteile seiner Mitmenschen und die des Erzählers verlassen. Positive Einschätzungen Jakobs basieren deshalb auf dem Gutheißen der von ihm angestrebten Heiligkeit, sowie der Verbindung zwischen Musik und Spiritualität. Jakobs Ehrlichkeit und sein guter Wille machen ihn zum positiven Gegenpol seiner Umgebung, die Erzählung kann damit als Bericht einer Selbstverwirklichung oder spirituellen Entdeckung gelesen werden.[220] Anstatt Jakobs Geschichte als Geschichte des Scheiterns zu verkennen, wird das Versagen nicht als ein persönliches interpretiert, sondern als Hinweis auf das „historische Problem einer sozialen Entwurzelung“[221], bzw. dient das Scheitern der Bewahrung des eigenen Wesens. „Im Scheitern bleibt Jakob er selbst.“[222] Die Ungleichheit zwischen vollkommener Kunst und wirklichem Leben ver-

[214] Vgl. Hoffmann, Birthe: Die Kakophonie am Ende der Kunstperiode. Franz Grillparzers *Der arme Spielmann.* In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien, Graz: Universal-Ed., 2000, S. 38.
[215] Geulen, Hans: Bemerkungen zur musikalischen Motivik in Wackenroders „Leben des Joseph Berglinger“ und Grillparzers „Der arme Spielmann“. In: Rücker, Helmut; Seidel, Kurt Otto (Hg.): „Sagen mit Sinne“. Göppingen: Kümmerle, 1976, S. 336.
[216] Vgl. Ashley 1996, S. 331.
[217] Vgl. ebd., S. 306-318.
[218] Vgl. Heine, Roland: Ästhetische oder existentielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzers Erzählung „Der arme Spielmann“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 46 (1972), S. 651.
[219] Wiese 1967, S. 145.
[220] Vgl. Ashley 1996, S. 254 bzw. 307.
[221] Seeba, Hinrich C.: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. In: Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 128.
[222] Schäublin 1972, S. 49.

deutlicht an Jakob Charakterzüge wie seine tragisch-komische Unentwegtheit oder die stille Würde des Hilflosen.[223] Ashley (1996) kommt schließlich zu dem Schluss, dass Jakob ohnehin nicht abgeschrieben werden kann, weil einerseits zu wenige Informationen vorhanden sind und er andererseits, trotz all seiner Macken und Mängel, die positivste Figur in der Erzählung bleibt.[224]

Jakobs besondere Verbindung zu seiner Familie wird in der Novelle an der Beziehung zwischen Vater und Sohn deutlich. Obgleich Jakobs Kindheit keineswegs rosig war, fällt ihm die Trennung von seiner Familie schwer. Die „Entfernung aus dem väterlichen Hause“ (III, 161) kommt in Jakobs Lebensgeschichte als der traurigste Moment vor – die negativen Erfahrungen scheinen ausgeblendet. Jakob kann zeit seines Lebens die hohen Erwartungen seines Vaters nicht erfüllen.[225] Um sich selbst nicht bloß zu stellen, bespricht der Vater mit Jakobs LehrerInnen die Prüfungsfrage. Wegen der Ungeduld des Vaters ist es Jakob dennoch nicht möglich, den Zusammenhang zu finden. Der Vortrag auswendig gelernter Horaz-Verse stockt, bricht ab.

> Endlich verlor mein Vater die Geduld. Cachinnum! (so hieß das Wort), schrie er mir donnernd zu. Nun wars geschehen. Wußte ich das eine, so hatte ich dafür das übrige vergessen. Alle Mühe, mich auf die rechte Bahn zu bringen, war verloren. Ich mußte mit Schande aufstehen, und als ich, der Gewohnheit nach, hinging, meinem Vater die Hand zu küssen, stieß er mich zurück, erhob sich, machte der Versammlung eine kurze Verbeugung und ging. Ce gueux schalt er mich, was ich damals nicht war, aber jetzt bin. Die Eltern prophezeien, wenn sie reden! Übrigens war mein Vater ein guter Mann. Nur heftig und ehrgeizig. (III, 160)

Die Schilderung des traumatischen Erlebnisses wirkt lebendig, sie ist in Jakobs Erinnerung nach all den Jahren immer noch präsent. Er kann sich sogar an einzelne, ihn offenbar sehr verletzende Aussagen seines Vaters genau erinnern. Deshalb überrascht, dass Jakob an seinem Vater keinerlei Kritik übt, ihn stattdessen gleich darauf in Schutz nimmt und sich selbst die Schuld gibt. Jakob empfindet sein Versagen als Beleidigung für den Vater, wodurch er noch tiefer in dessen Schuld gerät. Das Ende der Schullaufbahn bedrückt Jakob wegen der Kränkung seines Vaters, seine eigenen Wünsche sind zweitrangig. Der Mangel an Anerkennung wirkt sich bei Jakob jedoch in der Unfähigkeit zu Leistung aus, Furcht und Schuld vermehren sich stetig. Selbst

[223] Vgl. Bachmaier 2002, S. 64.
[224] Vgl. Ashley 1996, S. 276.
[225] Vgl. Beutner 1975, S. 14.

Jahrzehnte nach dem Tod des Vaters verteidigt ihn Jakob noch immer, die Macht über den Sohn nimmt nicht ab. Da die Anerkennung durch die dermaßen wichtige Vaterfigur fehlt, kann Jakob kein Selbstvertrauen aufbauen. Die Abhängigkeit vom Vater bleibt bestehen, jeglicher Emanzipationsversuch scheitert.[226]

Bachmaier (2002a) erkennt weiters einen Zusammenhang zwischen Vaterkomplex und Gottesvorstellung. Die Verehrung des Vaters sowie der absoluten Musik nimmt religiöse Gestalt an. „Nur solange er sein Vaterbild aufrecht erhält, vermag er sein ästhetisches Ideal der göttlichen Kunst einzulösen. Wenn er den lieben Gott spielen will […], spielt er den sublimierten Vater."[227]

Im Gegensatz dazu vergleicht oder verbindet Haslmayr (2002) den Vater-Sohn-Konflikt mit dem Konflikt zwischen Bürger- und Künstlertum.[228] Dergestalt kommt dem Topos ein gesellschaftskritischer Aspekt zu. Jakob scheitert nicht nur an den Erwartungen seines Vaters, sondern auch deutlich an den gesellschaftlichen Anforderungen. Weder beruflich noch privat kann er den Ansprüchen genügen.

Nun stellt sich die Frage, ob die Herrschaft des Vaters diese Dimensionen angenommen hätte, wenn Jakobs Mutter noch am Leben gewesen wäre. Denn da die Mutter im *Armen Spielmann* fehlt, gebührt ihr in Anbetracht der speziellen Vater-Sohn-Konstellation eine besondere Rolle.[229] „Das nicht Erzählte, aber auch nicht ganz Vermiedene bezeugt psycho-dynamisch eher Wichtigkeit als Bedeutungslosigkeit."[230] Das Fehlen der Mutter kann einerseits Möglichkeiten für den Sohn bedeuten, wenn z.B. deshalb die Beziehung zum Vater inniger ist oder dem Sohn mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, andererseits, wie das im *Armen Spielmann* eher der Fall zu sein scheint, kann eine Störung des Urvertrauens die Folge sein.[231] Freilich spricht Jakob nie von einer gefühlten Lücke, die die Mutter hinterlassen hätte. Eine rein biographische Interpretation, wie sie Bachmaier (2002) vorschlägt, scheint, wie bereits erwähnt, trotz der Übereinstimmung einiger Fakten nicht ausreichend.[232]

---

[226] Vgl. Beutner 1975, S. 25-28.
[227] Bachmaier 2002a, S. 58.
[228] Vgl. Haslmayr, Harald: Kaufmänner und Künstler. Anmerkungen zu einem literarhistorischen Topos der österreichischen Moderne. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die falsche Wut über den Verlust des Groschens: über die aktuelle Mißachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins. Wien, Graz: Universal-Ed., 2002, S. 73.
[229] Vgl. Beutner 1975, S. 28.
[230] Mauser 1986, S. 67.
[231] Vgl. Beutner 1975, S. 29 bzw. 112.
[232] Vgl. Bachmaier 2002, S. 67.

3.2 Jakobs Musizieren

In der Musik kann sich der Mensch künstlerisch ausdrücken. In ihr wird die Bewusstseinsbildung durch die Reflexion über Leben, Gefühle und Wünsche angeregt.[233] Wenngleich Musik konkrete Gefühle oder Gedanken nicht eindeutig vermitteln kann, so werden dennoch Gehirnareale für das Hervorrufen diverser Gefühle aktiviert und Assoziationen ausgelöst. „Darüberhinaus kann Musik […] daran beteiligt sein, Normen, […] zu übermitteln, allerdings nicht immer so zwingend wie bestimmte Emotionen.“[234] Werden die musikalischen Parameter Rhythmus, Tempo, Melodik und Klang richtig kombiniert und angewandt, wird menschliches Fühlen oder Verhalten allgemein verständlich vermittelt.[235]

Grillparzer verwendet die Musik im *Armen Spielmann* in diesem Sinne als Kommunikationsmittel zwischen den verschiedenen sprachlichen Welten und ermöglicht Jakob dadurch die Verständigung mit seiner Umgebung.[236] Dennoch befindet sich der soziale und kommunikative Aspekt in Jakobs Spiel nicht im Kern seines Musikinteresses, diesen bildet vielmehr der private, spirituelle.[237] Seine sakrale Musikausübung führt ihn zum „lustvoll sich selbst täuschende[n] Gefühl des Vollbringens“[238] und entschädigt ihn für etwaige Probleme oder Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft.

Unterdessen täuscht Jakobs Musik ihm eine Art Versöhnung vor, obwohl sie eigentlich sein Leid ausdrückt.[239] Der biedermeierlichen Häuslichkeit wird damit die Isolation eines gescheiterten Künstlers gegenübergestellt, die Grillparzers Gesellschaftskritik zum Ausdruck bringt.[240] Jakob ist es nicht möglich, eine gute Alternative zu der von Grenzen, Verboten und Verschweigen geprägten Gesellschaft zu schaffen, wodurch er und seine Musik, zum Ausdruck des Unfreien werden.[241] Paulsen (1968) nennt Jakob in diesem Zusammenhang einen „‚passiven‘ bürgerlichen Helden“[242],

---

[233] Vgl. Ziegenrücker, Wieland: Allgemeine Musiklehre mit Fragen und Aufgaben zur Selbstkontrolle. 11. Aufl. München,Mainz: Schott und Goldmann, 1987, S. 11.
[234] Behne, Klaus-Ernst: Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. In: Gieseler, Walter; Hopf, Helmuth (Hg.): Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Bd. 10. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1990, S. 11.
[235] Vgl. Hesse, Horst-Peter: Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Wien, New York: Springer, 2003, S. 169.
[236] Vgl. Politzer 1967, S. 45.
[237] Vgl. Ashley 1996, S. 229.
[238] Mauser 1986, S. 69.
[239] Vgl. Geulen 1976, S. 339.
[240] Vgl. Wiese 1967, S. 151.
[241] Vgl. Riou, Jeanne: The Currency of Affection in Grillparzer's 'Der arme Spielmann'. In: Barkhoff, Jürgen; Carr, Gilbert; Paulin, Roger (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: de Gruyter, 2000, S. 377-381.
[242] Paulsen 1968, S. 277.

Höller (1996) meint in Jakob das Musterbild eines unterwerfungsbereiten und höflichen Bürgers zu erkennen.[243]

Die vermeintliche Lösung, dass Jakob sein Glück in biedermeierlicher, bescheidener Lebensführung findet, stellt sich jedoch als problematisch heraus.[244] Nicht nur, dass Begriffe wie „Vormärz“ und „Biedermeier“ Grillparzers Position literarhistorisch und geistesgeschichtlich ungenügend bestimmen,[245] unterwirft sich Jakob den gesellschaftlichen Ansprüchen auch nur zum Teil. Es handelt sich bei seinem Musizieren eher um eine „regressive Emanzipation“[246], die seiner Befreiung Ausdruck verleiht. Die Musik dient, wie bereits erwähnt, als Ersatz für die untersagte Partizipation an der Welt.[247] Grillparzers Versuch, Jakob durch das Ausschalten des Bewusstseins der Zeit zu entheben, misslingt damit ebenso, wie Hoffmanns, Odojewskis oder Balzacs Ansatz. Ihre Behandlung der unüberbrückbaren Widersprüche zwischen dem Ende der klassischen, bürgerlichen Kunstperiode und der Zeitbewegung, dem „Abschied der Kunst von der Wirklichkeit eines tiefer und tiefer ins Amusische abgleitenden Jahrhunderts“[248], verhilft den Helden zwar zu gegenwärtigem Bewusstsein, das Resultat ist dennoch kakophonisches Spiel.[249]

Ferner ist Jakobs Hang zur Ordnung eine Verspottung der bürgerlichen, in welcher er zum Scheitern verurteilt ist.[250] Die selbst gewählte Ordnung dient als Medium der Begegnung mit der Welt[251] und rührt wahrscheinlich von negativen Kindheitserlebnissen her. Schon in jungen Jahren kann er mit dem raschen Wechsel der Lerninhalte nicht umgehen, auch seine Familie möchte ihn nicht wirklich eingliedern. Sein Leben wird damit doppelt, nämlich durch familiäre Disharmonie und Unordnung, bedroht. Das lauernde Durcheinander macht ihm Angst, und Jakob flüchtet sich in den Ordnungswahn.[252] Seine Obsession kommt schließlich durch den Gebrauch seines Hutes als Sammelbüchse, seine Abhängigkeit beim Musizieren vom Notenblatt bzw.

---

[243] Vgl. Höller, Hans: Zur ästhetischen Besonderheit der österreichischen Literatur im 19. Jahrhundert: Adalbert Stifter, Franz Grillparzer, Johann Nestroy. In: Grasberger, Renate (Hg.): Anton-Bruckner-Institut: Entwicklungen, Parallelen, Kontraste. Zur Frage einer "österreichischen Symphonik": im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1993, 15. - 19. September 1993. Wien: Musikwiss. Verl., 1996, S. 36.
[244] Vgl. Heine 1972, S. 650.
[245] Vgl. Kainz 1975, S. 13.
[246] Brandt 1982, S. 353.
[247] Vgl. Singh, Sikander: Sinnbilder des Stillstandes im Zeitalter der Bewegung : über die verfehlte Jugend in Prosaerzählungen Immermanns, Stifters und Grillparzers. In: Jugend im Vormärz. Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung 12 (2007), S. 209.
[248] Politzer 1990, S. 389.
[249] Vgl. Brandt 1982, S. 356.
[250] Vgl. Heine 1972, S. 665.
[251] Vgl. Brinkmann 1966, S. 113.
[252] Vgl. Beutner 1975, S. 101.

die immer gleichbleibende, dreigeteilte Tagesordnung zum Vorschein.[253] Doch z.B. durch den Kreidestrich in seinem Zimmer, der ursprünglich dem eigenen Schutz vor der Unordnung der Welt diente, beschränkt er sich selbst. Seine Orientierung an der eigenen Grenzziehung blendet die Realität vollkommen aus und macht seine Ordnung absurd. Die eigene Einschränkung verhindert außerdem jeglichen angemessenen Austausch mit der Welt. Denn während der Kreidestrich erst die subjektive Grenze zu Jakobs menschlichen Beziehungen darstellt, markiert die Glasscheibe schließlich die objektive.[254] Deshalb kann die Interpretation Roes (1981), der den Kreidestrich als Trennlinie zwischen Schmutz und Sauberkeit bzw. Chaos und Ordnung ansieht, nicht nachvollzogen werden.[255]

Überdies offenbart Jakobs Abtrennen bzw. Verdrängen von Teilen seines Ichs, seine Sonderbarkeit und die Erstarrung, die mit der Ordnungsliebe einher geht, die Zerbrechlichkeit dieses Konzepts.[256] Sein idealistisches Ordnungs- und Harmoniekonzept kann nicht auf das wirkliche Leben angewandt werden, es bleibt ein Konstrukt.[257] Die Folge ist schließlich Jakobs Verlust des Lebenszusammenhanges, der erst durch das Erzählen der eigenen Geschichte, dennoch nur zum Teil, wiedergefunden wird.[258]

Jakobs Schicksal kann schließlich dergestalt gesehen werden, dass er der Rohheit oder Intoleranz der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung zum Opfer fällt, bzw. als Versuch gewertet werden, sich diesen Regeln nicht zu unterwerfen.[259] In diesem Sinn kommt der Musik ihre besondere Rolle in Jakobs Leben zu, da sie darin den einzigen Ausweg bietet bzw. ihm die wenigen kurzen, glücklichen Momente beschert.[260] „Sein Ordnungswille ist gleichsam die ästhetische Absicht, der romantischen Kunst eine klassische Form, eben Bestimmtheit, aufzuprägen.“[261] Durch sein Ordnungsstreben wird die Idee der absoluten Musik mittels Form und Kontur zu begrenzen und schließlich zu individualisieren versucht.[262]

---

[253] Vgl. Hoverland 1978, S. 65.
[254] Vgl. Heine 1972, S. 662-663; Hoverland 1978, S. 63.
[255] Vgl. Roe, Ian F.: “Der arme Spielmann” and the Role of Compromise in Grillparzer's Work. Germanic Review 56 (1981), S. 134.
[256] Vgl. Höller 1996, S. 37.
[257] Vgl. Roe 1981, S. 136.
[258] Vgl. Heine 1972, S. 651.
[259] Vgl. Hoffmann 2000, S. 41.
[260] Vgl. Reeve, William C.: Proportion and Disproportion in 'Der arme Spielmann'. In: Bernd, Clifford A. (Hg.): Grillparzer's “Der arme Spielmann”: New Directions in Criticism. Columbia: Camden House, 1988, S. 45.
[261] Bachmaier 2002a, S. 45.
[262] Vgl. Ebd., S. 45.

Grundsätzlich macht *Der arme Spielmann,* als Parabel über die Fremdheit der Menschen zueinander, mithilfe der Musik den Grad der Distanz zwischen den Figuren bzw. zwischen ihnen und der Gesellschaft offensichtlich. Jakobs Geigenspiel, als musikalisches Zentrum der Novelle, schürt durch die ungleichen Beurteilungen vonseiten der Figuren wie auch den LeserInnen Konflikte. Die Kluft zwischen seinem Musikverständnis und gesellschaftlich akzeptiertem, schönem Musizieren wird zunehmend größer; diese Diskrepanz erstreckt sich schlussendlich auf alle Lebensbereiche.[263]

Musik wird für Jakob schließlich Ersatz für Körperlichkeit und Familie,[264] was z.B. der Kuss der Geige verdeutlicht. „All seine zurückgestaute Erotik bricht hier durch und vereinigt ihn mit seinem Instrument, wie er sich nie mit Barbara wird vereinigen können.“[265] Die Geige spendet ihm Trost, als sich seine Familie von ihm abwendet.[266] Jakob flüchtet sich in die Musik, um dadurch einen Ersatz für sein nicht gelebtes Leben zu haben. Sie ist ihm Hoffnung und verleiht seinem Leben Harmonie, die ihm von seinem Vater und seinen Mitmenschen verwehrt wird.[267]

Jakobs exzessives Geigenspiel kann auch als Ursprung seiner Einsamkeit betrachtet werden. Nach dem Tod des Vaters wird die Kluft zwischen ihm und der Gesellschaft immer deutlicher. Die Musik bietet Jakob in dieser Situation einen Ausweg, wird „zur Vermittlerin von Geheimnissen“[268]. Seine Entscheidung für die Violine besiegelt schließlich sein Schicksal. Die mögliche Verbindung mit Barbara hätte eine Annäherung an die Gesellschaft bedeutet, die Hinwendung zur Musik kommt einer bewussten Entscheidung zur Isolierung gleich.[269] Damit wird Jakob gleichsam zum „Prototyp des unentwegt an den Verhältnissen und Gesinnungen seiner Umwelt, aber auch an sich selbst leidenden Dichters.“[270] Im Gegensatz zu den skurrilen KünstlerInnengestalten der Romantiker, die als Außenseiter bezeichnet werden können, steigt er ein-

[263] Vgl. Ashley 1996, S. 264 bzw. S. 307-308.
[264] Vgl. Hoverland 1978, S. 70.
[265] Politzer 1990, S. 381.
[266] Vgl. Hoverland 1978, S. 67-70; Haslmayr 2002, S. 75; Wiese 1967, S. 141.
[267] Vgl. Beutner 1975, S. 114.
[268] Ebd., S. 39.
[269] Vgl. Hoverland 1978, S. 67; Jungbluth, Günther: Franz Grillparzers Erzählung: Der arme Spielmann. Ein Beitrag zu ihrem Verstehen. In: Orbis Litterarum 24/9 (1969), S. 45.
[270] Brandt 1982, S. 346.

fach aus der bürgerlichen Gesellschaft aus.[271] Er illustriert damit gewissermaßen die Stellung der KünstlerInnen wie auch der Künste in der Gesellschaft.[272]
Jakobs Musizieren wird zur Sprache des Einsamen, der sich seiner Situation erst in der Begegnung mit dem Klang bewusst wird. Musik wird ihm „Gefährtin seiner Einsamkeit“[273]. „Da holte ich denn, halbe Tage lang allein, meine Geige hervor und spielte und übte.“ (III, 170) Das Lied ist der „Mitbewohner [s]einer Einsamkeit“ (III, 162). Der subjektive Kunstgenuss und sein Sprechen durch Musik werden nicht verstanden, er vermag es nicht, sich einen ZuhörerInnenkreis aufzubauen, und steht inmitten großer Mengen völlig isoliert, spielt für sich selbst.[274] In der Musik gelingt ihm die Flucht aus dem als brutal empfundenen Leben. Seine Vereinzelung ist der Preis für seine individuelle Glückserfahrung, die er jedoch mit niemandem teilen kann.[275] Denn eigentlich ist er ein Außenseiter im doppelten Sinn. Er steht außerhalb der Gesellschaft, gehört aber auch nicht zu den KünstlerInnen.[276]
Jakobs Außenseiterrolle basiert zudem auf seiner vergebenden Natur, seiner Güte, Ehrlichkeit und seinem uneingeschränkten Vertrauen gegenüber jeder Person; seinem Desinteresse hinsichtlich Geldangelegenheiten, sozialer Stellung und sogar Nahrung. Die Zeitlosigkeit seiner Welt und sein Ordnungswahn trennen ihn unwillkürlich von seiner Umgebung.[277]

Jakobs Musizieren wird schließlich zum Symbol für Wahrheit und Autonomie als Kontrast zum biedermeierlichen Rückzug in die Häuslichkeit. Sein Verhältnis zur Gesellschaft oder zur Welt ähnelt seiner Beziehung zur Musik, welche von Subjektivität und Ordnungswahn geprägt ist. In diesem Sinn berührt Jakobs „Kunstbeamtentum“[278] Grillparzers Kunstästhetik oder -ideal. Idente musikalische Prinzipien, wie z.B. Ordnung und die Einhaltung der Grenzen, scheinen dies zu belegen.[279]
Doch nicht in allen musikalischen Belangen stimmen Grillparzer und Jakob überein! Während Ersterer nämlich irrationale und nationalistische Tendenzen in der Musik vollkommen ablehnt, verpflichtet sich Letzterer der romantischen Ideologie. Musik als

[271] Vgl. Brandt 1982, S. 346.
[272] Vgl. Waschinsky 1989, S. 189.
[273] Beutner 1975, S. 39.
[274] Vgl. ebd., S. 8-39 bzw. 94.
[275] Vgl. Wiese 1967, S. 45.
[276] Vgl. Bachmaier 2002, S. 70.
[277] Vgl. Ashley 1996, S. 244.
[278] Bachmaier 2002a, S. 39.
[279] Vgl. Bachmaier 2000, S. 65; Bachmaier 2002a, S. 39.

höchste Kunstform ermöglicht damit den Ausdruck individueller Kreativität und bietet Auswege aus gesellschaftlichen Zwängen.[280] Da eine solche Musikanschauung überholt ist, begibt sich Jakob damit in eine Isolation und wirkt auf seine Umwelt bizarr. Jakobs „Musik steht für eine romantische Innerlichkeit, die sich selbst überlebt hat und sich nur noch als Karikatur ihrer selbst darstellt.“[281] Er kapselt sich von der Welt ab, gibt sich ausschließlich der Musik hin und dadurch der Lächerlichkeit preis.[282]

Jakobs Geigenfähigkeiten dürften nicht außerordentlich sein,[283] was allerdings ohne hörbaren Beweis und die zweifelhafte Glaubwürdigkeit des Erzählers schwer einzuschätzen ist. Das „Unvermögen des Musikanten Jakob ist allenfalls subjektiver Ausdruck des objektiven Mißverhältnisses zwischen der Welt des Absoluten und der des verstockt Empirischen.“[284] Aus den Schilderungen des Erzählers und den Reaktionen der Figuren auf Jakobs Musizieren entnehmen wir jedenfalls viel (unterschwellige) negative Kritik. Die Diskrepanz zwischen musikalischer Intention und Umsetzung rückt Jakob, wie bereits erwähnt, an den Rand des Absurden oder Lächerlichen.[285]
Damit kristallisiert sich Jakobs kakophonisches Geigenspiel als zentrales Motiv heraus,[286] welches bei dem Versuch, Musik lediglich auf Melodie und Harmonie zu reduzieren, kläglich scheitert. Bei den ZuhörerInnen bzw. LeserInnen führt dies zu Unverständnis.[287] Mit der Geige drückt Jakob seine Geistesverfassung aus, bringt seinen innerlichen Zustand ohne zeitliche Ordnung zu Gehör.[288] Jakobs beinah dissonanzlose Musik ist einfach schwer vorstellbar.

3.2.1 Geigenspiel

> Barhäuptig und kahlköpfig stand er da, nach Art dieser Leute, 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 Nie-

[280] Vgl. Lorenz, Dagmar C. G.: Familie und Rollenverweigerung in Grillparzers "Der arme Spielmann" und Kafkas "Die Verwandlung". In: Grillparzer-Gesellschaft: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 22 (2008), S. 125.
[281] Schäublin 1972, S. 32.
[282] Vgl. Heine 1972, S. 666.
[283] Vgl. Ashley 1996, S. 308.
[284] Horst, Thomas: Musik als Motiv in der neueren Erzählliteratur. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 121.
[285] Vgl. Stern 1964, S. 71.
[286] Vgl. Brandt 1982, S. 347.
[287] Vgl. Roe 1981, S. 136.
[288] Vgl. Nicolai, Ralf R.: Grillparzers 'Der arme Spielmann': eine Deutung. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 29 (1988), S. 69.

> dersetzen des Fußes, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen gebückten Körpers markierte. (III, 149)

Durch diese Schilderung des Erzählers lernen wir den Geige spielenden Jakob kennen. Sofort fällt auf, dass an ihm etwas anders ist: seine Haltung während des Geigenspielens bzw. seine Bewegungen. Die Trennlinie zwischen Übertreibung und einer gewagten Interpretation ist in der Musik schwierig zu bestimmen.[289] Der Gefahr, Noten lediglich in Klang umzusetzen, ohne ihnen Sinnbezüge mitzugeben, trotzt Jakob freilich mit seiner Darstellung. Die Beschreibung passt, aus heutiger Sicht, aber eher auf Rock-GitarristInnen, die mit dem ganzen Körper den Takt markieren. Da die von Jakob gespielte Musik aber einem anderen Genre, nämlich der klassischen Musik angehört, wirkt er auch ohne einen gehörten Ton auf die LeserInnen befremdend. Jakob hat aber nicht nur auf uns heute eine sonderliche Wirkung, auch der Erzähler tut seine Verwunderung kund.

Das Mitklopfen des Taktes mit dem Fuß drückt die Verschmelzung Jakobs mit der Musik aus.[290] Dieses Phänomen tritt auch heute oftmals bei MusikerInnen und Zuhörenden auf. Es verdeutlicht die fundamentale Beziehung zwischen Musik und Bewegung und verleiht der Musik zusätzliche Ausdruckskraft.[291] Die Bewegungen, so andersartig sie auch sein mögen, sind nicht der Grund für die Verwunderung.

Die Haltung der Geige hingegen war bis ins 19. Jahrhundert nicht vollständig vereinheitlicht – SpielerInnen konnten zwischen dem Auflegen auf die Brust, dem Schlüsselbein oder dem Hals wählen – das Fixieren durch das Kinn war allerdings, hauptsächlich bei den letzten beiden Positionen, vor allem beim Spielen virtuoser Stücke weit verbreitet. Generell bemühte man sich jedoch um eine möglichst komfortable, freie und natürlich Position,[292] wobei "[a]ny exaggerated body movement"[293] vermieden wurde. Und genau an diesem ästhetischen Bruch stoßen sich LeserInnen bei der bildlichen Vorstellung vom spielenden Jakob noch heute. Ein derart ehrlicher Ausdruck seiner Gefühle und ein solches Mitleben mit der Musik sind den ZeugInnen seines Musizierens unangenehm.

---

[289] Vgl. Kopiez, Reinhard: Die Grenzen der Variabilität des Werks beim Spieler und beim Hörer. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 65.

[290] Vgl. Birrell 1984, S. 567; Barbu 2008, S. 550.

[291] Vgl. Clarke, Eric F.: Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford University Press, 2005, S. 63.

[292] Vgl. Stowell, Robin: The Early Violin and Viola. A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 52-54.

[293] Ebd., S. 52.

Warum Grillparzer sich für die Geige als Instrument Jakobs entschied, kann natürlich nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Biographische Erlebnisse bieten sich als Begründung ebenso an wie die musikgeschichtliche Bedeutung der Violine Anfang des 19. Jahrhunderts. Nahm die Wichtigkeit der Geige als Soloinstrument in der musikalischen Klassik vor allem aufgrund des Aufkommens und großen Erfolgs der Klavierkonzerte mit Begleitung ab, begann mit Paganini und den romantischen Solokonzerten der Siegeszug der Violine.[294] Deutlich leichter, platzsparender und billiger als ein Klavier, war sie in fast jedem gutbürgerlichen Haushalt zu finden, was die Vertrautheit Grillparzers mit dem Instrument erklärt. Als das höchstentwickelte Streichinstrument findet die Geige seit mehr als 300 Jahren Einsatz in der abendländischen Musik und wird allgemein an Bedeutung und weltweiter Verbreitung nur vom Klavier übertroffen.[295] Bei den in der Novelle vorkommenden Instrumenten fällt außerdem auf, dass alle, außer den Posaunen am Schluss, der Gruppe der Chordophone zugehören, den sogenannten „Saitenklingern", zu denen Streich- und Zupfinstrumente, aber auch Klavier und Cembalo gehören.[296]

Symbolisch steht die Violine für ein „holde[s] Gotteswesen"[297], aufgrund des ausgehöhlten Resonanzkastens wird sie mit einer Grotte in Verbindung gebracht und folglich der Erde zugeordnet. Der Bogen hingegen steht für aktive Liebe und Fruchtbarkeit.[298] In diesem Sinn können Jakobs künstlerische Ambitionen und seine Treue zur Geige als Ersatz für eine Liebesbeziehung gedeutet werden.[299] In der Novelle fällt diesbezüglich auf, dass, sobald die Beziehung zu Barbara an Wichtigkeit zunimmt, das Geigenspiel in den Hintergrund tritt und umgekehrt.[300] Jakob kann sich nur einer seiner Geliebten gleichzeitig widmen.

„Als Erbe eher des Rebec als der Violen oder Fideln konnte […] sich [die Geige] lange nicht vom schlechten Ruf als Spielmanns-Instrument befreien."[301] Folglich wurde sie mit der Sünde in Verbindung gebracht und ihr ein teuflisches Attribut angedichtet, was scheinbar in die Erzählung hineinwirkt, wo Jakobs Geigenspiel als „höllische[s] Konzert" (III, 156) beschrieben wird. Dadurch tritt gleichermaßen der ironische Cha-

[294] Vgl. Stowell 2001, S. 15-16.
[295] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 11009.
[296] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 169.
[297] Nicolai 1988, S. 76.
[298] Vgl. Cotte, Roger: Kosmische Harmonien. Die Symbolik in der Musik. München: Diederichs, 1992, S. 101 bzw. 168.
[299] Vgl. Singh 2007, S. 209.
[300] Vgl. Koch, Manfred: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe: zum Motivkomplex Hand - Sprache - Speise in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. In: Euphorion 90 (1996), H.2, S. 177.
[301] Cotte 1992, S. 178.

rakter der Novelle zutage, denn die Musik als absolute Kunst wird zur Ohrenfolter.[302] In diesem Zusammenhang seien die zahlreichen Geschichten um den „Teufelsgeiger“ Paganini erwähnt, dem nachgesagt wurde, dass er mit dem Teufel einen Pakt abgeschlossen hätte, um das Instrument derart virtuos zu beherrschen.[303] Eine andere Paganini-Fabel macht den Künstler wiederum zum Mörder seiner Frau, der im Gefängnis, auf einer Violine mit nur einer Saite, zum Virtuosen wurde.[304]
Auch bei dem gottesfürchtigen Jakob stellt das Geigenspielen eine Art Sünde dar. Sein Instrument wird als alt und zersprungen beschrieben, von Klang kann, laut Erzähler, kaum die Rede sein, eher von Kratzen. Das erste Berühren der Violine, in Jakobs Kämmerlein im Haus seines Vaters, um Barbaras Lied nachzuspielen, wirkt wie etwas Verbotenes und erinnert erneut an Grillparzers eigenen Kontakt mit dem Instrument.

> Wenn ich abends im Zwielicht die Violine ergriff, um mich nach meiner Art ohne Noten zu vergnügen, nahmen sie mir das Instrument und sagten, das verdirbt die Applikatur, klagten über Ohrfolter und verwiesen mich auf die Lehrstunde, wo die Folter für mich anging. (III, 159)

Aus dieser „teuflischen Atmosphäre“ heraus lässt sich vielleicht auch Jakobs anfänglicher Hass für das Instrument erklären. Denn er „habe zeitlebens nichts und niemand so gehaßt, wie [er] damals die Geige haßte.“ (III, 159) Dieses starke Gefühl, der Hass, deutet jedoch schon auf die enge Partnerschaft mit dem Instrument hin. Sie verwandelt sich schließlich in eine innige Liebesbeziehung und führt, wie bereits erwähnt, sogar zu einem erotischen Moment, wenn nämlich Jakob die Violine küsst.[305] In diesem Zusammenhang erscheint auch interessant, dass schon im Mittelalter die Musik mit der Hauptsünde, der Wollust, in Verbindung gebracht wurde.[306] Der gläubige Jakob scheint diese Gefahr unterbewusst wahrzunehmen und sich seine Beziehung zur Violine deshalb derart drastisch zwischen Hass und Liebe hin und her zu bewegen.

---

[302] Vgl. Bachmaier 2002, S. 72.
[303] Vgl. Cotte 1992, S. 178.
[304] Vgl. Höllerer, Walter: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Klett, 1958, S. 252.
[305] Vgl. Beutner 1975, S. 37.
[306] Vgl. Ausoni, Alberto: Die Musik. Symbolik und Allegorien. Berlin: Parthas, 2006, S. 51. (Bildlexikon der Kunst, Bd. 13.)

Jakobs Geigenspiel wird als Kratzen (vgl. III, 154), gleichsam störend und unangenehm wahrgenommen. Während Heine (1972) diese Charakterisierung darauf zurückführt, dass die HörerInnen respektlos seien und Jakobs Phantasieren deshalb als Kratzen wahrnehmen würden,[307] meint Nicolai (1988) hingegen, dass niemals von kratzenden Tönen die Rede sei. Jakob selbst betätige sich dagegen kratzend auf dem Instrument, vom Genuss ganz benebelt, weshalb er den Defekt nicht wahrnehme. Von Barbara darauf angesprochen, antwortet er, dass der Grund für sein Kratzen der sei, dass er das Lied nicht in Noten habe (vgl. III, 166). Nun stellt sich die Frage, ob der Defekt daher rührt, dass die Intonation nicht rein oder dass das Instrument verstimmt ist.

Die Ursache für das Kratzen oder Zittern des Klangs (vgl. III, 155) und die unangenehmen Gefühle der ZuhörerInnen kann möglicherweise an Jakobs unreiner Intonation liegen. Beim Geigenspiel besteht die Schwierigkeit nämlich darin, dass SpielerInnen eine bestimmte Tonhöhe treffen und selbst fixieren müssen. Diese hängt wiederum vom entsprechenden Stimmungssystem ab.[308] Die Stimmungen wurden aufgrund verschiedener Probleme bezüglich der Charakteristik von Intervallen und deren Beziehungen zueinander entwickelt. Entsprechend geht man bei der natürlich-harmonischen Stimmung von reinen Quinten und Terzen aus, was jedoch auf das Problem trifft, dass dabei mehr als zwölf Systemplätze benötigt werden. Um Modulationen und Tonarten ausführen zu können, bräuchte man 171 Plätze für alle Töne innerhalb einer Oktav. Bei der temperierten Stimmung, die zugunsten der Praktikabilität minimale Unreinheiten in Kauf nimmt und sich schließlich ab etwa 1850 im Rahmen des Siegeszugs des Klaviers als einfachste Möglichkeit gegenüber der mitteltönigen und ungleichschwebenden Temperatur durchgesetzt hat, gibt es wiederum zwei Möglichkeiten, auf die zwölf Plätze innerhalb einer Oktav zu kommen.

> Zum einen wird das Quintkomma mit 23,5 Cent ungleichmäßig auf Terzen und Quinten verteilt – dies sind ungleichschwebende Stimmungen. Zum anderen wird es gleichmäßig auf alle Quinten verteilt – dies ist die gleichschwebende oder gleichstufige Stimmung.[309]

[307] Vgl. Heine 1972, S.661.
[308] Vgl. Drees, Stefan (Hg.): Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten. Berlin: Laaber, 2004, S. 321.
[309] Amon 2005, S. 260.

Die gleichmäßige Verteilung des Quintkommas hat schließlich den Vorteil, dass wieder bessere Quinten entstehen als in der Mitteltönigkeit. Die schlechtere Qualität der Terzen muss dafür in Kauf genommen werden.[310]

Folglich war die heute übliche, temperierte Stimmung im 18. und frühen 19. Jahrhundert noch nicht etabliert. Für die Wahl der Stimmung war schließlich die „Kombination von Instrumenten verschiedener Stimmungstypen“[311] bzw. die persönliche Einstellung der KünstlerInnen ausschlaggebend.[312] Ein Indiz dafür, dass auch Jakob über Stimmung und Intonation nachgedacht hat, findet sich in der Beschreibung seines Geigenspiels: „Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, […] daß […] der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen“ (III, 163). Unweigerlich liegt die Wichtigkeit dieses Satzes in der Aussage über Harmonie. Die Voraussetzung dafür ist dennoch die Orientierung an einem Stimmungssystem. Außerdem gibt es einen Tagebucheintrag von Grillparzer (vgl. III, 875), in dem er temperierte Stimmung mit sozialer Angepasstheit vergleicht,[313] was eine Beschäftigung oder zumindest Vertrautheit mit den unterschiedlichen Systemen voraussetzt. Die Verarbeitung dieses Wissens im *Armen Spielmann* ist wahrscheinlich.

Wenn außerdem der übliche Standpunkt mit einbezogen wird, dass die Intonation der Streichinstrumente in eine harmonische, senkrechte – bei Doppelgriffen und langsamem Akkordspiel – sowie eine pythagoräische, horizontale – bei Läufen und Melodien – unterteilt werden kann,[314] zeigt sich hier ein Einfluss auf den Widerspruch in Jakobs Geigenspiel, der im Rahmen dieser Analyse deutlich werden soll. Demnach hat Jakobs Einstellung zur vertikalen Ebene der Musik einen Einfluss auf die Wahl des Stimmsystems und schließlich auf die Wirkung seiner Melodien. Als Sologeiger bleibt für ihn die Wahl eines Systems dennoch offen, dessen Einhaltung ist jedoch ästhetisch unabdingbar.

Weitere Bedeutungsaspekte der Geige werden in der Schlussszene der Novelle deutlich. Der Erzähler wird einer letzten, moralischen Prüfung unterzogen und be-

[310] Vgl. Amon 2005, S. 257-260.
[311] Drees 2004, S. 321.
[312] Vgl. Stowell 2001, S. 69.
[313] Vgl. Birrell 1984, S. 563.
[314] Vgl. Albrecht, Klaus: Hören als Weg zum Geigenspiel. Diplomarbeit. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1993, S. 28.

steht diese nicht.[315] Aus hauptsächlich egoistischen Gründen wünscht er das Instrument zu besitzen.

> Ein paar Tage darauf – es war ein Sonntag – ging ich, von meiner psychologischen Neugierde getrieben, in die Wohnung des Fleischers und nahm zum Vorwande, daß ich die Geige des Alten als Andenken zu besitzen wünschte. (III, 186)

Das psychologische Interesse des Erzählers geht schließlich über das Verständnis für Barbara und ihre Trauer hinaus. Die Bedeutung der Geige als Erinnerungsstück, als Denkmal idealer Kunst, wird von ihm nicht wahrgenommen.[316]
Die beiden letzten Absätze des *Armen Spielmanns* heben die Polaritäten Ordnung und Innerlichkeit hervor.[317] Der Erzähler „stört mit seinem unverhohlenen Kaufinteresse die heilige Ordnung, in die Jakobs Instrument bereits entrückt ist.“[318] Die Violine wird im Wohnzimmer schließlich so positioniert, dass sie zuletzt durch Symmetrie und Spiegelung mit dem Kruzifix vertauschbar wird. Die Leidensgeschichte von Jakob als die eines gescheiterten Künstlers wird damit der Passion Christi gleichgesetzt.[319] Seine „Imitatio dei“[320] endet erst, als das Leben selbst zur Kunst geworden ist und der innere Widerspruch seiner Existenz dadurch aufgehoben wird.[321] Die Interpretation Waschinskys (1989) und Politzers (1990), nach der die Anordnung der Geige und des Spiegels ein Anzeichen von Jakobs besonderer Selbstbezogenheit darstellt, ist aus diesem Grunde nicht schlüssig.[322] Ebenso muss an Hodges (1974) Argumentation gezweifelt werden, der entsprechend die Violine ein Symbol für Jakobs spirituelle Schönheit sei und der Spiegel der Erinnerung an Jakobs Fehler diene.[323] Die Erläuterung krankt schließlich an der falschen Positionierung der drei relevanten Gegenstände. Sie „versucht [indes], das Kruzifix so dem Spiegel gegenüber zu platzieren, daß es nur im Spiegel sichtbar ist und der Mensch bei dessen direkter Betrachtung sowohl dem Spiegel als auch der Geige den Rücken zukehren muß.“[324]

---

[315] Vgl. Heine 1972, S. 681.
[316] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 98.
[317] Vgl. Nicolai 1988, S. 81.
[318] Heine 1972, S. 681.
[319] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 98.
[320] Ebd., S. 70; Vgl. Hoffmann 2000, S. 37; Hoverland 1978, S. 74-75; Stern 1964, S. 76.
[321] Vgl. Mauser 1986, S. 69.
[322] Vgl. Waschinsky 1989, S. 213; Politzer 1990, S. 388.
[323] Vgl. Hodge, James L.: Symmetry and Tension in ‚Der arme Spielmann‘. In: German Quarterly, 47 (1974), S. 263-264.
[324] Nicolai 1988, S. 82.

Die Zurückweisung des Erzählers hinsichtlich des Verkaufs der Violine, drückt schließlich Barbaras Trauer und die noch immer aufrechte Verbindung zu ihm aus.[325] Ihre Liebe war durch die sich ändernde und zunehmend brutaler werdende Gesellschaft unmöglich gemacht worden, Jakobs beinah romantische Innerlichkeit und sein Einzelgängertum haben keinen Einfluss auf die Gegenwart. Indem Barbara schließlich den Verkauf des Instruments ablehnt, versucht sie das Relikt eines auf Freiheit beruhenden Musikerlebens zu bewahren, welches durch kapitalistischen Ordnungswahn zum Scheitern verurteilt war.[326] Es stellt den Versuch einer „Umkehrung und symbolische[n] Wiedergutmachung ihres Abschieds von Jakob“[327] dar.
Barbaras Tränen am Ende der Novelle drücken nicht nur ihre Trauer aus, sondern weisen den Erzähler zurecht, der die Geige ohne jegliches Feingefühl oder Verständnis für deren symbolischen Wert an sich bringen wollte. Die Verdinglichung von Jakobs Lebenssymbol weist damit auf Grillparzers Kritik an der „Kommerzialisierung der ‚Lust‘ am Erzählen“[328] hin. Den Schluss als versöhnlich zu lesen, in dem der Erzähler und Barbara durch gemeinsames Schweigen scheinbar miteinander verbunden werden, ist nicht nachvollziehbar.[329]

3.2.2 Stimme

Nachdem die Beschreibung von Jakobs Umgang mit der Violine abgehandelt wurde, rückt nun die Stimme als alltägliches sowie musikalisches Ausdrucksmittel in den Mittelpunkt. Aufgrund der unterschiedlichen Einsatzbereiche und Symboliken von Sprech- und Singstimme, werden diese gesondert behandelt.
Aus Jakobs Erzählung lernen die LeserInnen Barbara zu allererst als Sängerin kennen.

> Da ging eben die Sängerin über den Hof. Ich sah sie nur von rückwärts, und doch kam sie mir bekannt vor. […] Sie trat in ein Pförtchen in der Ecke des Hofes, […] denn immer fortsingend, hörte ich mit hölzernen Geräten scharren, wobei die Stimme einmal dumpfer und einmal heller klang, wie eines, das sich bückt und in eine Höhlung hineinsingt, dann wieder erhebt und aufrecht dasteht. (III, 163)

[325] Vgl. Hunter-Lougheed, Rosemarie: Das Thema der Liebe im Armen Spielmann. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13 (1978). Wien: Lehner, 1978, S. 62.
[326] Vgl. Riou 2000, S. 382-383.
[327] Koch 1996, S. 184.
[328] Seeba 2008, S. 129.
[329] Vgl. Politzer 1967, S. 59.

Barbara singt während der Verrichtung ihrer Arbeit Volkslieder, welche sich vor allem in ihrer Funktionsgebundenheit von den Kunstliedern der zeitgenössischen Meister, die Jakob bekannt sind, deutlich unterscheiden.[330] Dennoch ermöglichen zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den beiden Liedgattungen, wie z.B. die bewusste Simplizität, Einfachheit der Tonart und des Metrums sowie der Struktur, eine Identifikation.[331] Dessen ungeachtet ist dem Mädchen nicht bewusst, dass es sich beim Singen um eine Kunst handelt, die auf der „souveränen Beherrschung des Stimmapparates, präzise[r] Artikulation und reine[r] Intonation sowie sinnvolle[r] Interpretation des Notentextes“[332] basiert. Gleichwohl ist es gerade dieser unreflektierte, freie Zugang zum Gesang, der Jakob in seinem Verlangen nach der Reproduzierbarkeit des Liedes wieder zurück zur Musik und seiner Geige führt.

Die Singstimme, als Kennzeichen Barbaras, steht im Kontrast zu Jakobs Geigenspiel. Er selbst merkt gleich zwei Mal an, dass er „von Natur keine Stimme“ (III, 162) habe. Da Barbara diesen Mangel nicht aufweist, fühlt er sich von Anfang an zu ihr hingezogen. Sobald sie singt, geschieht eine Verwandlung, und Barbara wird für ihn schön, auch wenn das der Wahrnehmung des Erzählers widerspricht.[333] Jakob versucht seine Stimmlosigkeit durch Geigenspielen zu kaschieren, was aufgrund der Charakteristika des Instruments, die zur Bezeichnung des Geigenklangs als Gesang führten, nahe liegt.[334]

Barbara und Jakob stellen damit ein Gegensatzpaar dar. Erstere kann dem „Bereich der Speise, des Irdischen, der Stimme und der Worte, Jakob hingegen dem der Ablehnung von Speise, dem der Musik, der mangelnden Stimme und der naiv gläubigen Kommunikation mit dem Überirdischen“[335] zugeschrieben werden. Die Speise- und Trank-Metapher drückt damit einen psychologischen Sachverhalt aus, der auf der Seite der Verliebten auf eine Intensitäts- und Sinnlichkeitssteigerung hinweist. Während Jakob zuerst auf die Reinhaltung der Musik besteht, nähert er sich zunehmend Barbaras Welt der Lebensmittel und des Gesangs, indem er z.B. im Grieslerladen mithilft und dadurch den Kontakt mit anderen Menschen pflegt bzw. sich mit Essen beschäftigt. Damit geht schließlich die Annäherung an ihr Lied einher, bis schließlich

[330] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 6054.
[331] Vgl. Blume 2004, S. 41759.
[332] Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 3938.
[333] Vgl. Dusini, Arno: Die Ordnung des Lebens. Zu Franz Grillparzers „Selbstbiographie“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991, S. 95. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 61.)
[334] Vgl. Albrecht 1993, S. 50.
[335] Hoverland 1978, S. 69.

von einer „Parallelführung und Überblendung von Liebe zur Musik (Lied) und Liebe zur Frau“[336] gesprochen werden kann. Die Zuwendung der beiden Figuren steht damit in krassem Gegensatz zur Haltung des Erzählers.[337]

Liebe und Musik sind, ähnlich wie das Mädchen und sein Lied, untrennbar miteinander verbunden. In der Novelle kommt das durch die Beziehung zwischen Jakob und Barbara zum Ausdruck. Die Anziehungskraft Letzterer geht hauptsächlich von ihrer Rolle als Medium oder Überbringerin des Liedes aus,[338] was gegen Ende der Erzählung, in einem Kommentar Jakobs, klar wird.

> Sie hat sich zwar sehr verändert in den vielen Jahren, ist stark geworden und kümmert sich wenig mehr um Musik, aber es klingt noch immer so hübsch wie damals. (III, 183)

Da Jakob aufgrund seines gestörten Selbstbewusstseins die Liebe einer Frau nicht erwartet oder annehmen könnte, orientiert er sich am Lied. Dieses gibt ihm das Gefühl des Vertrauten, beschert ihm „Momente höchster Liebesentzückung“[339] und damit subjektiv gefühlte Ordnung im Wirrwarr der neuen Liebe.
Der schöne Klang von Barbaras Stimme und ihr in der Novelle leitmotivisch verwendetes Lied, führen zu einer Art Erweckung Jakobs, was mit der metaphorischen Kraft der Musik, als Vermittlerin der Liebe oder durch die ihr zugeschriebene Verbindung zur Wollust, zusammenhängen dürfte.[340] Die Verbindung zwischen Sopranstimme und dem Element Feuer, welches wiederum dem Metaphernbereich der Liebe angehört, bestätigt diesen Bezug.[341] Barbaras Lied wird schließlich zu seinem „Lebens-Lied, seine[r] Lebens-Melodie“[342], wenn nicht gar zu seinem Liebes-Lied. Damit wird deutlich, dass nicht die Bekanntschaft mit dem Mädchen, sondern eigentlich das Kennenlernen ihres Liedes, das erfreulichste Ereignis in Jakobs Leben ist.[343]

---

[336] Koch 1996, S. 180.
[337] Vgl. Hoffmann 2000, S. 40.
[338] Vgl. Reeve 1978, S. 46 bzw. 74.
[339] Koch 1996, S. 178.
[340] Vgl. Ausoni 2006, S. 30.
[341] Vgl. Cotte 1992, S. 48.
[342] Tunner, Erika: *Der Arme Spielmann* und *Die Macht der Gewohnheit*. Musikbezüge bei Franz Grillparzer und Thomas Bernhard. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 28.
[343] Vgl. Tunner 1996, S. 29.

Denn „Jakobs Liebe zu Barbara war nicht sinnlich […]; was er von dem Mädchen erwartete, war das Übersinnliche, sein Lied.“[344] Mit dieser selbst gewählten Einschränkung verzichtet Jakob schon im Vorhinein auf körperliche Aspekte einer Liebesbeziehung, was auf seine fehlende Männlichkeit oder einfach nur die Angst vor dem Unbekannten zurückgeführt werden kann.[345] Das Lied wird schließlich zum Medium der Kommunikation einer schüchternen, anmutigen Liebe, deren Realisierung in der von Grillparzer kritisierten Welt nicht glücken kann.[346] Der Kuss durch das Glas verdeutlicht wiederum die Erfolglosigkeit seines Werbens und die Unmöglichkeit der Vereinigung der beiden Liebenden. Jakob bleibt nichts anderes übrig, als sich erneut seinem Schicksal hinzugeben, seinen Sexualdrang auszublenden und seine selbstverleugnende, gehaltlose Existenz weiterzuführen.[347] Das „Gott mit dir, Jakob! – In alle Ewigkeit, Amen!“ (III, 181) am Ende der Liebeserfahrung, verweist ihn in seine Einsamkeit zurück.[348]

Im Lauf der Erzählung wird Barbaras Lied plötzlich Jakobs Lied, sobald er es nämlich in Noten besitzt. Fortan deutet das verwendete Personalpronomen auf die Überzeugung hin, dass es sein Eigentum sei. Dies ist gewissermaßen der Beweis für sein Vertrauen zu Barbara. Er lässt das Mädchen in Form des Liedes so nah an sich heran, wie keinen Menschen davor. Schon das gemeinsame Musizieren im Rahmen der Geigenstunden für Barbaras Sohn lassen Hinweise auf die erneute Annäherung an „alles Irdische, Körperliche und Materielle“[349] erkennen. Sie findet schließlich ihren Höhepunkt im stimmlichen Phantasieren am Ende der Geschichte: „Denn [Jakob] musizierte in einem fort, mit der Stimme nämlich, und schlug den Takt und gab Lektionen.“ (III, 185) Die Verbindung des Irdischen und Überirdischen findet schließlich mittels der Posaunen, der letzten von den LeserInnen „gehörten“ Musik, bei der Beerdigung Jakobs statt.[350]

Zuvor orientiert sich aber die Darbietung des Liedes an einer Dreiteilung, ähnlich der Aufteilung von Jakobs Tagesablauf anhand der verschiedenen Arten des Musizierens. Im Lauf der Geschichte wird Barbaras Lied zuerst von ihr gesungen, später von

[344] Politzer 1990, S. 387.
[345] Vgl. Beutner 1975, S. 25 bzw. 112.
[346] Vgl. Wiese 1967, S. 145.
[347] Vgl. Reeve 1978, S. 47.
[348] Vgl. Koch 1996, S. 171.
[349] Hoverland 1978, S. 72.
[350] Vgl. Waschinsky 1989, S. 208.

ihm mit der Geige nachgespielt und schlussendlich, im Rahmen der Geigenstunden für den jungen Jakob, gemeinschaftlich zum Besten gegeben. Barbara singt das Lied an fast allen Schauplätzen in Jakobs Geschichte, bis Jakob es derart oft gehört und mitunter auch selbst gespielt hat, dass es ihm in Mark und Bein übergeht. Barbaras Darbietung des Liedes wird für ihn schließlich als „Gesang der Seelen“ (III, 175) erkennbar, was auf die einzige mögliche, nämlich eine musikalische Verbindung der beiden hinweist.[351]
Kurze Zeit leistet die Musik das, was sich Jakob stets von ihr erhofft hat, nämlich soziale Beziehung. Die Szene ist trotzdem stark von seiner Subjektivität geprägt. Die vollständige Verbindung der beiden Seelen, welche durch die Verinnerlichung des Gesangs von statten gehen soll, wird jedoch durch Jakobs gesangliches Unvermögen verhindert.[352]

Da Jakobs Stimme bei den Singversuchen zuvor versagt, greift er zur Violine, um sein Lied reproduzieren zu können. Denn „[s]o sehr es [Jakob] aber im Gedächtnis lebendig war, gelang es [ihm] doch nie, mit der Stimme auch nur zwei Töne davon richtig zu treffen“ (III, 162), das „B in der zweiten Hälfte“ (III, 174) vermag er bis zuletzt nicht richtig zu intonieren. Das Fehlen des Gesangstalents hat dennoch eine gute Seite, es führt ihn zu seiner Geige. Barbaras Lied wird mit dem Instrument auf spezielle Weise dargeboten – Jakob spielt nämlich das erste und einzige Mal ein Lied metrisch und rhythmisch richtig, sodass der Erzähler zumindest ein Mal nicht von Ohrenqualen berichten muss.[353]

> Er spielte, und zwar diesmal mit richtigem Ausdrucke, 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. (III, 162)

Jakob bezwingt Barbaras Lied, sein Erfolg hinsichtlich sozialer Assimilation fällt dagegen bescheidener aus. Das Scheitern ihrer Liebesbeziehung führt zu dem endgültigen Bruch mit der kapitalistischen, säkularen Welt. Anstatt weiterhin zu versuchen sich ihr anzupassen, wählt er den Weg zurück zur Musik seiner Kindheit und lebt

[351] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 80.
[352] Vgl. Beutner 1975, S. 52.
[353] Vgl. Roe 1981, S. 135.

fortan in Eintracht mit seinem eigenen Wertsystem.[354] „Und damit ergriff der Alte seine Geige und fing an, das Lied zu spielen, und spielte fort und fort, ohne sich weiter um [den Erzähler] zu kümmern“ (III, 183).

Das Lied stellt eine weitere Ausnahme bzw. Besonderheit dar. Es ist nämlich das einzige „Was“ (III, 162), das Jakob in der Musik interessiert,[355] denn eigentlich ist er davon überzeugt, dass „die Worte […] die Musik [verderben].“ (III, 162) Da Sprache bei Jakob mit der Erfahrung des Scheiterns verbunden ist, konzentriert er sich beim Geigen auf seine Interpretationen und die Geigentechnik an sich; Werktreue wird hintangestellt.[356]
Durch die Musik versucht er mit seiner Umwelt zu kommunizieren, aber seine Sprache wird auch diesmal nicht verstanden. Durch die Begegnung mit Barbara und dem Lied denkt Jakob schließlich das erste Mal über die sprachliche, irdische Komponente in der Vokalmusik nach. Das heißt jedoch nicht, dass er sich für den Text des Liedes interessiert. Stattdessen versucht er verzweifelt die Noten zu bekommen, um alsdann in seiner Interpretation die Musik mit dem Göttlichen in Verbindung zu setzen.[357]
Jakobs fehlender Zugang zur Sprache, dem fremden, störenden Instrument des Erzählers, bzw. sein Sprachverlust, werden im Bericht über die prägende Prüfungssituation zu einem zentralen Problem. „Die Ironie dieser Prüfungssituation liegt nun darin, daß dem Prüfling gerade das Wort *cachinnum* fehlt, das die Reaktion der Zuhörer auf die Unangemessenheit des Sprechenden zum Gesprochenen bezeichnet.“[358] Die Divergenz zwischen angemessenem Vortrag und emotionaler Verfassung des Redners führt zum Gelächter der Zuhörenden. Jakob erfährt am eigenen Leib, dass er in einer leistungsorientierten Gesellschaft zu leise ist, er kann sich nicht vermitteln.[359] Seine Anstrengung wird nicht honoriert, nicht einmal toleriert.
Die Erfahrung ausgelacht zu werden, hängt in seinem Leben jedoch mit der Hinwendung zur Musik zusammen. Mit ihr verbindet Jakob Lächeln und Heiterkeit.[360] Das

[354] Vgl. Ashley 1996, S. 259.
[355] Vgl. Schäublin 1972, S. 44.
[356] Vgl. Heine 1972, S. 653.
[357] Vgl. Hoverland 1978, S. 68.
[358] Heine 1972, S. 657.
[359] Vgl. ebd., S. 656-658.
[360] Vgl. Höllerer 1958, S. 257-262.

Gegensatzpaar Sprache und Musik wird damit um das des Auslachens und Lächelns ergänzt.

In der Melodie und im Zeitmaß geht Sprache außerdem die engste Verbindung mit der Musik ein. Metrum und Rhythmus stellen jene musikalischen Aspekte dar, die Jakob in seinem Spiel nicht beachtet bzw. nicht umsetzen kann.[361] Ebenso hat er damit Probleme im sprachlichen Bereich. Seine ablehnende Haltung bzw. Skepsis gegenüber den Worten wird in der Geschichte in den Adjektiven deutlich, die der Beschreibung der Stimmen und damit der Sprechstimmen in seiner Umgebung beigefügt sind. Entsprechend wird Sprache von Jakob als „unwillig" (III, 155), „stark" (III, 176) und „laut" (III, 186) wahrgenommen, er erschrickt, wenn er die Stimmen der Bedienten seines Vaters hört (III, 170).

Birrell (1984) führt Jakobs hauptsächlich negative Beziehung zur Sprache gleichfalls auf dessen divergente Wahrnehmung von Zeit zurück. Er weist jedoch darauf hin, dass sich dieses für kurze Zeit ändert. Nämlich wenn Jakob seine Lebensgeschichte erzählt und dadurch den zeitlichen Aspekt in sein Leben integriert.[362] Dieser Wandel geht schließlich mit einer Änderung der Einstellung und einer Zunahme des Vertrauens in seine eigene Stimme einher, welche Jakob am Ende seines Lebens sogar zum Phantasieren benutzt. „Denn er musizierte in einem fort, mit der Stimme nämlich, und schlug den Takt und gab Lektionen." (III, 185)

3.2.3 (Noten-)Schrift

Jakobs Schwierigkeiten mit der Sprache sind eng mit seinem Schriftlichkeitsproblem verbunden. Niedergeschriebene Sprache bedeutet für ihn „Betrug, Korruption und Schulden, am Ende de[n] Tod."[363] Die Musik als Ausweg, als mit dem Göttlichen und Himmlischen verbundene Kunst, vermag ihn nicht zu retten. Stattdessen treffen ihn zeit seines Lebens Schicksalsschläge, die in Verbindung mit Schriftstücken stehen, wie z.B. der Brief des Metzgers, der seine Hoffnungen auf Barbara zerstört.[364] In seiner Tätigkeit als Abschreiber wird er trotz seiner Anstrengungen als nachlässig wahrgenommen. Wiederholt erfährt er, dass er in die Gesellschaft „ebensowenig hineinpaßt, wie ein unpassendes Wort in den Textzusammenhang."[365]

[361] Vgl. Schäublin 1972, S. 51.
[362] Vgl. Birrell 1984, S. 569-570.
[363] Dusini 1991, S. 97.
[364] Vgl. ebd., S. 95-97.
[365] Heine 1972, S. 658.

Überraschend wirkt nun der Nachdruck, mit dem Jakob versucht, das Lied in „gar überaus schön[en]“ (III, 161) Noten zu erwerben.

> Da ich nun vor Begierde, das Lied zu haben, mir in die Haare fuhr, tröstete sie mich und sagte: der Organist der Peterskirche käme öfter um Muskatnuß in ihres Vaters Gewölbe, den wolle sie bitten, alles auf Noten zu bringen. (III, 166)

Gesellschaftlich gesehen offenbart sich hier die Kluft zwischen dem Beamten und dem einfachen Alltagsleben, dem die Volksmelodien entstammen. Grillparzers eingearbeitetes Problem des literarischen Schaffens, seine „Bekenntnis der Insuffizienz als Dichter“[366], deutet auf die Distanz zur Volkspoesie hin. Jakob kann sich ihr nur über die Notenschrift nähern.[367]

> Denn indes alle andern, 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 mit schmutzigen, zergriffenen Noten, die das in schönster Ordnung enthalten mochten, was er so außer allem Zusammenhange zu hören gab. (III, 149-150)

Dabei zeigt sich allerdings erneut sein Problem mit der Sprache und den Zeichensystemen. „Die Vermittlung durch sprachliche Zeichen oder Noten entspricht der vom Geld geleisteten Vermittlung von Sache und Wert, mit der Jakob ebenfalls durchgängig Probleme hat.“[368]
Ein lebendiger Musikvortrag verlangt indes, die starren Notenzeichen durch Deutung oder Interpretation aufzulösen und ihnen die in der schriftlichen Fixierung verloren gegangenen Intentionen der KomponistInnen wiederzugeben.[369] Jakob erkennt das nicht.

> ‚Ich habe deshalb, teils weil mein Gedächtnis überhaupt nicht das beste ist, teils weil es für jeden schwierig sein dürfte, verwickelte Zusammensetzungen geachteter Musikverfasser Note für Note bei sich zu behalten, diese Hefte mir selbst ins Reine geschrieben.‘ Er zeigte dabei durchblätternd 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. (III, 153)

[366] Bachmaier 2002a, S. 63.
[367] Vgl. Scheit, Gerhard: Franz Grillparzer. Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 111. (Rowohlt Monographien.)
[368] Hoffmann 2000, S. 43.
[369] Vgl. Hesse 2003, S. 142.

Die verschriftlichte Musik bietet nun Raum für Interpretationen, die KünstlerInnen bleiben aber trotz eigener schöpferischer Ideen der Werktreue verpflichtet.[370] In diesem Sinn ist der auswendige Vortrag das Ziel jeglichen Musizierens. Die Sprache der Musik soll nicht durch den Notentext, die Zeichensprache der Musik, gestört werden. Auch Jakob ist „ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt!“ (III, 149) Er kann sich, obwohl das seine heftigen Bewegungen vermuten ließen, nicht vom Notentext trennen und versperrt sich selbst dadurch die Möglichkeit, sich im Auswendigspielen völlig dem Klanggeschehen hinzugeben.[371] Jakobs Bestehen auf einer Notenvorlage drückt somit die Hoffnungslosigkeit seiner Musik aus.[372] Er verweigert sich selbst die Loslösung vom Notentext und damit das Eintauchen in die Musik. In seinem Phantasieren wird dieses Unvermögen am deutlichsten. Anstatt frei und für sich zu improvisieren, wiederholt er einzelne Töne und Intervalle bis sogar diese den Bezug zueinander verlieren. Er scheint ohne Text- bzw. Notenvorlage verloren zu sein.

Dem ungeachtet ist der Bezug auf Partituren ein Merkmal der abendländischen Musik, Werke werden erst durch ihre Verschriftlichung zum Opus. Auch für Jakob ist das Lied nicht wahrhaftig, solange er es nicht in Noten hat. Der werkkonstituierende Anteil der Notation im Bereich der Musik ist jedoch beschränkt. Ihre Referenzlosigkeit, der spezifische Unterschied zur Sprache, bleibt dadurch gewahrt. Denn eine Partitur kann, ungleich einem sprachlichen Text, nicht einfach gelesen werden.[373] Dieses Defizit, das gegenüber dem literarischen Text entsteht, der sich bereits in seiner Virtualität erfüllt, kann durch eingehende Beschäftigung innere Vorstellungen erzeugen, denn Noten werden lediglich durch ihre sinnliche Verwandlung in Musik körperlich nachvollziehbar.[374] Für diese sorgen die InterpretInnen, die den HörerInnen helfen, den Zusammenhang nachzuvollziehen und „die Zeichen in ein geordnetes Gefüge von gerichtet ablaufenden Klangfolgen [zu] übersetz[en]“[375]. Musikalische Aufführungen dürfen dennoch nicht als Hilfsmaßnahme für diejenigen verstanden werden, die nicht fähig sind, eine Partitur zu lesen. Trotz der Möglichkeiten, die das Studium ei-

[370] Vgl. Kopiez 1995, S. 63.
[371] Vgl. Albrecht 1993, S. 83.
[372] Vgl. Hoffmann 2000, S. 42.
[373] Vgl. Gruhn, Wilfried: Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim, Zürich, NY: Georg Olms Verlag, [2]2005, S. 33-35.
[374] Vgl. Stierle, Karlheinz: Der Text als Werk und als Vollzug. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 19.
[375] Hesse 2003, S. 141.

nes Notentexts bietet, ist erst die erklingende Musik die wirkliche. Im Gegensatz zu Text und Bild schiebt sich also eine dritte Instanz, die der instrumentellen Realisierung, dazwischen, die folglich die Rezeption mit bedingt.[376]

Ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts wird von den KomponistInnen versucht, die Distanz zwischen der Werkintention und ihrem tatsächlichen Erklingen zu verringern. Das geht wiederum mit der Forderung an die InstrumentalistInnen einher, dass diese ihre Absichten auszudrücken versuchen.[377] Diesem Anspruch wird Jakob allerdings nicht gerecht, seine „Methode in der Tollheit“ (III, 156) basiert auf ästhetischem Selbstgenuss, anstatt Werktreue anzustreben.[378]

3.2.4 Künstlertum: zwischen Musicus und Tondichter

> Ich weiß wohl, daß die übrigen öffentlichen Musikleute sich damit begnügen, einige auswendig gelernte Gassenhauer, Deutschwalzer, ja wohl gar Melodien von unartigen Liedern, immer wieder von denselben anfangend, fort und fort herab zu spielen, so daß man ihnen gibt, um ihrer los zu werden, oder weil ihr Spiel die Erinnerung genossener Tanzfreuden oder sonst unordentlicher Ergötzlichkeiten wieder lebendig macht. (III, 152-153)

Jakob übt in dieser Aussage nicht nur Kritik an der Gottlosigkeit der anderen Bettelmusikanten, sondern auch am Fehlen ihrer Kunstfertigkeit, ihrem unprofessionellen Zugang zur Musik. Er versucht sich von ihnen abzugrenzen, nimmt sich selbst als Künstler wahr, der Musik als Arbeit ansieht, welche folglich seinen Tag bestimmt. Doch die in Jakob offensichtlich werdende Inkompatibilität seines musischen Willens und der tatsächlichen Ausführung weist auf musikalischen Dilettantismus hin. Dieser verleiht der Novelle schließlich ihren ironischen Beigeschmack.[379] Jakobs widersprüchliches Musizieren erinnert an die Dilettanten, von denen Anfang des 19. Jahrhunderts die Salonmusik praktiziert wurde.[380]

Erst als er sein Erbe und damit die letzte Möglichkeit auf gesellschaftlichen Aufstieg verloren hat, wird Jakob zum Musiker, zum Spielmann.[381] Ihn deshalb der Gruppe verhinderter Virtuosen zuzuordnen, deren beachtliche Zahl in der Dichtung des Vor-

[376] Vgl. Stierle 1995, S. 19.
[377] Vgl. Hesse 2003, S. 141.
[378] Vgl. Heine 1972, S. 659-660; Waschinsky 1989, S. 189; Yates 1929, S. 89; Politzer 1967, S. 49.
[379] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 40.
[380] Vgl. Khittl-Muhr 1995, S. 73.
[381] Vgl. Beutner 1975, S. 21-22.

märzes, des Biedermeiers bzw. des Realismus auffällt,[382] erscheint jedoch nicht zielführend. Möglicherweise könnte eine strenge Grenzziehung zwischen InterpretInnen und VirtuosInnen zu einer Lösung verhelfen.[383] Demgemäß hält die Bezeichnung Jakobs als Geigenvirtuose genaueren Prüfungen nicht stand. Denn Virtuosität beruht nicht, wie Schrader (2006) behauptet, auf dem Versuch entsprechend schwierige Stücke zu spielen.[384] Es handelt sich bei Jakob auch nicht um einen „Virtuose[n] mehr des Herzens als äußerer Kunstfertigkeit“[385]. Eine solche Bezeichnung geht völlig an der Bedeutung musikalischer Virtuosität vorbei, denn „[i]n der Kunst und am Kunstwerk zählt nur, was Form geworden, in Gestalt eingegangen ist; was ungestaltete Intention blieb, ist künstlerisch irrelevant.“[386] Außerdem stellt das Thema dieser Diskussion nicht Jakobs Möglichkeit zu lieben, sondern seine Geigenfähigkeiten dar. Schraders Argumentation hinsichtlich Jakobs „Virtuosität in zweiter Potenz“[387], welche im sentimentalen Bestreben nach der Überhöhung der Harmonien an der Darbietung der Kunstwerke scheitert, weil er nicht mehr die Melodien selbst, sondern nur noch „die Idee der Harmonie dieser Melodie“[388] zu spielen versucht, ist nicht nachvollziehbar.

Jakob hingegen als Stümper oder Versager abzustempeln, würde seiner Funktion in der Novelle ebenso wenig gerecht. Das „Erlebnis der unüberbrückbaren Kluft zwischen Idee und Ausführung ist nach Grillparzer nicht die Tragik des echten Künstlers, sondern die des Pseudo-Künstlers, des Dilettanten.“[389] Jakobs dilettantisches Musizieren erlangt seine Bedeutung durch die dahinter stehende Intention. Das Überschätzen der eigenen Fähigkeiten ist hingegen harmlos.[390] KünstlerInnen hingegen vermögen ins Werk das hineinzusetzen, was sie wollen.[391] Grillparzer bringt das schließlich auf folgende Formel:

[382] Vgl. Schrader, Hans-Jürgen: Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers Armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.): Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 148.
[383] Vgl. Rummenhöller, 1989, S. 191.
[384] Vgl. Schrader 2006, S. 155.
[385] Ebd., S. 157.
[386] Kainz 1975, S. 255.
[387] Schrader 2006, S. 166.
[388] Ebd., S. 166.
[389] Kainz 1975, S. 255.
[390] Vgl. Ashley 1996, S. 243.
[391] Vgl. Kainz 1975, S. 255.

> Wer das Schöne weder weiß noch fühlt, ist ein Tropf; wer es fühlt, ein Liebhaber; wer es weiß, ein Kunstphilosoph; wer, was er davon fühlt und weiß auszuführen strebt, ein Dilettant; wer es ausführt, ein Künstler. (III, 253)

Jakobs Funktion in der Novelle liegt schließlich in der Bewusstmachung der Einflüsse einer sich für die Künste ständig verändernden Gesellschaft. *Der arme Spielmann* wie auch E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck* wollen auf die Problematik des Künstlertums aufmerksam machen, um dadurch zu betonen, dass die KünstlerInnen nicht mehr imstande sind, sich der Welt mitzuteilen. In beiden Erzählungen fällt das „Nebeneinander von höchstem Kunstsinn und kakophonischer Praxis“[392] auf. Trotzdem fällt eine Gegenüberstellung der beiden Künstlerfiguren hinsichtlich ihres Maßes an theoretischem Wissen und musikalischen Fähigkeiten schwer. Die Novellen geben schriftlich zu wenig Information über die Musik her, sie ist innerlich kaum hörbar.
Der Komponist und praktizierende Musiker Gambara, aus Balzacs gleichnamiger Erzählung, scheitert wiederum nicht an seinem Talent, sondern „weil sein Genie eine Welt von Gedanken wiederzugeben versucht, die die Musik auszudrücken nicht imstande ist, allenfalls die Dichtung, und er ist wohl eigentlich ein Dichter.“[393] Er vermag, ähnlich wie Jakob, die Himmelsmelodien nicht wiederzugeben, seine Musik wird zur Ohrenqual. Nur in betrunkenem Zustand befreit er sich von seinen selbst auferlegten, zwanghaften Forderungen und gibt sich der Musik hin. Augenblicklich verändert sich die Wirkung auf die ZuhörerInnen, die plötzlich Gefallen an seiner Musik finden. Demnach ist es Gambaras Wissen und Genie, das ihn von seiner Umwelt trennt und erfolgreiche Kommunikation unmöglich macht. Im Versuch, die Musik selbst zu verändern, modifiziert er die der Kunst innewohnende Sprache bis zur Unkenntlichkeit, sie wird für die ZuhörerInnen unverständlich. Ähnlich wie im *Armen Spielmann* endet der Vermittlungsversuch zwischen Kunst und Gesellschaft in der Isolation des Künstlers vom Publikum und schließlich seinen engsten Bekannten. In Grillparzers Novelle wird Jakob vor der absoluten Zerstörung durch sein bescheidenes, selbstloses Gemüt bewahrt. Der Weltschmerz und die Zerrissenheit der KünstlerInnen werden jedoch in all diesen Novellen, ebenso wie in Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag*, greifbar.[394]

[392] Brandt 1982, S. 349.
[393] Ebd., S. 350.
[394] Vgl. ebd., S. 345-354.

Im *Armen Spielmann* werden außerdem verschiedene Bezeichnungen für ausübende MusikerInnen verwendet, die die Hierarchie der Wertungsbegriffe der Jahrzehnte um 1800, Musicus – Musikant – Tonkünstler – Tondichter, widerspiegeln. Der Erzähler bezeichnet Jakob als „Bettelmusikant" (III, 150), dieser zählt sich selbst hingegen zu den „Musikleute[n]" (III, 158) und grenzt sich gegen den „Tonkünstler" (III, 167) ab, der die hörbare Musik in Noten zu übersetzen vermag. Die Bezeichnung des Erzählers kann als pejorativste in der Novelle gewertet werden, da später selbst der Leierkastenmann mit seiner Drehorgel, als Repräsentant einer anderen Kunstauffassung, der der übersteigerten Individualität Jakobs „völlige […] Entseelung und Uniformiertheit"[395] der Musik gegenüberstellt, den Musikgeschmack der Kinder besser trifft. Die Selbstbetitelung Jakobs kann als relativ neutrale oder mittlere Kategorie gelten, während die Bedeutung des Begriffs Tonkünstler vergleichbar erscheint. Äquivalente zum Tondichter, als weit über die anderen hinausgehendes Genie, wären gegebenenfalls die bereits verstorbenen „große[n] Meister" (III, 182), deren Werke Jakob versucht nachzuspielen.[396]

Jakobs Verantwortung gegenüber den Werken liegt schließlich im geschmackvollen Reproduzieren und Interpretieren dieser. Seine individuelle, künstlerische Mitgestaltung an der Aufführung wird nun von den in der Komposition implizierten ZuhörerInnen durch ihre Hörerfahrung und ihren Erfahrungsschatz bewertbar. Ihr Urteil oder ihre Wertung ist „auf die Vermittlungs- und Gestaltungsleistung des Reproduzenten angewiesen."[397] Eine Verständigung findet demnach nicht nur zwischen KomponistInnen und Hörenden, sondern auch zwischen ReproduzentInnen und HörerInnen statt.[398]

3.2.5 Hören

Die Schwingungen der Schallerreger treffen über das schallübertragende Medium Luft auf das unbewegliche Ohr, welches die akustischen Reize in nervöse Impulse umwandelt. Deren Ordnung und Weiterverarbeitung erfolgt wiederum im Hörzentrum, der Großhirnrinde.[399] Der Gehörsinn, welcher der erste komplett entwickelte ist, ist

[395] Krotkoff 1970, S. 361.
[396] Vgl. Jost, Peter: Vom Musicus zum Tondichter: Wandlungen des Komponisten-Bildes um 1800. In: Geyer, Helen (Hg.): Aufbrüche und Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800. Köln, Wien: Böhlau, 2003, S. 73-78.
[397] Nachtsheim, Stephan: Die musikalische Reproduktion und die Rolle des Hörers. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 53.
[398] Vgl. ebd., S. 50-53.
[399] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 13.

bei einem Umfang von ca. zehn Oktaven nicht nur besser ausgebildet als der Sehsinn, sondern hat für die Menschen eine besondere Bedeutung. Jakobs Augenschwäche lässt deshalb einen besonders gut ausgeprägten Gehörsinn vermuten.[400]
Im Gegensatz zum Schriftlichen, welches jederzeit verfügbar und darum nicht der Zeit unterworfen ist, muss Hörbares außerdem immer wieder neu geschaffen werden, weil es verklingt. Der Hörvorgang repräsentiert somit die Gegenwart, während das Ohr die Konzentration auf die verstreichende Zeit lenkt.[401] In diesem Sinne kann von der „Unselbständigkeit der musikalischen Objektivation“[402] gesprochen werden, da sich der akustische Reiz nicht vom Zeitort der Aufführung lösen kann, wie etwa in der bildenden Kunst.[403]
Die Wichtigkeit des Hörens für unser Leben wird in der Vielzahl der mit dem Hörvorgang verbundenen Ausdrücke in der deutschen Sprache deutlich, wie z.B. horchen, lauschen, vernehmen, hören, zuhören u.v.m. Weiters wird zwischen Hören im Sinne von Verstehen und der Qualität von Hören unterschieden. Ersteres kann nur gelingen, wenn die Hörenden zur Entschlüsselung der Botschaft fähig und bereit sind. Diese Erfahrung macht auch der Erzähler, der nach einer inneren Einstellungsänderung und damit einer anderen Herangehensweise an Jakobs Geigenspiel völlig andere Erfahrungen macht: „Einige Zeit Zuhörens ließ mich endlich den Faden durch dieses Labyrinth erkennen, gleichsam die Methode in der Tollheit.“ (III, 156) Ebenso hängt die Intensität und Art des Hörens vom physiologischen Zustand des Hörorgans ab, der körperlich-seelischen Verfasstheit der Hörenden, deren Konzentrationsfähigkeit und jeweiligen Hörgewohnheiten bzw. Übung.[404] Wenn der Erzähler Jakobs Geigenspiel zwar noch vernehmen kann, „aber durch das geschlossene Fenster bis zum Ununterscheidbaren gedämpft,“ (III, 156) dann wird das Verstehen behindert. Jakobs Beschwerde über seine „gestörte […] und irregeleitete […] Zuhörerschaft“ (III, 153) ist wiederum im unterschiedlichen Alter und offenbar in verschiedenen Hörgewohnheiten begründet, wodurch seiner Meinung nach ihre Qualität des Hörens eingeschränkt ist. Dergestalt zieht sich die Beeinflussung des Hörens durch die ganze Erzählung und nimmt dadurch auch Einfluss auf unseren Eindruck der beschriebenen Musik.

[400] Vgl. Hoverland 1978, S. 79.
[401] Vgl. Albrecht 1993, S. 7.
[402] Nachtsheim 1995, S. 48.
[403] Vgl. ebd., S. 48.
[404] Vgl. Albrecht 1993, S. 9-10.

Außerdem wurde in der Sterbeforschung gezeigt, dass der Hörsinn bei den meisten Menschen als letzter erlischt. Schon im Mutterleib bedingt der Herzschlag der Mutter, das „Ur-Metrum“[405], eine besondere Verbindung zwischen Hören und Geborgensein.[406] Durch den Kontakt mit Musik bilden sich im Gehirn jedes Menschen, das ganze Leben hindurch, syntaktische Grundmuster, welche unsere Reaktionen auf neue Höreindrücke beeinflussen. Was wir beim Musikhören wirklich wahrnehmen, wird zudem nicht von unseren musiktheoretischen Kenntnissen beeinflusst.[407] Gruhn (2005) vermutet deshalb, „dass nicht *was*, sondern *wie* wir gelernt haben, ausschlaggebend dafür ist, *was* und *wie* wir wahrnehmen.“[408] Diese Hypothese böte sich auch als Erklärung für Jakobs Gleichgültigkeit hinsichtlich der Wahl der Musikstücke an, denn trotz seiner musikalischen und später auch musiktheoretischen Ausbildung ist ihm „das jeweilige Was der Musik“ (III, 162) egal. Die Vermutung liegt nahe, dass das Lied in Jakob positive Gefühle oder Erinnerungen auslöst. Diese könnten z.B. mit seiner Mutter zusammenhängen und durch das Vertrauen zu Barbara in der Darbietung des Liedes zum Vorschein kommen.

In der Musik kommt dem Hören eine besondere Bedeutung zu. Da Musik nämlich ohne ZuhörerInnen nicht funktioniert, in den Werken die Hörenden regelrecht impliziert sind, sind sie gewissermaßen eine der Voraussetzungen für das Gelingen von Musik.[409] Hören kann mit dem Erlernen der Sprache der Musik gleichgesetzt werden.[410] „To listen to music is to engage with music’s meaning.”[411]
Unterschiede im Hören von MusikerInnen und Laien liegen nicht nur im Bereich der Lenkung der Aufmerksamkeit, sondern betreffen den formalen Aufbau von Stücken, das Einschätzen technischer Schwierigkeiten oder das Nachvollziehen harmonischer Vorgänge.[412] Grundsätzlich dürften sie also primär von den Erfahrungen der Hörenden abhängen.[413] Die vier Parameter musikalischen Hörens verdeutlichen den Prozess: Erstens wird musikalisches Hören, wie bereits erwähnt, von der Beziehung von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit beeinflusst. Motive, symphonische Sätze oder Sona-

[405] Berendt, Joachim Ernst: Ich höre, also bin ich. In: Vogel, Thomas (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen: Attempto, [2]1998, S. 73.
[406] Vgl. ebd., S. 70-75.
[407] Vgl. Gruhn 2005, S. 85-86.
[408] Ebd., S. 85-86.
[409] Vgl. Nachtsheim 1995, S. 47.
[410] Vgl. Albrecht 1993, S. 10.
[411] Clarke 2005, S. 189.
[412] Vgl. Gruhn 2005, S. 82.
[413] Vgl. Kopiez 1995, S. 71.

ten können von Hörenden nicht aufgehoben werden, sondern sind nach ihrem Verklingen vorbei.[414]

In Amons Modell zur zeitlichen Wahrnehmung von Musik werden die zeitlich dargebotene Musik sowie das parallel dazu laufende Hörbewusstsein in der Form von Ellipsoiden dargestellt. Das Hörerlebnis löst in unserem Bewusstsein ein Glücksgefühl aus, wenn der Zeitraum durch das Auftreten von Erinnerungen an zuvor Gehörtes bzw. das Entstehen von Erwartungen gedehnt wird. Die Dehnung hängt wiederum von den Faktoren ab, die die bereits erwähnte Qualität oder Intensität des Hörens determinieren.[416]

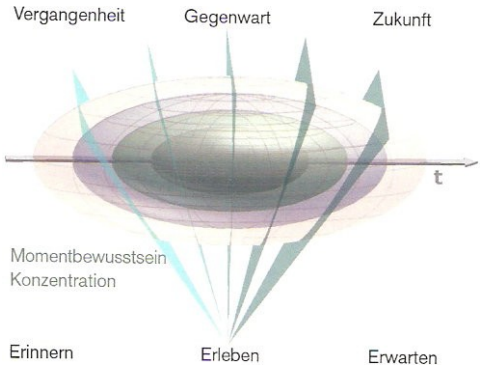

Abbildung 1: Modell zur zeitlichen Wahrnehmung von Musik[415]

Damit kann das Unverständnis der ZuhörerInnen für Jakobs Musik erklärt werden. Seine Zeitwahrnehmung unterscheidet sich zu stark von der seiner Mitmenschen. Es scheint, als würde sich Jakobs Zeitwahrnehmung nicht dehnen, obwohl wir von einer großen Anzahl an musikalischen Hörerfahrungen ausgehen können. Wenn er einzelne Töne oder Intervalle immer wieder spielt, kann sogar der Eindruck eines Stillstands entstehen. Wenn Jakob in seinem Hörerlebnis den zeitlichen Aspekt beinahe umkehrt, offenbart er dadurch unter Umständen seine durch Hören von Musik kreierte virtuelle Person.[417] Da er in seinem Leben keinen Zusammenhang, keine Ordnung findet, bringt dieses virtuelle Ich seine subjektiv empfundene Orientierungslosigkeit in Form seines merkwürdigen Musizierens zum Vorschein.

Der zweite Punkt des musikalischen Hörens betrifft den Verweisungszusammenhang der Töne bzw. Zeichen. Diese werden nur durch den gegenseitigen Bezug und Abwechslungen mit Pausen zur Musik.

Drittens ist die Hörerfahrung von der Nachträglichkeit bestimmt. Das bedeutet, dass einzelne Motive oder Themen nur durch ihre Wiederkehr an Bedeutung gewinnen und erst im Nachhinein verstanden werden können. Auch mit den letzten beiden Aspekten kann Jakob nichts anfangen. Wenn er phantasiert, wiederholt er beliebig oft dieselben Töne oder Intervalle, an einen ganzheitlichen Bezug oder Abwechslung

[414] Vgl. Küchenhoff, Joachim: Sprache, Symptom, Unbewußtes – die Hörwelt der Psychoanalyse. In: Vogel, Thomas (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. 2. Aufl. Tübingen: Attempto, 1998, S. 220.
[415] Amon 2005, S. 230.
[416] Vgl. ebd., S. 230.
[417] Vgl. Clarke 2005, S. 89-90.

durch den Einsatz von Pausen denkt er dabei nicht. Seine Musik hat keine nachträgliche Wirkung und lässt deshalb keinen Zusammenhang erkennen. Der vierte Punkt, der die Schwierigkeiten verbalsprachlicher Übersetzungen von Musik betrifft, ist im Zusammenhang mit der Analyse des *Armen Spielmanns* ebenfalls von höchster Wichtigkeit. Wer über Musik sprechen möchte, kommt an einer Übersetzung in Sprache nicht vorbei. Dasselbe Erlebnis haben wir mit Jakob und dem Erzähler. Denn auch unbewusste Prozesse beim Hören müssen versprachlicht werden. Dass dies nicht zu voller Zufriedenheit geschehen kann bzw. angesichts der Komplexität der Hörvorgänge schlichtweg unmöglich ist, wird auch an Grillparzers Novelle deutlich.[418]

Wird Musikgeschichte mit der Geschichte des Musikhörens verbunden, werden Zusammenhänge zwischen Hörweisen und Musikstilen erkennbar.[419] Jakobs Hören ist demnach in einigen Bereichen durchaus repräsentativ für seine Zeit, denn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert, war das Ideal die Klangverschmelzung. Entsprechend war das Ziel von Musikhören das „emotionale Mitgenommensein, ein Passiv-in-die-Musik-Verwobensein“[420], was Jakob z.B. beim Phantasieren in vergleichbarem Ausmaß spürt. Bei der Darbietung eines Walzers für die Kinder hingegen, wo es sich um Gebrauchsmusik, respektive Tanzmusik handelt, kommt dem Hören eine untergeordnete Rolle zu. Die ästhetische Einstellung der Zuhörenden ist in diesem Fall nicht die Voraussetzung für Freude an der Musik, die Kinder machen das deutlich.[421] Jakob kann sich jedoch mit dieser Herangehensweise an seine Musik nicht identifizieren und ist enttäuscht. Jakob ist sich der Funktion von Tanzmusik nicht bewusst und führt die vermeintliche Respektlosigkeit der Kinder darauf zurück, dass diese „kein Ohr“ (III, 151) haben. Jakob scheitert hier an der Unvereinbarkeit zweier Typen des Musikhörens. Sein Musikhören beim Exerzieren und Darbieten der großen Werke entspricht nämlich dem „[a]ktiv-synthetischen Hören im 18. Jahrhundert“[422], welches zur Zeit der Klassik Geltung erlangte. Hören wurde dort als aktives Verhalten verstanden, das die Kinder dergestalt nicht an den Tag legen.

[418] Vgl. Küchenhoff 1998, S. 220-222.
[419] Vgl. Dopheide, Bernhard: Musikhören. Hörerziehung. Erträge der Forschung, Bd. 91. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, S. 3.
[420] Ebd., S. 5.
[421] Vgl. ebd., S. 5-7.
[422] Ebd., S. 26

Darüber hinaus ist das Gehör beim Geigespielen von größter Wichtigkeit. Das Erzeugen eines reinen, schönen Tons mit der richtigen Klangfarbe bedarf der Qualitätskontrolle des Ohres. Um mit diesem daraufhin überzeugend phrasieren und dynamisch gestalten zu können, müssen die SpielerInnen die Töne über das Hören zuerst verstehen und anschließend kritisch beurteilen. Die Kunst des Geigenspiels liegt schließlich in der Beherrschung sauber intonierter Töne und Akkorde, welche rhythmisch sicher und authentisch angewandt werden können. Die Beurteilung der Intonation hängt wiederum von der aktuellen gehörsmäßigen Disposition der Hörenden, vom Intonationssystem sowie der Besetzung bzw. Hörgewohnheiten ab. Auf dabei eventuell auftretende Probleme wurde bereits eingegangen.[423]
Während des Spielens ist es besonders schwierig, sich gleichzeitig auf die Intonation und den Vortrag zu konzentrieren. Speziell beim Improvisieren müssen diese Vorgänge bereits automatisiert sein. Im Fall des Violinspiels ist außerdem die Rolle des Körperbezugs bei der Klangerzeugung zu beachten. Nicht nur die Finger drücken die Saiten nieder, auch die Hand und die Bogenhaltung wirken mit ein. Besonders bei den Bewegungen der linken Hand ist schließlich das Voraushören oder innere Hören der Melodie, „sich Musik ohne physiologische Wahrnehmung einer Tonquelle innerlich vorstellen zu können“[424], vonnöten.[425] Über Jakobs Intonation kann natürlich nur spekuliert werden, wir verfügen über kein Tonbeispiel. Es ist jedoch zu vermuten, dass seine Tongebung nicht allzu rein ist, wenn sogar beim Spielen des Liedes „die Finger auf den Saiten zitterten“ (III, 162), Jakobs Finger als „ungelenk“ (III, 153) beschrieben werden.

3.3 Musikalische Parameter

3.3.1 Horizontal-melodische Parameter

Die Melodik, neben der Harmonik einer der beiden Grundpfeiler der durmolltonalen Musik, wird auf der horizontalen Ebene der Musik wirksam, wie im Notenbild ersichtlich. Eine Verbindung mit dem zeitlichen Element der Musik, dem Rhythmus, bedingt das Entstehen einer Melodie.[426] Diese „künstlerisch geformte, in sich geschlossene,

[423] Vgl. Albrecht 1993, S. 11-26.
[424] Ebd., S. 68.
[425] Vgl. Clarke 2005, S. 152.
[426] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 14.

selbständige und ausdrucksvolle Folge von Tönen“[427] erhält ihre Wesensmerkmale sowohl aus den Tonabständen, den Intervallen, wie auch den inneren Beziehungen der Töne zueinander. Ihre Wichtigkeit und Funktion als Trägerin der musikalischen Hauptinformation liegt in den ausnehmenden Eigenschaften begründet, die die Töne nur in ihrer Zusammengehörigkeit entwickeln.[428]

Die Melodie hängt in der Geschichte der Musik außerdem mit der Stimme, also dem Singen, zusammen. Aufgrund des Textbezugs der Melodik blieb die Sprachlichkeit bis ins 19. Jahrhundert auch ein Qualitätsmerkmal der Instrumentalmusik. Melodie wurde schließlich zum Symbol der Schönheit in der Musik.[429]

Für Jakob liegt die Schönheit der Welt in der Musik, insbesondere in Barbaras Lied. Das Singen oder Spielen des Liedes macht sein Leben erträglicher. Ausschließlich in Bezug auf Musiknoten, als schriftliche Repräsentanten der geliebten Musik, oder auf das meist singende Mädchen selbst, findet in der Novelle das Adjektiv „schön“ Anwendung. Das Lied lässt Jakob eine Ordnung erkennen, die alle Hässlichkeit der Welt für kurze Zeit verdrängt.

Dem Erzähler dürfte diese Ordnung jedoch zu banal sein, auf ihn wirkt sie langweilig bzw. schlichtweg nicht besonders.[430] Jakobs Darbietung der großen Musikstücke, die er für seine Tätigkeit als Spielmann auswählt, überzeugt die Zuhörenden nicht. Er betont willkürlich, hebt beliebige Noten heraus und verlängert bzw. wiederholt Stellen oder einzelne Noten bis zur Unkenntlichkeit der Stücke (vgl. III, 157). Jakobs Ignoranz gegenüber den bewegenden Kräften in der Musik macht seine Musik unverständlich und unkenntlich. Die verschiedenen Tondauern (Rhythmus), charakteristischen Betonungsverhältnisse (Metrum) sowie das Zeitmaß (Tempo), werden in seinen Interpretationen schlichtweg nicht berücksichtigt.[431] Durch den Verlust jeglichen Bezugs zu einem festen Zeitmaß und damit an eigenständigem Ordnungs- bzw. Gestaltungsprinzip, haben die ZuhörerInnen keine Möglichkeit die Musik zu gruppieren oder zu gliedern.[432] Jakob wertet die zeitlichen Elemente der Musik derart drastisch ab, dass seine Musik nicht mehr als solche erkannt wird. Ob das jedoch als Umkeh-

[427] Ziegenrücker 1987, S. 136.
[428] Vgl. Hesse 2003, S. 116.
[429] Vgl. Amon 2005, S. 160.
[430] Vgl. Hesse 2003, S. 164-166.
[431] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 14.
[432] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 8784.

rung der dreihundert jährigen Entwicklung der abendländischen Musik gilt, wie Birrell (1984) behauptet, bleibt zu bezweifeln.[433]

Indessen ordnet Gruhn (2005) das Abspeichern bzw. die Verarbeitung von Rhythmen und Melodien bestimmten Gehirnarealen zu und bietet damit eine Erklärung für Jakobs Verhalten oder Musikgestaltung an, die von der Annahme neuronaler Einschränkungen bei ihm ausgeht. Demnach wäre zu vermuten, dass Jakobs linke Hirnhälfte, in der die Verarbeitung der Rhythmen stattfindet, nicht gleich gut entwickelt oder ausgebildet ist wie seine rechte, in der das Zentrum für die Tonhöhen und Melodien sitzt.[434] In Anbetracht der Tatsache, dass Jakob Barbaras Lied mit erkennbarer Melodie und verständlichem Rhythmus wiedergeben kann, scheint eine derartige Annahme dennoch zu weit gegriffen. Im Text findet sich kein Hinweis auf etwaige neuronale Störungen bzw. Einschränkungen.

Plausibler scheint hingegen eine Erklärung seines eigentümlichen Geigenspiels, die davon ausgeht, dass Jakobs Wissen über Verzierungs- und Vorschlagsbehandlung in barocken und klassischen Werken lückenhaft ist. Verstöße gegen derartige spielpraktische Regeln können zu Verschiebungen im Rhythmus führen. In Anbetracht seiner musikalischen Ausbildung, sollten ihm die wichtigsten Regeln dennoch bekannt, das zeitliche Maß gefühls- und gehörsmäßig vertraut sein.[435] Denn bei MusikerInnen ist die Fähigkeit, sich an bestimmte Zeitmaße bzw. Tempi zu erinnern, normalerweise besonders hoch entwickelt.[436]

Jakobs Musikwahrnehmung ist offenbar nicht nur von seiner Vertrautheit mit den Stücken abhängig. Die Bedeutung seiner eigenen Einstellung zur Musik, welche wiederum beträchtlich vom sozialen Umfeld geprägt wird, spielt eine große Rolle.[437] Da ab der Frühklassik Tempoangaben notiert wurden, um etwaigen Verstößen gegen die Werkaussage vorzubeugen,[438] kann Jakobs Verstoß von erheblicher psychischer Belastung, körperlichen Problemen bzw. seiner Stimmung herrühren. Er kann die Pulse oder Zählzeiten nicht fühlen, die Art von innerem, meist teilbewusstem Zählen, das den Maßstab der relationalen Zeit in der Musik darstellt, nicht nachempfinden. Dieses dient jedoch der Gliederung oder Ordnung des menschlichen Bewusstseins und folglich der Musik. Wenn die Abstände zwischen den einzelnen Pulsen allerdings

[433] Vgl. Birrell 1984, S. 566.
[434] Vgl. Gruhn 2005, S. 89.
[435] Vgl. Albrecht 1993, S. 38-46.
[436] Vgl. Hesse 2003, S. 140.
[437] Vgl. ebd., S. 159.
[438] Vgl. Blume 2004, S. 41757-41758.

unregelmäßig sind, kann keine Tempoangabe gemacht werden. Das Einweben der Melodie und Harmonie in den metrischen Raster der selbst erzeugten Pulse wird Jakob durch seine veränderte Ereignis-Wahrnehmung unmöglich. Unregelmäßige Akzentuierung von Noten, also das Fehlen des Metrums, macht Taktgrenzen und musikalische Gliederungshilfen unhörbar bzw. für das Ohr nicht mehr analysierbar. Das Resultat ist eine derartige Charakteränderung der Musik, wie sie im Falle Jakobs die Werke unkenntlich macht – Barbaras Lied ausgenommen.[439]
Der Grund für seine Verstöße liegt damit am wahrscheinlichsten in ihm selbst. Das Lied spiegelt wieder, was er durch das Erzählen seiner Geschichte gelernt hat – dass die Annahme der zeitlichen Ordnung seinem Leben zu Signifikanz, Kohärenz und schließlich Legitimität verhilft.[440] Durch das Vertrauen zu Barbara und die Einfachheit des Liedes, ist es ihm ein Mal möglich, ein Metrum durch das ganze Stück durchzuhalten und sich selbst damit zu identifizieren.

Die Dreigliederung von Jakobs Tagesablauf, seine unumstößliche Ordnung, folgt seinen Arten zu Musizieren, denn „[d]ie drei ersten Stunden des Tages [sind] der Übung, die Mitte dem Broterwerb, und der Abend mir und dem lieben Gott [gewidmet], das heißt nicht unehrlich geteilt“ (III, 153). Dergestalt hat jede Weise des Musizierens seine bestimmte Funktion für Jakob bzw. werden zeitgleich die jeweils vorherrschenden Aspekte im Musizieren betont, die der Erklärung seines Musikverständnisses und Geigenspiels dienen.
Jakobs morgendliches Exerzieren wird vom Erzähler folgendermaßen beschrieben:

> Statt nun in einem Musikstücke nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervalle, ja nahm keinen Anstand, sie willkürlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückung annahm. (III, 157)

Erst durch längeres, konzentriertes Zuhören erkennt der Erzähler in Jakobs Exerzieren eine „Methode in der Tollheit“ (III, 156), die als ästhetischer Selbstgenuss des Interpreten erkennbar wird.[441]

[439] Vgl. Hesse 2003, S. 147-159.
[440] Vgl. Birrell 1984, S. 571.
[441] Vgl. Heine 1972, S. 660.

> 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. (III, 157)

Das beinah vollständige Fehlen der Dissonanzen macht Jakobs relativ vertikale Orientierung während des Exerzierens deutlich. Schäublin (1972) veranschaulicht das anhand zweier Dichotomien, wonach die eine Gegenüberstellung die von Harmonie und Melodie, die andere die von Konsonanz und Dissonanz ist. Das Desinteresse in diesem Fall gegenüber der Melodie bzw. dem Rhythmus verleiht seinem Üben etwas Zeitloses, was demnach in der einseitigen Verwirklichung der Dichotomien wiedergespiegelt wird.[442] Schäublin übersieht in seiner Argumentation jedoch, dass Jakob die Dissonanzen zwar nur kurz, aber doch spielt. Entsprechend sind beide Seiten der zwei Dichotomien, wenn auch nicht im selben Ausmaß, realisiert.
Viel gewichtiger erscheint hingegen Jakobs Missachtung der zeitlichen Komponente, wenn er als Bettelmusikant tätig ist. Für die Zuhörenden ist keine Einheit erkennbar, Jakob wird schließlich ausgelacht.[443] Diese Form des Spielens hat für Jakob, obwohl er die „lärmenden Leute“ (III, 152) ertragen muss, seinen Zweck – er flieht aus der Welt und kommt danach erst wieder „wie aus einer langen Abwesenheit zu sich“ (III, 150). Die Musik macht ihn heiter, glücklich. Denn es geht Jakob nicht um die Wiedergabe der Melodien Mozarts oder Bachs, sondern um nichts Geringeres als „das Hervorbringen des reinen Tons, […] das Ertönenlassen der Melodie Gottes.“[444]
Im Phantasieren hingegen gelingt es Jakob sich vom Verknüpfungszwang völlig frei zu machen, jegliche auferlegte Form wird gesprengt. Die Musik soll nicht mehr als Kommunikationsmittel mit der Umwelt fungieren, sie gehört nur ihm und in der Folge Gott.[445]

> 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 genußreichem Daraufberuhen wiederholt. (III, 155)

[442] Vgl. Schäublin 1972, S. 34-37.
[443] Vgl. ebd., S. 34.
[444] Tunner 1996, S. 28.
[445] Vgl. Hoverland 1978, S. 66; Brandt 1982, S. 346.

Die Wiederentdeckung seiner verloren geglaubten Freude erweckt in ihm Glücksgefühle.[446] Die horizontal-melodische Dimension der Musik wird in dieser Art des Musizierens am wenigsten beachtet. Die vertikal-harmonischen Verhältnisse kostet Jakob aus und versucht sie durch Wiederholungen oder Verlängerungen in der Gegenwart zu erhalten. Sein Phantasieren wird deshalb von Zuhörenden als Kakophonie wahrgenommen.[447]

Jakobs Musizieren „aus der Einbildung, so für [s]ich ohne Noten" (III, 152) erinnert zudem an Grillparzers Bericht in der *Selbstbiographie* über sein Erlernen der Lesefertigkeit, das am Klavier, aber ohne Buch stattfand.[448] Jakobs Musik fehlen Melodie und Zeitmaß, er erzeugt aber durchaus simultane Intervalle. „Der religiöse Spielmann […] sucht sein Seelenheil buchstäblich in der Ewigkeit reiner Klangrelationen und hat darin sein wirkliches Leben unter anderen Menschen vollständig vergessen."[449] Harmonische Abläufe, die geplant und wiederholt werden, entstehen dennoch nicht.

Schäublins (1972) Versuch, Jakobs Phantasien in Noten zu transkribieren, war bereits im Vorhinein zum Scheitern verurteilt. Einerseits macht es wenig Sinn, bei der Musik des Spielmanns von einer tatsächlichen, hörbaren auszugehen. Jakobs Scheitern als Künstler drückt Grillparzers Kritik zeittypischer, schlechter Bedingungen für das Künstlertum aus. *Der arme Spielmann* berichtet von einem kollektiven Trauma im Vormärz. Andererseits bringt Schäublin nicht einmal die textlich belegte „wirbelnde […] Schnelligkeit" (III, 155) von Jakobs Improvisationen auf das Notenpapier.
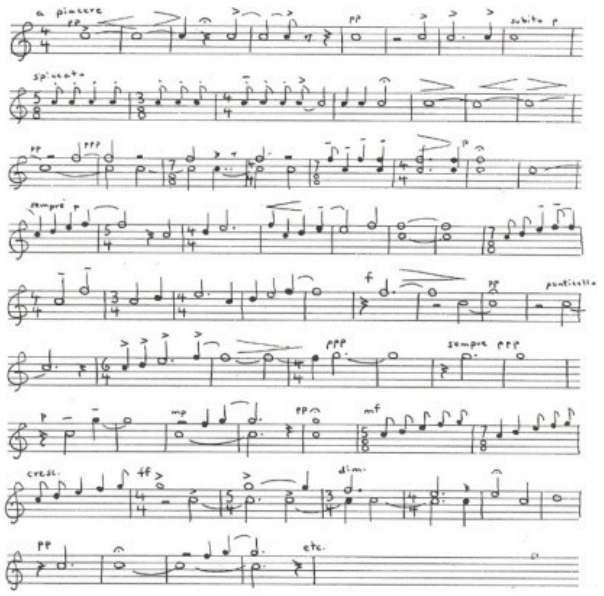
Abbildung 2: Notentranskription von Jakobs Phantasieren[450]

> Der Zusammenklang der Töne steht für diesen Bettelmusikanten als eine Vorahnung himmlischer Klänge und als eine Gnade Gottes. Musik muß seiner Vorstellung nach von Gott kommen, der Wohlklang ist eine seiner Gnaden,

[446] Vgl. Ashley 1996, S. 230.
[447] Vgl. Hoffmann 2000, S. 40.
[448] Vgl. Dusini 1991, S. 83.
[449] Koch 1996, S. 179.
[450] Schäublin 1972, S. 562.

> und so kann man den lieben Gott auch „spielen“, d.h. sichtbar oder besser: hörbar machen in der Musik.[451]

Das heißt zugleich aber nicht, dass Jakob dadurch für Inspiration, wie sie heute zu verstehen ist, offen ist, geschweige denn, dass, wie Schäublin (1972) behauptet, die Eingebung selbst Grillparzers Gott verkörpert.[452] Jakob klammert sich an die Töne, das Abbild der Ordnung Gottes, macht sie zu seinem persönlichen Gebet und verleiht seinen eigenen Normen Ausdruckskraft.[453] Sein „Ausdruck himmlischer Ordnung“[454] dient gleichzeitig einer Art musikalischer Missionarsarbeit, die Jakob mit seinem Geigen zu verfolgen trachtet.[455] Jakobs Spiel orientiert sich nicht an Werktreue, sondern strebt danach, Gott selbst zu spielen.[456] Kunst wird folglich zur heiligen Aufgabe, das Musizieren zum Gottesdienst. Im Göttlichen wird schließlich das Absolute erkennbar, die absolute Kunst, welche Jakobs bzw. Grillparzers Kunstideal darstellt und der romantischen Musikästhetik verpflichtet ist.[457] Ob darin nun Grillparzers Skepsis gegen Gott erkennbar ist, bleibt jedoch eine Vermutung.[458]

Ebenso wie im *Armen Spielmann* handelt es sich bei den Helden von *Gambara* und *Ritter Gluck* um praktizierende Musiker, deren Ideal das Spielen der himmlischen Musik ist. In der Wirkung der Musik der drei Protagonisten lässt sich eine Übereinstimmung finden, nämlich, dass sie auf die Zuhörenden grässlich wirkt. Der Erzähler äußert sich ganz entrüstet: „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.“ (III, 155) Die Botschaft Gottes erreicht das Publikum nicht, vertreibt es sogar und isoliert schließlich den Künstler.[459]

Die Schwierigkeit von Jakobs Missionarsarbeit, seiner Musiktheologie liegt dementsprechend im Leugnen der Wichtigkeit von Rhythmus in der Musik.[460] Seine himmlisch organisierte Musik kommt gegen die unordentliche, verwirrende und zeitlich geregelte Welt nicht an.[461] Der „Künstler [wird] zum säkularisierten Märtyrer“[462], die

[451] Beutner 1975, S. 48.
[452] Vgl. Schäublin 1972, S. 45.
[453] Vgl. Steinringer 1977, S. 191; Brandt 1982, S. 356.
[454] Horst 1991, S. 356.
[455] Vgl. Birrell 1984, S. 565.
[456] Vgl. Roe 1981, S. 135; Heine 1972, S. 660-661; Naumann 1967, S. 35.
[457] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 44; Bachmaier 2002, S. 71.
[458] Vgl. Roe 1981, S. 135.
[459] Vgl. Brandt 1982, S. 352.
[460] Vgl. Ashley 1996, S. 233.
[461] Vgl. Birrell 1984, S. 562.
[462] Politzer 1990, S. 381.

Wirklichkeit bedeutet für Jakob Schläge oder demütiges Mitleid. Die Göttin Musik verlangt von ihm Opfer, zu denen er sich bereit erklärt.[463] Jakobs musikalischer Gottesdienst wirkt schließlich wie ein „höllische[s] Konzert“ (III, 156), vergleichbar mit der Wirkung der Musik in Kleists *Heiliger Cäcilie*.[464]
Koch (1996) erkennt außerdem in Jakobs Anliegen, den „lieben Gott“ (III, 163) als hochgradigste Verwirklichung seiner Kunst zu spielen, den Gedanken zum Todeswunsch. Indem Jakob am Schluss sein auf arithmetischen Verhältnissen basierendes Kunstideal vereitelt, findet er sein bescheidenes Glück in der Folge durch die Rettung von Zahlenpapier.[465] Jakobs Opfertod ist ein unheroischer, der die Absurdität bzw. Ironie seines Lebens betont, in dem die richtigen Proportionen fehlen.[466] „Zur Tragik eines wahrhaft Heiligen fehlt es ihm jedoch an Unbedingtheit.“[467] Einerseits fehlen ihm Demut und geistige Freiheit, um ein echter Heiliger zu sein,[468] andererseits besitzt er Eigenschaften einer Märtyrerfigur, die auf sein Opfer einen durch Glück und Lächeln bestimmten Tod folgen lassen.[469]

> Da hatte er sich wohl verkältet, und wie im ersten Augenblicke denn keine Hilfe zu haben war, griff er in die Phantasie und wurde immer schlechter, ob wir ihm gleich beistanden nach Möglichkeit und mehr dabei litten, als er selbst. (III, 185)

„Die Pointe seines Todes liegt demzufolge darin, daß er die Unangemessenheit, die sein Lebensproblem ist, schließlich mit dem Leben bezahlen muß.“[470] Erst nach Jakobs Tod verstehen die Nachbarn sein Phantasieren, als es bereits verhallt ist.[471] Es bedarf des Einsatzes des Kreuzes als ein explizit christliches Symbol, dass Grillparzer den Triumph des Ökonomischen zuletzt abwenden kann.[472]

Als der Erzähler Jakob um seine Geschichte bittet, wird deutlich, dass in seinem immer gleichen, dreiteiligen Tagesablauf kein sinngebender, strukturierender Zusammenhang entstehen kann. Erzählend bringt Jakob sein Leben erst nachträglich in

[463] Vgl. Politzer 1990, S. 381-382.
[464] Vgl. Bachmaier 2002, S. 51.
[465] Vgl. Koch 1996, S. 179-180.
[466] Vgl. Seeba 2008, S. 112-113.
[467] Hermand, Jost: Die literarische Formenwelt des Biedermeiers. In: Beiträge zur deutschen Philologie, New Series, vol. 27 (1958), S. 113.
[468] Vgl. Wiese 1967, S. 147.
[469] Vgl. Hoverland 1978, S. 75.
[470] Heine 1972, S. 665.
[471] Vgl. Beutner 1975, S. 56 bzw. 117.
[472] Vgl. Haslmayr 2002, S. 76.

Ordnung.[473] Die Musik wird zum adäquaten Ausdrucksmittel für Jakob, bietet sie inmitten des zusammenhanglosen Lebens die Möglichkeit, Genuss und Glücklichsein zu erfahren.[474] Des Erzählers „Begierde nach dem Zusammenhange“ (III, 150) entspricht außerdem Jakobs erfolglosem Kampf um den musikalischen Zusammenhang, die Umsetzung der in den Noten vorgeschriebenen Ordnung.

> In dieser symbolischen Korrespondenz von Spielen und Schreiben, Musik und Dichtung ist das tertium comparationis der ‚Zusammenhang‘, in dem erlebte und erzählte Integration eins sein sollen […] In diesem Sinne ist die Aufdeckung des historischen Zusammenhangs das Ziel und die Form der Erzählung.[475]

3.3.2 Vertikal-harmonische Parameter

Dem zweiten wesentlichen Aspekt in der durmolltonalen Musik, der Harmonie, kommt in Jakobs Geigenspiel eine ebenso große Bedeutung zu, wie er sie etwa den horizontal-melodischen Parametern zuspricht. Dennoch sind auch hier grundlegende Unterschiede zu musikalisch bewährten, etablierten Anschauungen und Handhabungen zu erkennen. Die Bewusstmachung dieser Differenzen soll Jakobs Musikempfinden und Musizieren letztlich erklärbar und nachempfindbar machen. Denn grundsätzlich geht es Jakob „um das Herausstellen der Harmonie über alles vernichtenswert Disharmonische.“[476]

Entsteht Harmonie, im „Zusammenstimmen von Verschiedenem oder Entgegengesetztem“[477], generell durch die Gleichzeitigkeit zweier oder mehrerer Stimmen,[478] erhält sie ihre spezielle Bedeutung in der Musik erst durch die Wirkung des Klangs. Diese kann sich wiederum auf drei Ebenen, der materiellen (physikalischen), der psychischen (erlebten) oder der intendierten (vorgestellten), entfalten.[479] Ähnlich schildert der Erzähler die Eindrücke der Harmonien auf Jakob. Der Klang von Jakobs Geigenspiel hat auf ihn eine direkte Wirkung, kann von ihm körperlich gespürt werden.[480]

---

[473] Vgl. Heine 1972, S. 653.
[474] Vgl. Waschinsky 1989, S. 210; Seeba 2008, S. 120.
[475] Seeba 2008, S. 122.
[476] Schrader 2006, S. 158.
[477] Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 4406.
[478] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 14.
[479] Vgl. Amon 2005, S. 140.
[480] Vgl. Hesse 2003, S. 93.

> Hatte [Jakob] sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. (III, 155)

Jakobs persönliches Klangerlebnis wird durch die Beschreibungen des Erzählers nachvollziehbar. Die harmonische Bewegung geht von Note zu Note, ohne dass Jakob dabei die Gesamtkomposition verstanden oder im Gedächtnis hat.[481] Die ihm „wohltuenden Noten und Intervalle“ (III, 157) wiederholt und verlängert er nach Belieben, sein Gesichtsausdruck belegt währenddessen den empfundenen Hochgenuss. Im Gegensatz zum Musizieren sind die Unterschiede zwischen Jakob und seinen Mitmenschen bezüglich der Klangempfindung nicht drastisch. Doch die Gemeinsamkeit liegt nur in der Empfindung selbst, nicht im empfindungsauslösenden Klang.
Wie bereits erwähnt, wird Jakobs Geigenspiel wiederholt als Kratzen beschrieben, demnach vom Gehör seiner Mitmenschen als Geräusch wahrgenommen. Der Grund dafür dürfte der ungewöhnlich große Geräuschanteil in den von ihm erzeugten Tönen sein, obwohl z.B. beim Anstrich der G-Saite einer Violine von Natur aus Geräuschanteile vorhanden sind.[482] Doch die Grundlage eines Tons ist der elastische Körper, im Fall der Violine die Saite, der durch äußere Anstöße, zupfen oder streichen, in Schwingungen gerät und diese kugelförmig aussendet.[483] Da Jakob keine regelmäßigen, periodischen Schwingungen erzeugt, welche als Klang oder Ton wahrgenommen würden, kann gefolgert werden, dass die Saite seiner Violine unregelmäßige, unperiodische Schwingungen aussendet. Dies kann, insbesondere in Anbetracht der Tatsache, dass er ursprünglich Geigenunterricht erhalten hatte, darin begründet liegen, dass Jakob den Zusammenhang in seinem Leben nicht findet und deshalb die (musikalische) Ordnung nicht einhalten kann. Seine musikalische Unordnung und allgemeine Unentschlossenheit überträgt sich entsprechend auf die Saite.
Obzwar Jakob oftmals unfähig ist, einen Ton oder Klang zu erzeugen, spielt Ton, sowohl in Zusammenhang mit der Stimme und Sprache wie auch mit Musik, durchaus eine Rolle in der Novelle. Barbara spricht „in ruhigem“ (III, 176) oder „in gefaßtem Tone“ (III, 181). Die Adjektive werden im Fluss der Geschichte leicht überlesen, bekräftigen aber Barbaras Funktion als Ruhepol. Die leitmotivisch eingesetzten, instrumental erzeugten Töne haben eine ähnliche, dagegen stärkere Bedeutung: Sie sind für Jakob die „ewige Wohltat“ (III, 163), die „in [s]ein Inneres hinein und aus dem

[481] Vgl. Hoverland 1978, S. 66.
[482] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 3907.
[483] Vgl. Ziegenrücker 1987, S. 11.

Innern wieder heraus“ (III, 162) dringen. Der Ton, als das eigentliche Musizieren Jakobs, fasziniert ihn ohne auf Ordnung und Disziplin, seinen Grundpfeilern oder Überlebenshilfen, zu beruhen. Weder Melodie noch Struktur können die Wirkung eines Tons übertreffen.[484] Bachmaier (2002, 2002a) bestimmt schließlich den absoluten, reinen Ton als Ideal der Erzählung, da diese klassische Wurzeln aufweise und vom mythischen Realismus beeinflusst sei. Dergestalt spiegelt die Novelle die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert, von der Klassik zur Moderne, wider.[485]

Der Begriff „Klang“ umfasst zudem in der Musiktheorie drei Bedeutungsbereiche: 1. das Klangerlebnis des innerlich vorgestellten, notierten Werks; 2. synonym mit dem Akkordbegriff, mehrere zeitgleich erklingende Töne; 3. die tatsächliche Umsetzung eines Satzes, um einen bestimmten Klang entstehen zu lassen.[486] Bisher wurde Klang mehr oder minder in seiner zweiten Bedeutung, synonym mit Akkord, verwendet. Jakobs Musizieren betont allerdings auch die, in seinem Fall abweichende, innere Vorstellung von Musik, als Basis für eine gelungene Interpretation. Bei den Studien der Werke der großen Meister, welche er täglich übt, müssen sich in ihm unweigerlich Klangvorstellungen bilden. Zudem bezeugt seine negative Kritik der anderen Bettelmusikanten (vgl. III, 152), dass seinem Musizieren durchaus Erwartungen voraus gehen. Diese differieren allerdings drastisch von denen seiner Mitmenschen und werden von anderen MusikantInnen folglich nicht erfüllt. Die dritte Bedeutung von „Klang“ spielt im *Armen Spielmann*, aufgrund des Fehlens tatsächlicher Musik oder Noten, keine Rolle.
Von der Begriffsklärung ausgehend, können nun Harmonie und Klang einfach unterschieden werden. Denn Erstere dient der Erzeugung von Spannung und deren Auflösung, bildet Zusammenhang im Stück und sorgt für einen logischen Aufbau, Klang kann hingegen sowohl Mittel zum Zweck sein, als auch lediglich sich selbst dienen. Jakobs Desinteresse gegenüber dem konkreten Klang drückt damit eine Einstellung aus, die der des 19. Jahrhunderts entgegen gerichtet ist, da die Entwicklung neuer Instrumente, vorrangig mit dem Ziel besserer Klangerzeugung, verstärkt vorangetrieben wurde.[487]

[484] Vgl. Nicolai 1988, S. 71.
[485] Vgl. Bachmaier 2002a, S. 71; Bachmaier 2002, S. 72.
[486] Vgl. Amon 2005, S. 140.
[487] Vgl. ebd., S. 140-141.

Jakob kennt prinzipiell nur zwei Klangphänomene, „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." (III, 157) Die Ausdrücke „Wohlklang" und „Übelklang" sind als ästhetische Urteile oder nichtmusiktheoretische Synonyme für Konsonanz und Dissonanz zu verstehen. Argumentationen, die auf einem vermeintlichen Harmonie-Dissonanz-Gegensatzpaar aufgebaut sind, erweisen sich als musiktheoretisch ungesichert. Die AutorInnen vermischen dabei die beiden Dichotomien Konsonanz-Dissonanz und Harmonie-Disharmonie,[488] wenngleich im 19. Jahrhundert eine Grenzverwischung stattfand, als in der Harmonielehre die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz durch jene zwischen harmonischen und harmoniefremden Tönen sukzessive ersetzt wurde bzw. die beiden Begriffspaare zunehmend synonym verwendet wurden.[489] Zur Zeit der Verfassung des *Armen Spielmanns* war die Entwicklung jedoch noch nicht derart weit fortgeschritten, als dass Grillparzer Jakobs Worte so gemeint haben könnte.

Jakobs Empfindung von Konsonanz und Dissonanz entspricht der pythagoreischen Musiktheorie, die die Intervalle in konsonante und dissonante einteilt.[490] Die sogenannten Schmelzklänge können physikalisch, mathematisch, psychologisch, physiologisch und werkimmanent definiert werden, umfassen aber generell Prim, Terz, Quart, Quint, Sext und Oktav. Ihr Klangcharakter entspricht häufig der Vorstellung von Ruhe, Erholung, Sicherheit, Freiheit oder Erfüllung.[491]
Die Konsonanzen in Jakobs Geigenspiel spiegeln schließlich seine Konfliktscheue, die Angst vor Dissonanzen in seinem Leben, wider.[492] Denn die sogenannten Reibeklänge in der Musik erzeugen Unruhe, Anspannung oder gar Konflikt. Sie drängen in Richtung ihrer Auflösung, was wiederum den Reiz, die Spannung in der Musik ausmacht.[493] Jakob aber tut sie „so kurz als möglich" (III, 157) ab, ähnlich wie die bedeutungslosen Momente seines Lebens.[494] Warum Barbu (2008) Jakobs Geigenspiel dementsprechend als „not dissonant", sondern „odd and maybe unpleasant precisely"[495] charakterisiert, ist nicht nachvollziehbar. Wie bereits nachgewiesen wur-

[488] Vgl. Beutner 1975, S. 101; Roe 1981, S. 135.
[489] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 5576.
[490] Vgl. Khittl-Muhr 1995, S. 68.
[491] Vgl. Amon 2005, S. 123 bzw. 148.
[492] Vgl. Nölle 1995, S. 51.
[493] Vgl. Amon 2005, S. 123.
[494] Vgl. Heine 1972, S. 676.
[495] Barbu 2008, S. 56.

de, bedient Jakob die horizontal-melodischen Parameter der Musik in geringem Ausmaß, zeigt kein Interesse für das Einhalten von Zeitmaß oder Rhythmus und lässt schließlich die für die Spannung notwendigen Dissonanzen beinah aus, welche die Musik braucht, um interessant und anregend zu sein. Es fehlen nicht die Dissonanzen des Erzählers, sondern schlichtweg die richtige Platzierung der für die Musik notwendigen und deshalb in ihr vorkommenden Dissonanzen und, deren Auflösung, welche durch ihre Anfang des 19. Jahrhunderts noch wichtigen Auflösungen, positive Gefühle im Menschen hervorrufen. Barbu selbst merkt an, dass Musik ohne harmonische Spannungen und Dissonanzen kein Ganzes formen kann und widerlegt ihre Aussage damit selbst. Ihre Aussage bezüglich postmoderner Theorien, die selbst nicht mehr nach „organic structures“[496] fragen, lässt sich nicht auf die Musik übertragen und vor allem nicht auf jene, die Jakob spielt – „die Werke der großen Meister“ (III, 182).[497] In der seriösen Musik des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts war das Wechselspiel von Spannung und Entspannung, also Dissonanz und Konsonanz, vorgeschrieben und wurde auch von den HörerInnen erwartet.

Zudem beschäftigt sich Jakob im Bereich der Harmonie mit Intervallen und Dreiklängen, welche die harmonischen Grundbausteine der durmolltonalen Musik darstellen.[498]

> ‚Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, […] daß‘ fuhr er leiser und schamrot fort – ‚der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die Nota sensibilis hinaufsteigt, wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs. (III, 163)

Jakob drückt in der Gefühlsbeschreibung sein musiktheoretisches Wissen aus, das er von einem Musiker erworben hat. Er weiß demnach auch in der Theorie über Dissonanzen Bescheid, versucht deren Umdeutungsmöglichkeit oder Auflösungsstreben im Rahmen von Umkehrungen zu erklären. Die Umsetzung in die Wirklichkeit gelingt hingegen nicht.[499] Zu zentral ist bei Jakob der einzelne Ton, Fortschreitungen werden kaum bedacht. Außerdem gibt er gleich darauf zu, dass er über keinen Wis-

[496] Barbu 2008., S. 56.
[497] Vgl. ebd., S. 56.
[498] Vgl. Blume 2001/2004, S. 41762.
[499] Vgl. Roe 1981, S. 135.

sensschatz bezüglich der musikalischen Formen, wie der „Fuga und [dem] Punctum contra punctum, und [dem] Canon a due, a tre, und so fort“ (III, 163), verfüge. Die Ordnung bzw. die Konsonanzfolgeregeln z.B. im Kontrapunkt, die geregelten Zusammenklänge und Fortschreitungen übersteigen Jakobs musikalischen Horizont. Er baut zu den musikalischen Formen auf keinen Fall einen authentischen Bezug auf, wie das Birrell (1984) behauptet.[500] Sie sind für Jakob zu sehr in der horizontal-melodischen sowie der zeitlichen Ebene der Musik verhaftet.[501] Wenn Jakob die Regeln des Kanons, als der „strengste[n] Form kontrapunktischer Nachahmung“[502], verstehen würde bzw. über dessen Symbolik als „Trinität und die Unendlichkeit Gottes“[503] Bescheid wüsste, könnte er ihn im Rahmen seines musikalischen Gottesdiensts anwenden.

In seinem Musizieren verleiht Jakob auch den Intervallen eine besondere Bedeutung. Er erwähnt den Dreiklang, der symbolisch für die heilige Dreifaltigkeit steht und in seinem Phantasieren einen besonderen Stellenwert hat, bildet er doch die Basis all seiner Improvisationen.[504]

> Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wieder holt. Die Quinte daran gefügt, einmal mit zitterndem Klang, wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. (III, 155)

Diese Beschreibung erweckt durchaus ein Bild eines Begeisterten, eines Entflammten. Jakob wird durch die Musik, in der er Gott vermutet, entzündet. Er spielt ausschließlich reine Intervalle, wenngleich die große Terz auch erst später in diese Kategorie gezählt wurde. Als wäre Jakob sich dessen bewusst gewesen, stellen Oktav, Quint und Quart „die wichtigsten Konsonanzen der Musikwissenschaft dar und bilden auch die Basis für jedes System der Stimmung von Musikinstrumenten.“[505] Jakob beginnt sein Phantasieren somit nicht zufällig mit dem Wiederholen der Prim, welche in diesem Zusammenhang gleich wichtig ist wie die Oktav. Seit dem späteren Neu-

[500] Vgl. Birrell 1984, S. 569.
[501] Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl 2000, S. 5593-5600.
[502] Schäublin 1972, S. 37-38.
[503] Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988, S. 484.
[504] Vgl. ebd., S. 484.
[505] Cotte 1992, S. 13.

platonismus wird die Zahl Eins mit dem Gottesbegriff gleichgesetzt,[506] was die Prim, zum perfekten Anfang seines musikalischen Gottesdienstes macht.

Doch auch die Drei der darauffolgenden Terz wird mit der Dreifaltigkeit, mit dem Gottesbegriff, in Verbindung gebracht.[507] In der Sprache finden Terzen häufig Anwendung, wo Zärtlichkeit oder Liebe ausgedrückt werden soll. Außerdem bestimmt die Terz das Tongeschlecht des Akkords. Jakob spielt eine große und entscheidet sich damit für den männlich oder hart konnotierten Klang. Warum sich Jakob dennoch für das Spielen der Terz entscheidet, liegt vielleicht auch an ihrer Verbindung zur Liebe, welche z.B. in der Geschichte der Musikinstrumente durch sog. Liebesinstrumente wie die Oboe d'amore oder Flute d'amour, welche eine Terz tiefer stehen, zum Ausdruck gebracht wurde.[508]
Zuvor schon spielt Jakob die Quart, sie ist eigentlich das erste vom Erzähler bezeugte Intervall. „Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte." (III, 155) Jakobs Ziel ist schließlich die Quint. Als Zeichen christlicher Liebe soll die Fünf Böses verbannen können.[509] Jakob schafft sich also seine eigene musikalische, heile Welt, auch wenn er von niemandem verstanden wird.

4. Resümee

Eine Kategorisierung Grillparzers, sowohl literaturgeschichtlich wie auch musikgeschichtlich, kann aus vielerlei Gründen nicht gelingen. Mit dem Wissen über seine musikalische Ausbildung und die musiktheoretischen Kenntnisse, die er im Laufe seines Lebens erworben hat, wird lediglich Grillparzers Tätigkeit als Musikkritiker erklärbar. Da allerdings auch diese Äußerungen erst postum veröffentlicht wurden, gestaltet sich eine Zusammenfassung seiner musikästhetischen Ansichten schwierig. Dennoch wurde, schon in Voraussicht auf die folgende Untersuchung des *Armen Spielmanns*, ein grober Überblick gegeben.
Gleichwohl stellte sich die Analyse hinsichtlich der Musikästhetik im *Armen Spielmann* ähnlich hartnäckig heraus. Nach der Besprechung autobiographischer Rezeptionen, der realistischen Erzählelemente und der Bedeutung des Erzählers für *Den*

[506] Vgl. Haase, Rudolf: Grundlagen der harmonikalen Symbolik. München: ORA e.V.Verlag, 1966, S. 53.
[507] Vgl. Treuer, Sonja: Flöte und Sopran als Ausdrucksträger im Musiktheater. Diplomarbeit. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1996, S. 5; Haase 1966, S. 55 bzw. 73.
[508] Vgl. Haase 1966, S. 73-75.
[509] Vgl. ebd., S. 69-70.

armen Spielmann, wurde ein grober Überblick über die allgemeine Rezeption von Jakob versucht. Anschließend wurde, ausgehend von ihrer allgemeinen Bedeutung, die Funktion der Musik in der Novelle und für Jakob selbst bestimmt. Dabei trat die persönliche Bedeutung des Geigenspiels für Jakob hervor, während die genaue Beobachtungen seiner Performance wichtige Aspekte seiner Musikästhetik deutlich machte. Beruhend auf der Symbolik der Sprech- bzw. Singstimme, konnte die Signifikanz von Barbaras Lied begründet werden. Es macht aus Barbara und Jakob gewissermaßen eine Gemeinschaft und wird schließlich zum Symbol ihrer Verbindung. Außerdem konnte der Dreigliedrigkeit von Jakobs Tagesablauf jene der drei Darbietungsarten des Liedes gegenübergestellt werden. Im Rahmen der Untersuchung von Jakobs Virtuosität konnten seine Einstellungen bezüglich der Werktreue und Referenzlosigkeit der Musik dargestellt werden. Durch die Gegenüberstellung alltäglichen und musikalischen Hörens, insbesondere beim Spielen der Violine, konnte schließlich Jakobs Höreinstellung dem aktiv-synthetischen des 18. Jahrhunderts zugeordnet werden, womit er ebenso in der Vergangenheit verhaftet bleibt wie Grillparzers musikästhetische Äußerungen.

Mittels zweier Ansätze, nämlich dem horizontal-melodischen und dem vertikal-harmonischen, konnte schließlich verdeutlicht werden, wo Jakobs gröbste Verstöße gegen musikalische Regeln und Traditionen verwurzelt sind. Es stellte sich heraus, dass durch das Ignorieren des Rhythmus, des Metrums, des Takts – kurz: der zeitlichen Komponente in der Musik – die Musik für die Ohren der ZuhörerInnen nicht mehr einteilbar und dadurch unverständlich war. Ob der Grund für diesen Verstoß in Jakobs psychischer Disposition liegt, kann nur vermutet werden. Fest steht jedoch, dass für Jakob das Geigenspiel einem musikalischen Gottesdienst gleichkommt; die Musik soll die Menschen missionieren. Das kommt in seinem Phantasieren am deutlichsten zum Vorschein. Aufgrund seiner Konfliktscheue bzw. Angst vor Dissonanzen, spielt er lediglich die Konsonanzen und beraubt die Musik dadurch ihres notwendigen Wechselspiels von Spannungsaufbau und Erlösung. Die Musik dient Jakobs Selbstgenuss und stellt in Anbetracht seiner Distanz zur Sprache die einzige Möglichkeit dar, wenn auch nicht während seines ganzen Lebens, mit seiner Umwelt zu kommunizieren. „Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen [schließlich] die Töne.“ (III, 887)

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Frank, Peter; Pörnbacher, Karl (Hg.): Franz Grillparzer. Sämtliche Werke. Vier Bände. München: Hanser, 1960-1969.

5.2 Sekundärliteratur

Albrecht, Klaus: Hören als Weg zum Geigenspiel. Diplomarbeit. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1993.

Alker, Ernst: Komposition und Stil von Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann". In: Neophilologus 11, Nr. 1 (1925), S. 15-27.

Alker, Ernst: Franz Grillparzer. Ein Kampf um Leben und Kunst. Marburg: N.G.Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1930.

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde. Wien: Metzler und Doblinger, 2005.

Antonicek, Theophil: „*… etwas unendlich Heiliges*." Die Musik in Grillparzers Welt. In: Denscher, Bernhard; Obermaier, Walter (Hg.): Grillparzer oder Die Wirklichkeit der Wirklichkeit. Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Wien, 1991, S. 77-82.

Ashley, Keith A.: Intersubjectivity in narration: the peripheral-subject situation in Jean Paul, Franz Grillparzer, Christa Wolf. Dissertation. Ohio State University, 1996.

Ausoni, Alberto: Die Musik. Symbolik und Allegorien. Berlin: Parthas, 2006. (Bildlexikon der Kunst, Bd. 13.)

Bachmaier, Helmut: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 9-10. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)

Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 63-73.

Bachmaier, Helmut (Hg.): Erläuterungen und Dokumente. Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. Stuttgart: Reclam, 2002a.

Baechtold, Jakob (Hg.): Gottfried Kellers Leben: seine Briefe und Tagebücher. Stuttgart: Cotta, ^{3}1861, S. 72

Barbu, Carmen: Grillparzer's „The Poor Musician": The Artist-Hermit in Search of a Community. In: Arcadia 2008 (1), S. 49-62.

Behne, Klaus-Ernst: Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks. In: Gieseler, Walter; Hopf, Helmuth (Hg.): Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Bd. 10. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1990.

Beutner, Bärbel: Musik und Einsamkeit bei Grillparzer, Kafka und del Castillo: ein Vergleich zwischen „Armen Spielmann", „Verwandlung" und „Gitarre". Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung. Köln: Ellenberg, 1975.

Berendt, Joachim Ernst: Ich höre, also bin ich. In: Vogel, Thomas (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen: Attempto, ^{2}1998, S. 69-90.

Birrell, Gordon: Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's *Spielmann*. In: German Quarterly 57 (1984), S. 558-573.

Blume, Friedrich: Klassik. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004, S. 41706-41852. (Digitale Bibliothek Bd. 60.)

Blume, Friedrich: Romantik. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004a, S. 63857-64013. (Digitale Bibliothek Bd. 60.)

Boisits, Barbara: „Diener" oder „gehorsamer Rebell". Zu den mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen der Musik im Biedermeier. In: Hubmann, Klaus (Hg.): Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche. Wien: Börsedruck, 2004, S. 9-20.

Borchmeyer, Dieter: Franz Grillparzer als Antipode Richard Wagners. Ein Beitrag zu seiner Musikästhetik. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 359-373. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)

Brandt, Helmut: Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. Eine europäische Ortung der Kunst auf österreichischem Boden. In: Zeman, Herbert: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert. Graz: Akad.Dr.-u.Verl.-Anst., 1982, S. 343-364.

Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ^{2}1966, S. 87-144.

Burckhardt, Carl J.: Grillparzer und das Mass. In: Kindermann, Heinz (Hg.): Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus Nachf., 1972, S. 9-31.

Clarke, Eric F.: Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Cotte, Roger: Kosmische Harmonien. Die Symbolik in der Musik. München: Diederichs, 1992.

Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich; Oehl, Kurt (Hg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Elektronische Ausgabe. Directmedia: Berlin, ^{2}2000. (Digitale Bibliothek Bd. 38.)

Dahlhaus, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988.

Danuser, Hermann: Musikalische Prosa. Regensburg: Bosse, 1975.

Deutsch, Otto E.: Schubert und Grillparzer. Ein Vortrag. Wien: Ueberreuter, 1949.

Dopheide, Bernhard: Musikhören. Hörerziehung. Erträge der Forschung, Bd. 91. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

Drees, Stefan (Hg.): Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten. Berlin: Laaber, 2004.

Dusini, Arno: Die Ordnung des Lebens. Zu Franz Grillparzers „Selbstbiographie“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 61.)

Erickson, Raymond: Music in Biedermeier Vienna. In: Pichl, Robert; Bernd, Clifford A. et.al. (Hg.): The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposion, veranstaltet von der Grillparzer-Gesellschaft (Wien) und der Grillparzer Society of America, der City University of New York (CUNY) und dem Österreichischen Kulturinstitut New York vom 25. bis 27.3.1999 in New York City. Wien: Lehner, 2002, S. 227-241. (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Band 5.)

Feilchenfeldt, Konrad: Die „Nobilitierung“ der Prosa in Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: Bunzel, Wolfgang; Feilchenfeldt, Konrad; Schmitz, Walter (Hg.): Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, S. 223-234.

Geulen, Hans: Bemerkungen zur musikalischen Motivik in Wackenroders „Leben des Joseph Berglinger“ und Grillparzers „Der arme Spielmann“. In: Rücker, Helmut; Seidel, Kurt Otto (Hg.): „Sagen mit Sinne“. Göppingen: Kümmerle, 1976, S. 329-343.

Grimm, Hartmut: Die Musikanschauungen Franz Grillparzers und Eduard Hanslicks. Geistesverwandtschaft und Distanz. In: Beiträge zur Musikwissenschaft. Hrsg. vom Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. Sonderreihe Bibliographien (=Musikwissenschaftliche Literatur sozialistischer Länder.) Berlin: Verl. Neue Musik, 1982, S. 17-30.

Gruhn, Wilfried: Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens. Hildesheim, Zürich, NY: Georg Olms Verlag, ^{2}2005.

Haase, Rudolf: Grundlagen der harmonikalen Symbolik. München: ORA e.V.Verlag, 1966.

Hanslick, Eduard: Grillparzer und die Musik. In: Hanslick, Eduard: Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“ II.Theil. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1885, S. 331-361.

Hanslick, Eduard: Musikalisches und Litterarisches. Kritiken und Schilderungen. Theil II. 2. Aufl. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1889.

Haslmayr, Harald: Kaufmänner und Künstler. Anmerkungen zu einem literarhistorischen Topos der österreichischen Moderne. In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die falsche Wut über den Verlust des Groschens: über die aktuelle Mißachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins. Wien, Graz: Universal-Ed., 2002, S. 71-86.

Heine, Roland: Ästhetische oder existentielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzers Erzählung „Der arme Spielmann“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 46 (1972), S. 650-683.

Hermand, Jost: Die literarische Formenwelt des Biedermeiers. In: Beiträge zur deutschen Philologie, New Series, vol. 27 (1958), S. 107-114.

Hesse, Horst-Peter: Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens. Wien, New York: Springer, 2003.

Hodge, James L.: Symmetry and Tension in ‚Der arme Spielmann‘. In: German Quarterly, 47 (1974), S. 262-264.

Hoffmann, Birthe: Die Kakophonie am Ende der Kunstperiode. Franz Grillparzers *Der arme Spielmann.* In: Kolleritsch, Otto (Hg.): Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik. Wien, Graz: Universal-Ed., 2000, S. 36-51.

Höller, Hans: Zur ästhetischen Besonderheit der österreichischen Literatur im 19. Jahrhundert: Adalbert Stifter, Franz Grillparzer, Johann Nestroy. In: Grasberger, Renate (Hg.): Anton-Bruckner-Institut: Entwicklungen, Parallelen, Kontraste. Zur Frage einer „österreichischen Symphonik“: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1993, 15. - 19. September 1993. Wien: Musikwiss. Verl., 1996, S. 33-38.

Höllerer, Walter: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Klett, 1958.

Horst, Thomas: Unendlichkeit und Grenze. Zu Grillparzers Musikästhetik. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 343-358. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)

Horst, Thomas: Musik als Motiv in der neueren Erzählliteratur. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 114-124.

Höslinger, Clemens: Grillparzer und die italienische Oper in Wien. In: Pichl, Robert; Bernd, Clifford A. et.al. (Hg.): The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposion, veranstaltet von der Grillparzer-Gesellschaft (Wien) und der Grillparzer Society of America, der City University of New York (CUNY) und dem Österreichischen Kulturinstitut New York vom 25. bis 27.3.1999 in New York City. Wien: Lehner, 2002, S. 243-256. (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Band 5.)

Hoverland, Lilian: Speise, Wort und Musik in Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann“. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13 (1978), S. 63-83.

Hunter-Lougheed, Rosemarie: Das Thema der Liebe im Armen Spielmann. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 13 (1978). Wien: Lehner, 1978, S. 49-62.

Jost, Peter: Vom Musicus zum Tondichter: Wandlungen des Komponisten-Bildes um 1800. In: Geyer, Helen (Hg.): Aufbrüche und Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800. Köln, Wien: Böhlau, 2003, S. 73-84.

Jungbluth, Günther: Franz Grillparzers Erzählung: Der arme Spielmann. Ein Beitrag zu ihrem Verstehen. In: Orbis Litterarum 24/9 (1969), S. 35-51.

Kainz, Friedrich: Grillparzer als Denker. Der Ertrag seines Werks für die Welt- und Lebensweisheit. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. (Sitzungsberichte/Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 280,2.)

Kantner, Leopold M.: Giacomo Meyerbeer in der Beurteilung Grillparzers. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 35-39.

Khittl-Muhr, Sylvia: Grillparzers musikalische Welt. Diplomarbeit. Univ. Wien, 1995.

Koch, Manfred: Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe: zum Motivkomplex Hand - Sprache - Speise in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. In: Euphorion 90 (1996), H.2, S. 166-184.

Kopiez, Reinhard: Die Grenzen der Variabilität des Werks beim Spieler und beim Hörer. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 63-74.

Krotkoff, Hertha: Über den Rahmen in Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. In: Modern Language Notes, 85 (1970), S. 345-366.

Küchenhoff, Joachim: Sprache, Symptom, Unbewußtes – die Hörwelt der Psychoanalyse. In: Vogel, Thomas (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. 2. Aufl. Tübingen: Attempto, 1998, S. 207-225.

Kuzmics, Helmut: Bürgerliche Individualisierung im vormärzlichen Österreich: Grillparzer, der arme Spielmann. In: Beutner, Eduard; Tanzer, Ulrike (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 104-117.

Lorenz, Dagmar C. G.: Familie und Rollenverweigerung in Grillparzers "Der arme Spielmann" und Kafkas "Die Verwandlung". In: Grillparzer-Gesellschaft: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 22 (2008), S. 109-128.

Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988.

Mahling, Christoph-Hellmut: „Das übrige so unbedeutend als die Komposition...". Gedanken und Beobachtungen Franz Grillparzers zur Musik und zum Musikleben seiner Zeit. In: Cahn, Peter (Hg.): De musica et cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper; Helmut Hucke zum 60. Geburtstag. Hildesheim (u.a.): Olms, 1993, S. 543-78.

Mauser, Wolfgang: Franz Grillparzers *Der arme Spielmann* – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie. In: Mauser, Wolfgang; Renner, Ursula; Schönau, Walter (Hg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986, S. 57-69.

Nachtsheim, Stephan: Die musikalische Reproduktion und die Rolle des Hörers. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 43-62.

Nadler, Josef: Franz Grillparzer. Vaduz: Liechtenstein-Verl., 1948.

Naumann, Walter: Selbstdarstellung in „Der arme Spielmann". In: Naumann, Walter: Franz Grillparzer. Das dichterische Werk. Stuttgart (u.a.): Kohlhammer, ^{2}1967, S. 30-42.

Nicolai, Ralf R.: Grillparzers 'Der arme Spielmann': eine Deutung. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 29 (1988), S. 63-84.

Nölle, Volker: Hierarchie der Erzählweisen und ihre politische Dimension in Grillparzers Erzählung 'Der arme Spielmann'. In: Sprachkunst 26 (1995), H.1, S. 21-51.

Orel, Alfred: Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst. In: Katann, Oskar (Hg.): Grillparzer-Studien. Wien: Gerlach & Wiedling, 1924, S. 278-298.

Orel, Alfred: Grillparzer und Beethoven. Wien, Berlin, Zürich: Verlag für Wirtschaft und Kultur, Payer & Co., 1941.

Partsch, Erich W.: *Träumen und Wachen (WAB 87)*. Anton Bruckner vertont Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 21-26.

Paulsen, Wolfgang: Der Gute Bürger Jakob. Zur Satire in Grillparzers „Armem Spielmann". In: Colloquia Germanica 2 (1968), S. 272-298.

Pichl, Robert: Einleitung. Tendenzen der neueren Grillparzerforschung. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): Franz Grillparzer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 11-33. (Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2078.)

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach. Wien u.a.: Zsolnay, 1990.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzers "Der arme Spielmann". Stuttgart: Metzler, 1967.

Puttmann, Max: Franz Grillparzer und die Musik. Langensalza: Beyer, 1910.

Reckzeh, Gerhart: Grillparzer und die Slawen. Dissertation. München, 1929. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 59.)

Reeve, William C.: Proportion and Disproportion in 'Der arme Spielmann'. In: Bernd, Clifford A. (Hg.): Grillparzer's “Der arme Spielmann": New Directions in Criticism. Columbia: Camden House, 1988, S. 93-110.

Reiber, Joachim: Von der Kunst der Begrenzung. Franz Grillparzer und die Oper. In: Zeman, Herbert (Hg.): Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd. 96 (1992), S. 137-149.

Riou, Jeanne: The Currency of Affection in Grillparzer's 'Der arme Spielmann'. In: Barkhoff, Jürgen; Carr, Gilbert; Paulin, Roger (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Tübingen: de Gruyter, 2000, S. 377-386.

Roe, Ian F.: “Der arme Spielmann” and the Role of Compromise in Grillparzer's Work. Germanic Review 56 (1981), S. 134-139.

Rummenhöller, Peter: Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen. München und Kassel: dtv und Bärenreiter, 1989.

Schaal, Richard: Franz Grillparzer. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986). Berlin: Directmedia, 2001/2004, S. 30097-30106. (Digitale Bibliothek Band 60.)

Schäublin, Peter: Das Musizieren des armen Spielmanns. Zu Grillparzers musikalischer Zeichensprache. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 3 (1972), S. 31-55.

Scheit, Gerhard: Franz Grillparzer. Hamburg: Rowohlt, 1989. (Rowohlt Monographien.)

Schmidt, Karl: Franz Grillparzer und die Musik (II). In: Musikerziehung: mit AGMÖ-Nachrichten. Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung in Österreich (AGMÖ). Wien: AGMÖ, 26 (1972), 54-58.

Schrader, Hans-Jürgen: Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers Armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen. In: Arburg, Hans-Georg von (Hg.): Virtuosität: Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 147-171.

Seeba, Hinrich C.: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. In: Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart: Reclam, 2008, S. 99-132.

Seuffert, Bernhard: Grillparzers Spielmann. In: Backmann, Reinhold; Sauer, August: Festschrift August Sauer. Zum 70. Geburtstag des Gelehrten am 12. Oktober 1925. Stuttgart: Metzler, 1925, S. 291-311.

Silz, Walter: Grillparzer, *Der arme Spielmann* (1848). In: Silz, Walter: Realism and reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954, S. 67-78.

Singh, Sikander: Sinnbilder des Stillstandes im Zeitalter der Bewegung : über die verfehlte Jugend in Prosaerzählungen Immermanns, Stifters und Grillparzers. In: Jugend im Vormärz. Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung 12 (2007), S. 191-212.

Steinringer, Gerta: Grillparzers Beziehung zur Musik. Dissertation. Univ. Wien, 1977.

Stern, Joseph P.: Beyond the common indication: Grillparzer. In: Re-Interpretations. Seven studies in Nineteenth-Century German Literature. New York: Basic Books, 1964, S. 42-77.

Stierle, Karlheinz: Der Text als Werk und als Vollzug. In: De LaMotte-Haber, Helga; Kopiez, Reinhard (Hg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Lang, 1995, S. 11-28.

Stowell, Robin: The Early Violin and Viola. A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Strauß, Dietmar: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe. Mainz, London u.a.: Schott, 1990.

Tischer, Matthias: Gefühlsästhetik und Konzepte der Vergeistigung. In: Geyer, Helen (Hg.): Aufbrüche und Fluchtwege: Musik in Weimar um 1800. Köln, Wien: Böhlau, 2003, S. 39-50.

Treuer, Sonja: Flöte und Sopran als Ausdrucksträger im Musiktheater. Diplomarbeit. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, 1996.

Tunner, Erika: *Der Arme Spielmann* und *Die Macht der Gewohnheit*. Musikbezüge bei Franz Grillparzer und Thomas Bernhard. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19 (1996), S. 27-33.

Waschinsky, Angelika: Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1989.

Wiese, Benno von: Franz Grillparzer. Der arme Spielmann. In: Wiese, Benno von (Hg.): Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 1. Düsseldorf: Bagel, 1967, S. 134-153.

Wörner, Karl H.; Meierott, Lenz (Hg.): Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Yates, Douglas: Der Kontrast zwischen Kunst und Leben bei Grillparzer. Berlin: Ebering, 1929.

Ziegenrücker, Wieland: Allgemeine Musiklehre mit Fragen und Aufgaben zur Selbstkontrolle. 11. Aufl. München, Mainz: Schott und Goldmann, 1987.

6. Zusammenfassung

Im Rahmen der Diplomarbeit *„Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an.“ Musikästhetik in Franz Grillparzers Der arme Spielmann* wird eine Analyse der Musik sowie Musikästhetik in der Novelle versucht, die sich von metaphorischen und hermeneutischen Ansätzen zu unterscheiden trachtet. Stattdessen wird Jakobs Geigenspiel und die Symbolik von Barbaras Lied, unter Einbezug musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Wissens, neu gedeutet und etwaige Ungenauigkeiten oder Schwierigkeiten in ausgewählter Sekundärliteratur zur Musik im *Armen Spielmann* bedacht oder klar gestellt.

Aufgrund der beachtlichen Zahl der autobiographischen Einflüsse in der Novelle, ermöglicht das Wissen über Grillparzers musikalische Ausbildung und die Darstellung seiner musikästhetischen Ansichten, eine differenzierte Lesart. Das im Titel der Arbeit angeführte Zitat, weist bereits auf seine Gesinnung bezüglich der notwendigen Trennung der beiden Schwesternkünste Literatur und Musik hin. Vor allem seine musikkritischen Aufzeichnungen und die Bewusstmachung der schwierigen kulturgeschichtlichen Zuordnung, sowohl von Grillparzers musiktheoretischen und ästhetischen Gedanken als auch der Novelle selbst, bieten ein umfassenderes Bild der vielseitig musikinteressierten Person Grillparzers. Die Diskussion über autobiographische Aspekte im *Armen Spielmann* führt über eine Besprechung der für die Rezeption von Jakobs Musik bedeutende Erzählhaltung zu einer Übersicht allgemeiner Interpretationen des Hauptprotagonisten.

Den Kern der Arbeit bildet schließlich die Analyse von Jakobs Musizieren selbst, wobei die Symbolik des Geigenspiels wie auch der Sprech- bzw. Singstimme, immer von musiktheoretischer Seite ausgehend, untersucht wird. Anhand der Darstellung von Jakobs Problemen mit der Sprache und der Schriftlichkeit, kann seine besondere Beziehung zu Musiknoten erklärt werden. Daraufhin werden Schlüsse über seine Einstellung bezüglich dem Graubereich zwischen der Referenzlosigkeit und vorgeschriebenen Werktreue in der Musik gezogen. Jakobs eigene Wahrnehmung seiner Position als Künstler in der Gesellschaft, lässt nicht nur Grillparzers gesellschaftskritische Intentionen offensichtlich werden, sondern ermöglicht eine Grenzziehung zwischen Dilettantismus und Virtuosität, die Jakobs Spielen der Violine als halbgelehrt und mangelhaft beschreibbar macht. Ausgehend von den Unterschieden zwischen alltäglichem und musikalischem Hören, können Spezifika der Musik illustriert werden,

die den Zusammenhang zwischen Jakobs fehlerhaftem Vortrag und seiner Zeitwahrnehmung zum Vorschein bringen.

Bei der anschließenden Untersuchung Jakobs Umsetzung der musikalischen Parameter, den horizontal-melodischen und den vertikal-harmonischen, werden Verschiedenheiten zwischen seinen drei Arten des Musizierens sowie letztlich der Grund für sein unkenntliches und grausames Spiel offensichtlich. Trotz seines begrenzten Wissens über musikalische Formen, den technischen Mängeln am Instrument und seiner Ignoranz gegenüber den in der Musik essentiellen Dissonanzen, beruht die Andersartigkeit seines Geigens auf der fehlenden Wahrnehmung bzw. mangelhaften Umsetzung der zeitlichen Komponente in der Musik – dem Verzerren des Rhythmus, dem Nichtbeachten des Metrums und des Takts.

7. Lebenslauf

1992 – 1996	Volksschule Korneuburg
1996 – 2004	BG/ BRG Stockerau (Matura) Realgymnasium mit besonderer Berücksichtigung der Informatik
ab 2004	Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Englisch an der Universität Wien
ab 2006	Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Musikerziehung an der Universität Wien und Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
SoSe 2009	ERASMUS-Auslandssemester an der Universitat de Barcelona