



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue e Letterature Europee e Americane

Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Musikalische Bezüge in Hoffmanns
Erzählungen*

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureanda
Lisa Grigoletto
n° matr.2838159 / LMLLA

Anno Accademico 2022 / 2023

„Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“.

E.T.A. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik, 2006. S. 52.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	VII
1. Übersicht über die romantische Musikästhetik	13
1.1 Hoffmann und die romantische Musikästhetik	13
1.2 Die musikästhetischen Diskurse in der Romantik	19
1.3 Die Problematik der Kunstmusik bei Hoffmann	25
1.4 Merkmale des romantischen Kunstwerks	27
1.5 Die Auffassung der absoluten Musik	29
1.6 Das klassische und das Romantische in E.T.A. Hoffmann	34
1.7 Die Auffassung der Oper und die Instrumentalmusik	35
2. Ritter Gluck, Don Juan, Die FERMATE und die musikalischen Bezüge	39
2.1 Ritter Gluck.....	40
2.1.1 Entstehungshintergrund und Quelle.....	40
2.1.2 Struktur und Inhalt.....	41
2.1.3 Ritter Glucks Figur.....	42
2.1.4 Ritter Gluck und die deutsche Musikkritik	44
2.1.5 Der Zusammenhang zwischen Oper und Instrumentalmusik in Ritter Gluck	47
2.1.6 Musikalische Bezüge.....	49
2.1.7 Der Euphon und die Interpretation.....	57
2.2 Don Juan	59
2.2.1 Entstehung und Quelle.....	59
2.2.2 Inhalt und Struktur.....	61
2.2.3 Hoffmanns Don Juan und Da Pontes Don Giovanni	63
2.2.4 Musikalische Bezüge.....	65

2.3 Die Fermate.....	73
2.3.1 Entstehung und Quelle	73
2.3.2 Struktur und Inhalt	74
2.3.3 Intermedialität: Kunst und Musik im Zusammenhang	75
3. Hoffmanns <i>Kreisleriana</i> und die musikalischen Bezüge	81
3.1 Entstehungshintergrund	81
3.1.1 Aufbau des Werkes.....	81
3.1.2 Struktur	83
3.1.3. Die Figur Kreislers	86
3.1.4 Der Wahnsinn in Kreislers Figur.....	88
3.2 Erster Teil: Inhalt und musikalische Bezüge	90
3.3 Zweiter Teil: Inhalt und musikalische Bezüge	98
Fazit.....	117
Literaturverzeichnis	123
Abstract.....	129

Einleitung

Literatur, Kunst und Musik. Die vielfältigen Interessen E.T.A. Hoffmanns haben sein Leben, seine Denkweise und facettenreiche Laufbahn stark geprägt und zu seiner Kennzeichnung als vielseitiger Künstler beigetragen. Allerdings, wenn man heutzutage Hoffmanns Figur berücksichtigt, denkt man selten an seine musikalischen Kompositionen, sondern man zieht seine literarischen Errungenschaften in Erwägung, seine zahlreichen Erzählungen und Romane, die er in den letzten zehn Jahren seines Lebens verfasste, bevor er 1822 aufgrund einer Atemlähmung starb.

Dagegen befasste sich Hoffmann in den ersten dreißig Jahren mit Jura, mit dem Staatsdienst und anschließend mit der Musik. Er befand sich in Warschau, als er sein erstes Singspiel *Die lustigen Musikanten* (1804) mit einem Libretto von Clemens Brentano publizierte und seine Bezeichnung E.T.A. zur Ehrung Mozarts zweiten Vornamens „Amadeus“ annahm. Seitdem er Kapellmeister und Musikdirektor in Bamberg wurde, fang er an, neue Musikwerke zu komponieren, u.a. Kirchenmusik wie den *Miserere in b-Moll*, Ballett-Musik wie *Arlequin* und Melodramen. Zugleich war er auch als Rezensent für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* von J.F. Rochlitz tätig, in der seine ersten Instrumentalmusik-Rezensionen, wie z.B. „Beethovens Fünfte Symphonie“ und die musikalischen Erzählungen *Ritter Gluck* und *Don Juan* publiziert wurden. Nach einem Antrag als Musikdirektor in Dresden erschien sein größter Erfolg im Rahmen der musikalischen Tätigkeit, die Oper *Undine* (1814) auf ein Libretto von Friedrich de La Motte Fouqué, die am 3. August 1816 in Berlin uraufgeführt wurde. Obwohl seine Bemühung als Komponist und Musikdirektor von einem zu geringen Erfolg gekrönt wurde, beeinflusste seine musikalische Tätigkeit in der regionalen musikalischen Szene und seine Musikauffassung den Großteil seiner literarischen Werke und Erzählungen.

In der Forschungsliteratur hat dieser Sachverhalt eine begrenzte Bedeutung im Vergleich zur Fachliteratur, die sich mit der Figur Hoffmanns als Schriftsteller und seinen literarischen Werken auseinandersetzt. Die meisten Forschungen über Hoffmann

und Musik konzentrieren sich auf seine Musikästhetik und die Rolle der Musik in der Romantik, insbesondere auf die Instrumentalmusik anhand seiner Besprechung der 5. Sinfonie Beethovens. Beispiele sind Paul Greeff, *E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller* (Köln: Staufien, 1948); Peter Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Munich: Katzwichler, 1977); Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978); Klaus-Dieter Dobat, *Musik als romantische Illusion*. (Tübingen: Niemeyer, 1984); Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995); Abigail Chantler, *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics* (Aldershot: Ashgate, 2006)¹. Zudem widmete sich David Charlton Hoffmanns musikalischen Rezensionen, die er in *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: 'Kreisleriana', 'The Poet and the Composer', Music Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) sammelte. Dagegen befassen sich wenige Beiträge mit dem Verhältnis zwischen Hoffmann und Opera, die aber eine bedeutende Rolle in seinen letzten berlinischen Rezensionen spielte, wie z.B die Rezension über Spontinis Olympia (1821). Beispiele von diesen Texten sind Norbert Miller, *E. T. A. Hoffmann und die Musik. Zum Verhältnis von Oper und Instrumentalmusik in seinen Werken und Schriften* (Berlin: Mann, 1977) und Francien Markx, *E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera* (Leiden: Brill, 2015). Darüber hinaus werden die musikalischen Bezüge in Hoffmanns literarischen Werken nur im Rahmen der Intermedialität in der Forschungsliteratur behandelt: Zum Beispiel befasst sich Olaf Schmidt mit den *Fantasiestücken* in *Fantasiestücken in Callots fantastisch karikierte Blätter*. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmann (Berlin: De Gruyter, 2003), oder Richarda Schmidt setzt sich mit intermedialen Bezügen, u.a. musikalischen Bezügen in *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006).

In der vorliegenden Masterarbeit steht das Thema der Musik in Hoffmanns literarischen Werken im Vordergrund. Insbesondere spielen die musikalischen Bezüge im Text eine relevante Rolle, die einen großen Teil seiner Produktion kennzeichnen. Dieses Thema wird ausführlich anhand vier Beispiele, die Erzählungen *Ritter Gluck*

¹ Vgl. Markx, F. (2015). *E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera*, Leiden, The Netherlands: Brill, S.10.

(1809), *Don Juan* (1813), *Die Fermate* (1816) und den Zyklus *Kreisleriana* (1819) besprochen.

Die Analyse und Entwicklung dieses Sachverhalts sind das Ergebnis der Kombination zwischen einer eigenen Erfahrung an der Musikhochschule Cesare Pollini (Padua) bei einem Musikgeschichtsunterricht und des Eigeninteresses für das Thema Musik und Literatur. Bei dieser Vorlesung wurde Beethovens Rezension der Fünften Symphonie diskutiert, die Reflexionen über die Figur Hoffmanns als Rezensent und den Dualismus Klassisch-Romantisch anregte. Zudem wurden weitere musikalische Novellen wie z.B. *Ritter Gluck* und *Don Juan* diskutiert, die beide zur Planung der Arbeit beitrugen. In Bezug auf die *Kreisleriana* war mir nur den Zyklus Robert Schumanns *Kreisleriana* (1838) bekannt, eines der berühmtesten Werke des Komponisten, und daher zeichnet sich die Notwendigkeit ab, Hoffmanns Werk zu untersuchen. Darüber hinaus weckte das Verhältnis zwischen Musik und Literatur für Hoffmann mein Interesse und dies brachte mich dazu, tiefer in das Thema einzutauchen und die ganze Arbeit diesem Thema zu widmen.

In dieser Masterarbeit soll die folgende Fragestellung beantwortet werden, und zwar inwiefern Hoffmanns Musikvorstellung und -Erfahrung seine literarischen Werke beeinflusst und seine einzigartige literarische Darstellung des Romantischen geprägt haben. Insbesondere werden die musikalischen u.a. künstlichen Bezüge in den Texten untersucht und mit Hoffmanns Kritiken der Zeit, Rezensionen und Elementen außerhalb des Textes verglichen. Das Ziel der Forschung ist es herauszufinden, welche Zusammenhänge zwischen literarischem Text und musikalischen Aspekten bestehen, um die Relevanz der Musik auch nach dem Beginn seiner literarischen Karriere zu rechtfertigen.

Eine große Hilfe für die Verfassung dieser Arbeit war Dieter Dobats *Musik als romantische Illusion* und Carl Dahlhaus' Werke wie z.B. *Die Idee der absoluten Musik*, die einen Überblick von Hoffmanns romantischer Musikästhetik darbieten. Dobats Werk analysiert die wichtigsten musikalischen Erzählungen und Romane wie *Kater Murr* aus der musikästhetischen Perspektive, jedoch ohne die konkreten musikalischen Bezüge auf Musikkritiken und Partituren zu behandeln. Im Gegenteil setzt sich Marx in *E.T.A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera* mit der Analyse des Verhältnisses zwischen Text und musikalischen Bezügen mithilfe von konkreten

Beispielen und Partituren auseinander. Dieses Werk war besonders relevant für die Beschäftigung mit Hoffmanns musikalischen Erzählungen. Darüber hinaus war Charltons *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: 'Kreisleriana', 'The Poet and the Composer', Music Criticism* ausschlaggebend, um die verschiedenen Abschnitte und Themen der *Kreisleriana* zu untersuchen.

Was die Struktur dieser Masterarbeit angeht, umfasst der Inhalt drei Kapitel. Das erste widmet sich der romantischen Musikästhetik Hoffmanns und anderer Romantiker, wie z.B. Tieck, Wackenroder und Novalis und dem Verhältnis zwischen Oper und Instrumentalmusik. Um Hoffmanns Überlegungen zu verstehen, wird einer der berühmtesten Musikkritiktexte des 19. Jahrhunderts vorgestellt, nämlich die Rezension auf Beethovens Fünfte Symphonie, die in dem Zyklus *Kreisleriana* unter dem Titel „*Beethovens Instrumentalmusik*“ eingefügt wurde. In dieser Besprechung erklärt der Erzähler die Idee der Instrumentalmusik als die reinste und die romantischste aller Künste. Zudem werden einige romantische Dichter und ihre Musikauffassung im Rahmen der absoluten Musik in der Romantik dargestellt, u.a. Jean Paul. Die letzten zwei Teile des Kapitels konzentrieren sich auf den Dualismus „Klassisch und Romantisch“, der Hoffmann in zahlreichen Rezensionen verwendet und den Zusammenhang zwischen Oper und Instrumentalmusik, der dank der Bekanntschaft Gaspare Spontinis hervorgehoben wird.

In dem zweiten Teil werden die Erzählungen *Ritter Gluck*, *Don Juan* und *Die Fermate* analysiert. Der erste Teil befasst sich mit der Erzählung *Ritter Gluck*, die 1809 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) erschien. In der Arbeit wird die Figur Glucks untersucht, die unterschiedlich interpretiert wurde, und die Musikkritik der Zeit über den Komponisten und ihre Werke. Ausgangspunkt des zweiten Kapitels sind aber die musikalischen Bezüge: Im Text stehen direkte Bezüge auf die von dem Fremden gespielten Kompositionen Glucks, die Opern *Iphigenie in Aulis*, *Iphigenie auf Tauris* und *Armide*. Zudem befinden sich im Text Bezüge auf die Musikkritik und die damaligen musikalischen Diskurse, z.B. den Sachverhalt der fehlenden Ouvertüre der *Iphigenie auf Tauris*. Darüber hinaus stellt Hoffmann in der Erzählung ein besonderes Instrument vor, den Euphon, der den Kontakt zwischen dem Unbekannten und der Traumwelt herstellt.

Im Mittelpunkt des zweiten Teils des Kapitels steht die Erzählung *Don Juan*, die 1813 in der AMZ publiziert wurde. In *Don Juan* spielt der Titel auf Mozarts Oper *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni* (1787) an, und hier hebt Hoffmann eine Kritik an die deutsche Praxis der Oper am Anfang des 19. Jahrhunderts hervor. Inhaltlich kann die Erzählung in zwei scheinbar symmetrische Teile unterteilt werden, die beide drei Szenen enthalten: Eine im Zimmer, in der Loge und im Speisesaal. Die Figur Donna Annas zulasten von Donna Elvira steht in der Erzählung im Vordergrund und im Text befinden sich musikalische Bezüge auf ihre Rezitative und Arien, die eine wesentliche Rolle in der Erzählung spielen.

Die Fermate ist die dritte in der Masterarbeit behandelte Erzählung, die 1816 in dem *Frauentaschenbuch* und dann 1818 in den *Serapionsbrüdern* erschien. In dieser verwendet Hoffmann zwei verschiedene Medien, d.h. Kunst und Musik. Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* steht im Mittelpunkt in der Erzählung, weil es dem Protagonisten Theodor Erinnerungen erweckt. Darüber hinaus ist die Musik relevant in der Geschichte, weil sie die ganze Novelle mit musikbezogenen Fachwörtern und Komponisten prägt. Anschließend werden musikästhetische Diskurse betrachtet, die in jener Zeit verbreitet waren, z.B. über Vokal- und Instrumentalmusik, weltliche und geistliche Musik und über das Verhältnis zwischen *Opera buffa* und *Opera Seria*.

Anschließend wird in dem letzten Kapitel der Zyklus *Kreisleriana* untersucht, der von dem erfundenen Kapellmeister Johannes Kreisler verfasst wurde. Die Sammlung wurde 1815 in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* veröffentlicht und besteht aus zwei Teilen: Der erste mit sechs nummerierten Texten und der zweite mit sieben. Die Hauptfigur Kreisler steht im Zusammenhang mit Hoffmann, weil sie einige Aspekte seiner Biografie enthält. Zudem steht das Thema des Wahnsinns im Mittelpunkt, obwohl die Hinweise nicht immer explizit sind und oft durch die indirekte Rede ausgedrückt werden.

In beiden Teilen des Zyklus verweben sich ironische Texte, die auf einige Aspekte des sozio-kulturellen Kontexts verweisen, wie z.B. *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* oder *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, und theoretische Texte, die zur romantischen Musikästhetik beitragen: Einige Beispiele sind „*Beethovens Instrumentalmusik*“ und „*Über einen Ausspruch Sacchinis und über den*

sogenannten Effekt in der Musik“. Zudem spielt der Zusammenhang zwischen Harmonie und Melodie, zwischen Opera und Instrumentalmusik, zwischen dem damaligen Virtuosen und dem „Musikfeind“ eine relevante Rolle in der *Kreisleriana*. Anschließend steht das Thema der Identität Kreislers im Vordergrund: Einerseits scheinen der Autor und Kreisler eine einzige Person zu sein und Kreisler unterschreibt am Ende des Zyklus mit seinem Namen. Andererseits trennt sich der Autor in dem letzten Kreislerianum *Johannes Kreislers Lehrbrief* von Kreisler, indem er auf zwei verschiedene Figuren, den Meister und den Lehrling hinweist.

1. E.T.A. Hoffmann: Übersicht über die romantische Musikästhetik

1.1 Hoffmann und die romantische Musikästhetik

Obwohl E.T.A. Hoffmann heutzutage fast ausschließlich für seine literarischen Werke bekannt ist, leistet er einen wesentlichen Beitrag zu der Musikkritik und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. In seinen literarischen und musikwissenschaftlichen Werken steht die romantische Musikästhetik im Vordergrund. Seine romantische Musikauffassung stellt er zunächst in seiner 1810 in der *Allgemeine Musikalische Zeitung* erschienenen *Rezension der Fünften Symphonie Beethovens* dar, die der längste Essay über ein Werk Beethovens ist, der bis jene Zeit bekannt war¹. Diese Besprechung wurde später in der *Kreisleriana* mit dem Titel *Beethovens Instrumentalmusik* integriert: Das Kreislerianum ist eine Kombination und Abkürzung der oben erwähnten Rezension und der Rezension der Beethovens Klaviertrios op. 70.

Am Anfang des Textes stellt Hoffmann, bzw. Kreisler seine Musikauffassung: Er bringt seine Idee ans Licht, dass sich die romantische Musik von irdischen Referenzen auslöst, und in der Instrumentalmusik die Musik Beethovens die reinste aller Künste ist. Sie wird daher als das „Wesen der Romantik“ betrachtet.

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer anderen Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben².

Hier erkennt man die Thematisierung der Überschreitung der menschlichen Grenzen, da die Musik eine reine spirituelle Form besitzt und gleichzeitig transzendente Kunst ist³:

¹ Vgl. Charlton, D., (1989). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings. 'Kreisleriana', 'The Poet and the Composer', Music Criticism*. Cambridge University Press. S. 222.

² Hoffmann, E. T. A. (2006). *Fantasiestücke in Callot's Manier: Werke 1814*; Hg. von H. Steinecke, G. Allroggen und W. Segebrecht. Band 2/1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. S. 52.

³ Vgl. Mollnauer R. (1963). The Three Periods of Hoffmann's Romanticism. *Studies in Romanticism*, Bd. 2. No. 4, S. 214.

Wenn der Mensch das „unbekannte Reich“ eintritt, muss er sich diesem überlassen und jedes Gefühl und jede menschliche Empfindung wird „unaussprechlich und unendlich“. Hoffmann setzt hier das Adjektiv „bestimmten“ im Kursiv ein, um sich auf die Gefühle zu beziehen, denen in der realen Welt spezifische sprachliche Termini zugeordnet werden können. Der Verfasser will hier seine Abneigung gegenüber den Komponisten, die im Rahmen der Programmmusik menschliche Emotionen vertonten. Diese wird als unvollkommene Musik definiert, weil sie die Autonomie der Musikkunst nicht ansieht⁴.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquälet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen betrafft⁵.

Außer der Instrumentalmusik zieht Hoffmann auch der Gesang in Erwägung, der auch eine ähnliche Sehnsucht verursachen kann und beklagt, dass er sich noch nicht von anderen Künsten, bzw. die Poesie entfernen kann:

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Hass – Zorn – Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger werdend, musste er jede Fessel einer anderen Kunst zerreißen⁶.

In diesem Sinn nimmt der Gesang an der romantischen Musikauffassung teil und kann als Vorgänger der Instrumentalmusik berücksichtigt werden, die am Ende eines Prozesses als rein selbständige Kunst wird. Die Autonomisierung der Musikkunst umfasst drei für die Musikgeschichte wesentliche Komponisten: Haydn, Mozart und Beethoven. In diesem Prozess entfernen sich alle sprachlichen Verbindungen allmählich aus der Musik, die auch von irdischen Relationen auflöst und eine eigene Einheit wird. Zusätzlich vertreten diese drei Künstler laut Hoffmann die romantische Musikauffassung, obwohl sie normalerweise in den musiktheoretischen Schriften als Komponisten der Klassik betrachtet werden:

⁴ Vgl. Martiny S.V. (2018). Die Dialektik der romantischen Musikästhetik dargestellt am Beispiel von ausgewählten Texten aus dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. Travail de candidature. Ecole de Commerce et de Gestion Luxembourg. S. 90.

⁵ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 52.

⁶ Ebd. S. 52-53.

Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich⁷.

Hoffmann schildert diese unterschiedlichen Komponisten mithilfe der Bildlichkeit. Was Haydn angeht, beschreibt der Verfasser seinen Musikkosmos: Er behauptet, dass seine Symphonie uns in „unabsehbare, grüne Haine, in ein lustiges Gewühl glücklicher Menschen [führe]“, wo „Jünglinge und Mädchen in Reigentänzen vorüber [schweben]; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschen, sich neckend mit Blumen [werfen]“⁸. Diese himmlische Darstellung in Haydns Kompositionen ist von einem „kindlichen heiteren Gemüt“ gekennzeichnet, aber zugleich wird eine Anwesenheit von einer unbestimmten Gestalt betont, die als „Abendrot“ dargestellt wird. Diese Abbildung wird auch in Mozarts und Beethovens Beschreibungen in anderer Form vorkommen, und kann laut Martiny als Darlegung der oben genannten „unaussprechlichen Sehnsucht“ gelten⁹.

Darüber hinaus entscheidet sich Hoffmann im Rahmen der Darstellung Mozarts für eine romantische Geisterwelt und verzichtet auf die irdischen Zusammenhänge.

In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns: aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen, die Macht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die uns freundlich in ihre Reihen winken, im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen¹⁰.

An dieser Stelle kann man feststellen, dass die Wiedergabe Haydns Musik nun konkretisiert wird. In dieser Beschreibung der Tonkunst Mozarts erwähnt Hoffmann einige evozierte Gefühle (Liebe und Wehmut), aber gleichzeitig treten unbestimmte Gestalten auf: Seine Musik erscheint hier ein eigenes Zeichensystem, das nicht mehr durch die Sprache dargelegt werden kann und als undefinierbares Geistesreich betrachtet wird. Allerdings ist das Konzept von Unsagbarem schwer, in der Sprache zu übertragen und immer mehr beschränkte Metaphern werden eingesetzt, um die Geisterwelt zu beschreiben¹¹:

⁷ Ebd. S. 53.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Martiny (2018). S. 92.

¹⁰ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 53.

¹¹ Vgl. Martiny (2018). S. 92.

„Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.“¹²

Furcht ist ein relevantes Element sowohl für Mozart als auch für Beethoven: Sie bezieht sich auf das Unbekannte, wenn sich der Mensch von seiner vertrauten Welt entfernt und in das Geisterreich auftritt. Nur aber durch die Kunst Beethovens wird das Erlebnis des Unendlichen und des Unbekannten zugänglich. In der Darstellung der Musik Beethovens versucht Hoffmann, das Gefühl der unsagbaren Sehnsucht in die Sprache zu verhindern. Die Gestalten tauchen wieder auf und beginnen zu tanzen: nur in diesem Geisterreich und in diesem Zustand kann die Seele die geheimnisvollen Ahnungen verstehen und die unbekannte Sprache begreifen. Aus der oben erwähnten Furcht der Musik Mozarts stammt bei Beethoven „ein Schmerz der unendlichen Sehnsucht“¹³¹⁴:

Riesenschatten [...], die auf- und abwogen, enger und enger *uns* einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, der Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!¹⁵.

In diesem Schmerz werden alle Empfindungen zusammengefasst und wird in dieser Phase die Romantisierung der Instrumentalmusik entfaltet. Hoffmanns zeigt, „Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist.“¹⁶ Nur wenn der Zuhörer seine konkreten und bestimmten Gefühle aufgibt, kann er durch Furcht und Schmerz die unendliche Sehnsucht anstreben¹⁷.

Darüber hinaus kann man auch ergänzen, dass die romantische Wirkung zu einem Subjektverlust beiträgt: da das Individuum von seinen Gefühlen auflöst, entfernt es sich von sich selbst als selbständiges Subjekt. Die „Riesenschatten“, die „uns“ vernichten, stellen das Bild der Subjektvernichtung dar. Zudem kann man der Subjektverlust und die Empfindung von undefinierbaren Gefühlen mit einer Vorstellung der erhabenen Wirkung der Musik verknüpfen, weil sich in Beethovens Musik Elemente des

¹² Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 56.

¹³ Vgl. Lönker F. (2004). Beethovens Instrumentalmusik. Das Erhabene und die unendliche Sehnsucht. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen, Hg. Von Günter Saße. Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek. S. 35.

¹⁴ Vgl. Martiny (2018). S. 93.

¹⁵ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 54.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Lönker (2004). S.36.

„Ungeheuern und Unermesslichen“ befinden¹⁸¹⁹. Wenn man vom Erhabenen bei Hoffmann spricht, ersetzt man die moralische Selbständigkeit des Menschen, die nach der klassischen Definition vom Erhabenen aus der Kunsterfahrung entfaltet wird, durch die „unendliche Sehnsucht“. Außerdem wird diese Autonomie nicht nur ersetzt, sondern abgelehnt, weil, wie schon erwähnt, die „Riesenschatten“ das Individuum vernichten und die Vorstellung von Individualität vollkommen beseitigt wird²⁰. Nach dem Subjektverlust wird der Zuhörer selbst ein Gefühl, weil er nicht mehr, wie die anderen Individuen von Empfindungen ablenken kann: „Wenn unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort“²¹.

Außerdem wird in diesem Text die kompositorischen Aspekte der Musik Beethovens unterstrichen, die eine Subjektaufhebung garantieren, u.a. die Besonnenheit des Komponisten. In seiner Analyse bietet Hoffmann eine Darstellung der eingesetzten Strategien und Techniken der Komposition an. Diese Merkmale tragen zu einer Konzeption der Sinfonie als einheitliches und kohärentes Werk bei. Insbesondere wird die Verwandtschaft der Motive, die rhythmischen Gemeinsamkeiten zwischen den Haupt- und den Nebensätzen und die kontinuierliche Wiederholung der Akkorde hervorgehoben. Das Individuum kann durch das Zuhören der 5. Sinfonie von sich selbst auflösen und diese Phase als Erfahrung des Erhabenen und nicht als Zerstörung des Ichs erleben: Wie Lönker erklärt, wird die letzte durch das Erlebnis eines dem Ich übergeordneten Ganzen gelöscht, um die „unendliche Sehnsucht“ zu erreichen²²:

Alle Sätze sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und Saiteninstrumente; man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber stattdessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige, aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zu der höchsten Grade steigert²³.

Darüber hinaus betont Hoffmann, dass die Fünfte Sinfonie trotz ihrer kurzen Sätze und Motive eine Einheit in ihrer musikalischen Auffassung schafft. Nur dem Zuhörer und nicht dem Laien ist aber erkennbar, wie der Komponist dank seiner Besonnenheit die

¹⁸ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 54.

¹⁹ Vgl. Lönker (2004). S.37.

²⁰ Ebd. S. 38.

²¹ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 54.

²² Vgl. Lönker (2004). S. 39-40.

²³ Ebd. S. 56.

einigen Teile assoziiert, um ein einziges Werk zu realisieren: „[S]o entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird“²⁴²⁵.

Was die subjektive Gestaltungsfreiheit betrifft, spricht Hoffmann von Besonnenheit im Rahmen der romantischen Kunstmusik. Da die Laien behaupten, die Komponisten schaffen ihre Werke ohne Entwurf, sondern anhand ihrer Stimmung, will Hoffmann den Entstehungsprozess des Kunstmaterials verteidigen, der von Präzision gekennzeichnet ist:

Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb?²⁶.

Hoffmann ist Befürworter der Idee der Planung eines Werkes, aber diese hängt nicht nur von einer musiktheoretischen Ausbildung und einem bewussten Umgang mit dem Material ab. Der romantische Effekt wird auch durch eine magische Dimension erreicht²⁷: „Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.“²⁸ Obschon Beethoven als auserwählter Künstler, der den Zuhörer eine Geisteswelt aufschließt, da er sich jahrelang mit dem Musikstudium befasste, betrachtet wird, muss er auch wie die Zuhörer auf seine Individualität verzichten, um sich von der Inspiration beherrschen zu lassen. An dieser Stelle behauptet Hoffmann in Bezug auf Beethoven, dass „In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, sein Ich von dem inneren Reich der Töne [trennt] und darüber als unumschränkter Herr [gebietet]“²⁹. Hier wird eine Definition von Beethovens Besonnenheit dargestellt, d.h.

²⁴ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 55

²⁵ Vgl. Lönker (2004). S. 41.

²⁶ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 54

²⁷ Vgl. Martiny (2018). S. 97.

²⁸ Ebd.

²⁹ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 55.

eine Trennung des Individuums von seiner Anregung, bzw. Künstlerpersönlichkeit, indem der Komponist die Inspiration mit seinem Handwerk verknüpft³⁰.

Was anschließend den Zuhörer betrifft, fordert Hoffmann das Publikum keine Vorkenntnisse, aber es soll sich keine Wiedergabe ihrer inneren Welt erwarten. Um die „unendliche Sehnsucht“ zu erreichen, spielt die Aufmerksamkeit auf die Durchführung des Werks eine wesentliche Rolle. Wenn man Beethovens Musikuniversum entdecken will, ist es notwendig, „daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft“³¹.

1.2 Die musikästhetischen Diskurse in der Romantik

Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder zählen zu den Vorgängern Hoffmanns, die eine neue Konzeption der Musik Ende 18. Jahrhundert entwickeln; eine Tendenz, die sich auf den Sturm und Drang und die Kompositionen C. Ph. E. Bachs und die Symphonien der Mannheimer Schule von Anton und Karl Stamitz bezieht. Obwohl die Instrumentalmusik noch als bedeutungslos und unnatürlich in der Aufklärung betrachtet wurde, wandelte die ästhetischen Prinzipien laufend dank Bodmer und Breitinger, die sich „der idealisierten Nachahmung der schönen Natur und der Forderung nach Wahrscheinlichkeit“ entgegenstellten und die Tragweite der Einbildungskraft betonten³². Aus dieser Sicht sollte der unbestimmte Inhalt der Instrumentalmusik nicht mehr als sekundär angesehen werden. Ein Autor, der diese Perspektive übernimmt, ist Klopstock, der die Klavierkompositionen C. Ph. E. Bachs als musikalisches Gegenstück seiner Dichtungen erkannte. Bach selbst wurde dank seiner Idee ein „anderer Klopstock“ genannt³³.

Diese Auffassung der Musik, die der Sprache der Empfindung und der Ausdrucks- und Gefühlsästhetik entspricht, stellt noch eine Anlaufphase der

³⁰ Vgl. Martiny (2018). S. 98.

³¹ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 61.

³² Vgl. Dobat, K. (1984). Musik als romantische Illusion: Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag. S.19

³³ Vgl. Ebd., S.20.

romantischen Musikmetaphysik dar³⁴. Im Gegensatz zu Tiecks Vorstellung der Symphonie als „buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes“ Drama³⁵ meint Reichardt, der Hoffmanns Kompositionslehrer war, dass „die Instrumentalmusik für sich allein ging“ und verurteilt die „willkürliche“ und „unschickliche“ Mischung gegensätzlicher Affekte als Hauptübel der unnatürlichen Stücke der damaligen Musik³⁶.

Die romantische Musikmetaphysik steht dagegen im Zusammenhang mit der Entwicklung der romantischen Kunsttheorie, sobald die Gefühlsästhetik als übertrifft betrachtet wurde. Die Instrumentalmusik ist laut F. Schlegel die Kunst „dieses Jahrhunderts“³⁷, die das Bewusstsein der Epoche verkörpert. Außerdem stellt er die Beziehung zwischen Instrumentalmusik und Philosophie vor und zieht einen Vergleich zwischen der musikalischen und der philosophischen Idee, die gleichermaßen entwickelt und geändert wird³⁸. Diese Art von Musik repräsentiert die Selbstreflexivität und ermöglicht ein subjektkritisches Denken³⁹.

Was Hoffmann angeht, entschied er sich in seiner frühen Phase für das Entkommen seiner Gefühlsregungen, obwohl er sich nicht in der Reizung der Empfindungen den sentimental Gefühlswallungen hingeben wollte. In dem Übergang zur Romantik schrieb Hoffmann Briefen an Hippel über die Bedeutung der Kunst und eine Vorstellung von Gemütszuständen, d.h. seine jugendlichen Schwärmereien⁴⁰. Allerdings war die Suche nach einem Ideal von Harmonie in seiner Fantasievorstellung noch erfolglos. In den Jahren seiner musikalischen Ausbildung ließ er sich von verschiedenen Klavier- und Kontrapunktlehrern unterrichten, u.a. C.G. Richter, C. W. Podbielsky und dem obengenannten Komponisten Reichardt und besuchte Aufführungen Mozarts. Diese Zeit ist von seiner Ablehnung der Musik J.S. und C. Ph. E. Bachs und folglich den Lektionen seiner ersten Klavierlehrer gekennzeichnet und in diesen Jahren entstanden seine Überlegungen über den Konflikt zwischen einer begrenzten Wirklichkeit und einer Phantasiewelt, die seinen späteren Gedankengang

³⁴ Vgl. Ebd., p.21.

³⁵ Wackenroder W. H. (1967). Werke und Briefe. Heidelberg: L. Schneider. S. 255.

³⁶ Reichardt J. F. (1782). Musikalisches Kunstmagazin. Bd. 1. Berlin.

³⁷ Schlegel F. (1957). Literary Notebooks 1797 - 1801, Hans Eichner (Hrsg.). Toronto: University of Toronto Press, S. 162.

³⁸ Vgl. Dobat (1984). S.23

³⁹Vgl. Naumann, B. (2018). „Musikalisierung“ von Literatur in der Romantik. Gess, N., Honold, A. (Hrsg.), Handbuch Literatur & Musik. Berlin; Boston: De Gruyter. S. 375.

⁴⁰ Vgl. Dobat (1984). S.32-34.

prägten⁴¹. Als er die Kunstmusik zur romantischsten aller Künste hervorhob, entwickelte sich eine neue Kunstkonzeption, d.h. seine Metaphysik der Instrumentalmusik. Durch verschiedene Impulse, u.a. den Einfluss Jean Pauls, A.W. Schlegels und den Eindruck der Instrumentalmusik Beethovens beginnt Hoffmann „das musikalische Kunstwerk als das Medium zu sehen“⁴², das eine Fantasiewelt und eine überirdische Sphäre darstellt.

Hoffmann wurde zunächst von den Romantikern beeinflusst, jedoch kann er nicht als Eklektiker identifiziert werden. In die Richtung einer romantischen Musikanschauung spielt Wackenroder eine entscheidende Rolle. Er hebt die Instrumentalmusik hervor und nimmt Luthers Aussage an, dass die Musik den ersten Platz unter den Künsten neben der Theologie einnimmt,⁴³ weil in ihren unbestimmten Äußerungen „eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekte ausgeströmt ist“⁴⁴. Der Zusammenhang zwischen Religion und Musik stellt auch ein typisches Merkmal Wackenroders dar: Der Autor meint, dass der Künstler die Impulse zu seinen Werken nur durch göttliche Inspiration erhalte und dass die Musik als höchste Form eines göttlich-inspirierten Kunstenthusiasmus anzusehen sei⁴⁵.

Im Gegensatz zu Wackenroders individuellen Empfindungen sucht Tieck, die Empfindung künstlerisch ausreichend zu reproduzieren⁴⁶. Der Dichter definiert die Empfindungen nicht mehr als identifizierbare und offenbare Erfahrungsmomente, sondern als unerklärliche und umsetzende Empfindungen, die Chaos verbreiten. Wenn sie zum mündlichen Ausdruck gebracht sind, fällt ihre Individualität aus und sie werden Fiktion⁴⁷. Darüber hinaus ist die Suche nach Festigkeiten in ihren Fantasievorstellungen sowohl für Tieck als auch für Hoffmann kennzeichnend: Laut Tieck rangiert die Instrumentalmusik zusammen mit der Vokal- und der Programmmusik über jede „bedingte Kunst“⁴⁸. Der Tumult von dunklen Empfindungen spiegelt sich in der Aufgliederung und Behandlung der musikalischen Motive⁴⁹ wider, insbesondere in den

⁴¹Vgl. Ebd., S. 39.

⁴²Vgl. Ebd., S.40.

⁴³Vgl. Ebd., S. 43.

⁴⁴ Wackenroder (1967). S. 224

⁴⁵ Vgl. Dobat (1984). S.43.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 45.

⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁸Wackenroder (1967). S. 254.

⁴⁹ Vgl. Dobat (1984). S.46.

Symphonien, die „ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr zu geben vermag“⁵⁰.

Außerdem legt Tieck in den „*Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst*“ (1799) großen Wert auf die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik. Bei dem Verhältnis zwischen Musik und Dichtung verwendet er den Begriff des musikalischen „Poetischen“, der die Abgrenzung und nicht die Relation mit der Poesie verkörpert. Diese „poetische Musik“ symbolisiert die Idee der absoluten Musik als „reinpoetische Kunst“, die er auf die beste Weise in der Symphonie erkennt⁵¹. Die Instrumentalmusik überschreitet die Sprache nicht nur wegen ihrer Unbestimmtheit, sondern auch, weil sie einen realitätsfremden Anschein präsentiert, sie sich nicht mit dem Text befasst und „in ihrer eigenen reinpoetischen Welt bleibt“⁵².

Was den Diskurs über die Klassifizierung der Künste betrifft, muss man dabei jedoch beachten, dass Tieck nicht zu dem Schluss kam, dass die Musik Vorrang vor der Dichtung habe. Auf einer Seite stellt er die Verwirklichung des metaphysischen Moments bei der Musik sowie die Dichtung in Frage, aber auf der anderen Seite wendet er eine Vorstellung der Musik an, in der er den poetischen Text durch die Stimmung und die musikalischen Konstruktionen verarbeitet⁵³. Außerdem klassifiziert Tieck die Musik in *Phantasia* (1812-16) nicht mehr als Ziel der Dichtung, sondern er verherrlicht die Dichtung zuungunsten der Musik. Seine Kritik an den Komponisten befindet sich in seinem Werk *Musikalische Leiden und Freuden* (1823), wo er sowohl Abneigung gegenüber großen Komponisten wie Beethoven und der dramatischen Musik, als auch Anerkennung für das Volkslied verdeutlicht⁵⁴. Zusätzlich äußert er einen Vorwurf an Beethoven, weil er die Stimme misshandelt und allzu viele musikalische Ideen einführt, und insbesondere an Rossini, weil seine Musik die Regeln gegenüber den dramatischen Figuren nicht einhält⁵⁵. Was die alte italienische Kirchenmusik betrifft, betrachtet er sie als „schwache Nachahmerin der Rede und der Poesie“⁵⁶; zuletzt lobt er die nationale Musik, und zwar Mozarts, Glucks, Bachs, Händels und Haydns als echte Deutsche, die

⁵⁰ Wackenroder (1967) S. 255.

⁵¹ Vgl. Dahlhaus C. (1985). Studien zur romantischen Musikästhetik, Archiv für Musikwissenschaft. 12 (3), Franz Steiner Verlag, S. 162.

⁵² Wackenroder (1967). S. 255

⁵³ Ebd. S. 48.

⁵⁴ Vgl. Cœuroy, A., & Rothwell, F. (1927). The Musical Theory of the German Romantic Writers. *The Musical Quarterly*, 13(1). New York: Oxford University Press. S. 119.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Dobat (1984). S.49.

echte deutsche Werke komponierten⁵⁷. Im Gegensatz zu Tiecks Tendenz, das Reale in der dichterischen Stimmung aufzulösen, sind die Werke der Instrumentalmusik für Hoffmann relevant, um die Offenbarung der Romantischen anzustreben. In diesem Sinn lehnt er das Lied ab, weil es eine Kombination von Dichtung und Musik verkörpert. Dies beweist Schnapp Schrift, indem er über Hoffmann spricht: „Was aber bei Hoffmann ordentlich wehe tut, das war sein Haß gegen das Lied. Es hatte für ihn eine zu enge Grenze, lag für ihn der Natur zu nahe, hatte für ihn, der nur dem Phantastischen vorzugsweise sich hingab, viel zu viel reale Wahrheit, viel zu wenig harmonischen Wechsel⁵⁸“.

Darüber hinaus kommt Hoffmann mit anderen Überlegungen der Jenaer Frühromantiker in Berührung, wie Novalis, Friedrich und August Wilhelm von Schlegel. In diesem Fragment weist F. Schlegel auf die Bedeutungen der Begriffe „Musik“ und „Poesie“ hin:

Bildung und Erfindung ist das Wesen der bildenden Kunst, und Schönheit (Harmonie) ist das Wesen der Musik, der höchsten unter allen Künsten. Sie ist die allgemeinste. Jede K(unst) hat mus(ikalische) Princ(ipien) und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der Philo(sophie) und also wohl auch von der P(oesie), vielleicht auch vom Leben. Die Liebe ist Musik - sie ist etwas Höheres als K(unst)⁵⁹.

F. Schlegel stellt Musik und Liebe im Zusammenhang und dies wird als Symbol der universellen Einheit betrachtet. Mit dem Begriff „Schönheit“ und „Harmonie“ bezeichnet er das Wesen der Musik, da von der Dialektik von Form und Inhalt gekennzeichnet ist, da die Form und Materie die Kategorien der Schönheit sind⁶⁰. Obwohl er auf keine bestimmten musikalischen Werke anspielt, berücksichtigt er den Werkcharakter der Musik und betont ihre künstliche Struktur und die Tatsache, dass sie mechanisch und mathematisch, wie z.B. die Musik J.S. Bachs, wirkt⁶¹. Hier muss ergänzt werden, dass er die Struktur der musikalischen und poetischen Formen vergleicht: da „jede Kunst musikalische Prinzipien [hat]“, identifiziert F. Schlegel in der Dichtung musikalische Mittel, beispielsweise den Refrain, den Reim, den Metrum

⁵⁷ Coeuroy, Rothwell (1927). S. 120.

⁵⁸ Vgl. Schnapp, F. (1974). E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München: Winkler Verlag. S. 116.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S.51.

⁶⁰ Vgl. Ebd.

⁶¹ Vgl. Ebd.

usw.⁶². Auf der anderen Seite ist die romantische „Schönheit“ einer gebildeten Form, die der artifiziellen Konstruktion gegenübersteht, und von freien und willkürlichen Mitteln, die eine innere Gesetzmäßigkeit des Gedichts entfalten, geprägt ist⁶³. Außerdem stellt F. Schlegel den Begriff „sentimentale Kunst“ vor, wenn er auf die Musik verweist, d.h. eine Musik mit einer freien Subjektivität. Die Musik räumt der Poesie die Priorität, „die mit ihrer Fähigkeit zur transzendentalen Selbstreflexion gerade das einzelne künstlerische Werk als »Reflexionsmedium« transparent für die Unendlichkeit der Kunst macht“⁶⁴.

Wenn Hoffmann die Instrumentalmusik in seiner Musikästhetik verteidigen will, nimmt er auf Novalis Überlegungen Bezug. Dieser stellt den Begriff der romantischen Poesie vor, in der der Künstler mit dem Widerspruch der romantischen Kunst auseinandersetzen soll, d.h. „er stellt das Undarstellbare, er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare“⁶⁵. Laut Novalis befinden sich in der Musik solche Strukturen, die sich auf eine versteckte Einheit der Natur beziehen; Klänge erscheinen als „Stimmungen des Geistes“ und die Empfindungen als „Akustik der Seele“⁶⁶. Da eine Form ohne Substanz nach Novalis unmöglich ist, sollten die Formen die Anspielungen der Geisterwelt entschlüsseln. Deswegen unterscheidet er zwischen Kristallisationen, und zwar die akustischen Figuren, die für ihn Schwingungen sind und Arabesken, d.h. die sichtbare Musik⁶⁷. Zusätzlich enthält die Konzeption der Musik eine Harmonie von Mikrokosmos und Makrokosmos: Ihre innere mathematische Struktur reflektiert die musikalischen Seelen- und Grundrelationen der Natur, die auf den Mythos der Sphärenharmonie in *Heinrich von Ofterdingen* anspielen. Außerdem haben Novalis und Hoffmann einige Überlegungen gemein, wie z.B. die Tatsache, dass der Musiker weniger als andere Künstler der Wirklichkeit eingeschränkt ist, und zwar, dass die Relationen zwischen Gedanken und Zeichen nicht entscheidend sind⁶⁸. Laut Novalis verkörpert die Instrumentalmusik die wahre Musik und dies trägt zum Konzept einer poetischen Kunst bei, weil sie gleichzeitig einen unbestimmten Inhalt und eine formale Beschaffenheit

⁶² Vgl. Ebd., S.52.

⁶³ Vgl. Ebd.

⁶⁴ Benjamin W. (1955). Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders., Schriften. Hg. v. Theodor W. und Gretel Adorno. Bd. 2. Frankfurt/M. S. 474.

⁶⁵ Dobat (1984). S.55.

⁶⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S.58.

enthält⁶⁹. Abschließend sucht Novalis die Transzendierung der Kunst „in einer zweiten Natur“, wo die Dichtkunst der Malerei und der Musik überlegen ist. Die Natur kann deswegen eine eigene Sprache erschaffen, die der Dichter in das Märchen und nicht in die Musik weitergibt⁷⁰.

An dieser Diskussion über die Rolle, die die Musik unter den Künsten einnimmt, nimmt Hoffmann teil, er will aber die von anderen Romantikern formulierten Überlegungen selbst ändern und sie seine Ideen anpassen. Er realisiert insbesondere zwei Anpassungen in dem Bereich der Kunst: Erstens betrachtet er die Instrumentalmusik als das Wesen der Romantischen und zweitens berücksichtigt er die Musik nicht mehr als Zielpunkt, der zu einer Überschreitung der Dichtung beiträgt⁷¹. Außerdem kann man Hoffmann auch als Wortkünstler identifizieren, weil er anstrebt, „die Grenzen der gewöhnlichen Beurteilung überschreitend, alles das in Worte zu fassen, was er tief bei jener Komposition im Gemüte empfand“⁷². Die Musik enthält solche Verwandtschaften der Themen und gelingt jene musikalischen Bestandteile zu schaffen, die „die des Zuhörers Gemüth in einer Stimmung festhält“⁷³. Zuletzt prägen diese Aspekte, die aus Hoffmanns romantischer Musikästhetik stammen, seine Werke, insbesondere diejenige, die von der Anwesenheit des Kapellmeisters Johannes Kreisler gekennzeichnet sind, wie *Kresleriana* (1814-15), *Fantasiestücken in Callot's Manier* (1814-1815) und *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-21).

1.3 Die Problematik der Kunstmusik bei Hoffmann

In dem ästhetischen Diskurs beschäftigt sich Hoffmann vor allem mit der Form eines musikalischen Werks und deutet auf das „eigentümliche Wesen der Musik“ an, das zwei Bedeutungen vorstellt: Er zieht zunächst die kompositionstechnischen Umgänge und im Anschluss die innere Struktur eines Werks in Erwägung⁷⁴. Wenn man die „innere Struktur“ der Musik Beethovens übertragen will, nähert sich Hoffmanns Konzept der inneren Struktur der romantischen Idee „der inneren Form“ eines organischen

⁶⁹ Vgl. Ebd.

⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 60.

⁷² Vgl. Naumann (2018). S. 383.

⁷³ Vgl. Ebd

⁷⁴ Vgl. Dobat (1984) S.62.

Kunstwerks. Diese Form wird nicht mehr als willkürliche äußere Hülle einer poetischen Idee betrachtet, sondern sie gilt als nach dem Instinkt strukturierter „Geist“⁷⁵.

In diesem Bereich stellt Hoffmann eine Voraussetzung vor, in der er die organische Form mit dem übergeordneten Zusammenhang eines romantischen „Unendlichen“ verbindet und stellt sich die folgende Frage, wie der geniale Künstler ein Kunstwerk erschaffen kann, das über seine Individualität hinausgeht⁷⁶. Laut Hoffmann verkörpert der subjektiv-künstliche Prozess ein Merkmal der romantischen Kunst: Beethoven beweist, dass er mit seinem unkonventionellen und verwirrenden Umgang mit dem Musikmaterial eine besondere Rolle in der modernen Musik einnimmt. Seine Musik rangiert an einer prominenten Position: Den musikalischen Geist kann in diesem Sinn nur der Künstler wahrnehmen und seine Inspiration wird als einen Prozess präsentiert, der von ihm nicht beeinflusst werden kann⁷⁷: Die wahre Musik stammt nur aus einer unwillkürlichen und bewussten Anregung. Novalis vertritt auch die Idee, dass das Werk unabhängig von dem Künstler ist, indem er behauptet, dass „Der Künstler dem Werk und nicht das Werk dem Künstler [gehört]“⁷⁸.

Eine weitere Problematik, mit der Hoffmann in seiner Beethoven-Rezension auseinandersetzt, ist die Stellungnahme des romantischen Künstlers und der Kunstcharakter des musikalischen Werks⁷⁹. Wenn Hoffmann auf Beethoven in der Besprechung der 5. Symphonie verweist, meint er, dass man zwischen Beethoven als Person und dem Künstler unterscheiden soll. Der erste wirkt als fiktives Subjekt, während sich der letztgenannte von seiner Vorstellungswelt entfernt und eine erzählerische Instanz bildet, aus der er eine „romantische Welt“ in Klängen konstruiert⁸⁰. In der Symphonie schafft Beethoven eine künstliche romantische Fantasie und drückt seine „Besonnenheit“ aus, indem er sein Ich vom Reich der Klänge trennt und Meister wird.

Was „die Besonnenheit“ angeht, ist dieser Begriff der romantischen Kunsttheorie kontrovers diskutiert, weil viele Romantiker eine Abweichung zwischen einer überindividuellen romantischen Einbildungskraft und einer künstlerischen

⁷⁵ Vgl. Ebd.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 63

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 64

⁷⁸ Novalis (1968). Schriften. - Das philosophische Werk II Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit m. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 2. Aufl. Stuttgart Bd III. S. 411

⁷⁹ Vgl. Dobat (1984). S.65.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

„Besonnenheit“ ansehen. Im Gegensatz zu anderen Dichtern, die den künstlichen Moment akzentuieren, wie F. Schlegel, oder die sich auf die philosophische Rechtfertigung der Kunst in der Natur beziehen, wie Novalis, betrachtet Hoffmann die künstlerische Arbeit als eine „Vermittlung von Kunst und Natur, Intuition und absichtlicher Formung“⁸¹. Diese Konzeption nähert sich zu Schellings Perspektive der Kunst als „Organon der Philosophie“⁸².

Abschließend konzentriert sich Hoffmann auf den Sachverhalt der ursprünglichen Einheit von Natur und Musik im Rahmen der romantischen Musikanschauung. Die Natur stellt für ihn eine ursprüngliche inspirierende Kraft im Gegensatz zu dem mechanistischen Weltbild dar und wird mit dem Ursprung der Schönheit und der Kunst verglichen. Aus dieser Sichtweite kann die Natur nicht mit der Musik verknüpft sein, weil die Letzte im Zusammenhang mit dem Mechanischen und dem Unnatürlichen steht. Deswegen ist es unmöglich, die Natur mithilfe technischer Mittel auszulösen, weil der Künstler sich in einer Lage befindet, in der er es nicht schafft, die Undarstellbare darzustellen.

1.4 Merkmale des romantischen Kunstwerks

Vor Hoffmann wurde die Qualität eines Kunstwerks an seiner Fähigkeit gemessen, als „Ganzes“ zu erscheinen. Im Gegensatz zu dieser Idee verbindet Hoffmann selbständige und inkohärente Teile eines Werks mit der „kontrapunktischen Verschlingung“. An dieser Stelle verwendet der Komponist ein Denkmuster der Arabeske⁸³. Dieses Modell bezieht sich auf den Kontrapunkt und die thematischen Relationen, u. a. die Bearbeitung und Entfaltung des melodischen Inhalts⁸⁴. Was die formale Struktur angeht, spricht man oft von Vernachlässigung der Form-Beschreibung in Hoffmanns Werke. Wenn man seine Rezensionen und musikalische Werke berücksichtigt, verzichtet er teilweise darauf, die Strukturzusammenhänge, bzw. die Form des Sonatensatzes zu beschreiben.

⁸¹ Vgl. Ebd., S.66.

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 68.

⁸⁴Vgl. Rotermund E., (1968). Musikalische und dichterische >Arabeske< bei E. T. A. Hoffmann, In Poetica: Brill-Fink. S. 51.

Ein Beispiel findet man in den Beethoven-Rezensionen, wo er sich hingegen nicht mit der Gattungsanalyse, sondern mit dem Kontrapunkt beschäftigt⁸⁵.

Darüber hinaus folgt Hoffmann der romantischen Hypothese des organischen Keimes eines Kunstwerks und versucht, das musikalische Ereignis einem einfachen strukturellen Grundprinzip zuzuschreiben. Beispiele von dieser Vorgehensweise befinden sich in den Beethoven-Rezensionen: In der Rezension der Coriolan-Ouvertüre erwähnt Hoffmann, „aus welchen höchst einfachen Elementen sein künstliches Gebäude zusammengesetzt [sei]⁸⁶“. In der Rezension der Fünften Symphonie behauptet er, „es gebe keinen einfacheren Gedanken als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte⁸⁷“.

Außerdem befasst sich Hoffmann in seinen Rezensionen mit der Beschreibung der relevantesten Bestandteile der Sonatenform, bzw. die Durchführung und die Reprise, und der thematischen Entwicklung, die auf zwei Themen basiert. Allerdings unterstreicht er die Vorherrschaft des ersten Themas und weist darauf hin, dass die musikalische Entwicklung auf dieses Motiv zurückgeführt werden kann⁸⁸, d.h. das zweite Thema steht in enger Relation zum „Hauptgedanken“ und alle weiteren Nebenthemen sind mit diesem verbunden.

Obwohl Beethoven nicht zur romantischen Tradition gehört, versucht Hoffmann die traditionelle theoretische Denkweise aus seinem romantischen Gesichtspunkt zu beschreiben. Er repräsentiert das romantische Werk wie ein homogenes Ganzes, die ein romantisches Strukturprinzip andeutet, in dem die Einheit eines Widerspruchs dargestellt wird. Dieses Prinzip bezieht sich auf die schellingsche Identitätsphilosophie, die behauptet, dass „sich die universale romantische Einheit im Kleinen spiegeln solle“⁸⁹.

Im Anschluss daran unterscheidet sich die Konzeption eines romantischen Werks aber von F. Schlegels Idee von Arabeske: Hoffmann stellt die künstlerische Reproduktion eines Kunstwerks in Beziehung mit arabeskenhaften thematischen Relationen, während F. Schlegel die Arabeske als „künstlich geordnete Verwirrung“,

⁸⁵Vgl. Dobat (1984). S.68.

⁸⁶ Vgl. Rotermund E., (1968). S. 103.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 43.

⁸⁸ Vgl. Dobat (1984). S.70.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 71.

oder als „ewige[r] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ definiert⁹⁰. Die Idee des organischen Kunstwerks beobachtet er in Beethoven und diese gehört zu Hoffmanns romantischem Ideal, das er in seinen Werken nicht realisieren kann. Wenn man Hoffmanns Instrumentalkompositionen in Erwägung zieht, lässt sich eine Verwurzelung in der Tradition des 18. Jahrhundert feststellen, indem er symmetrische Schemata anhand der Ausgewogenheit von Formteilen verwendet. Er kennt nämlich das beethovensche Prinzip der thematischen-motivischen Entwicklung, aber es spielt keine relevante Rolle in seinen Kompositionen⁹¹.

1.5 Die Auffassung der absoluten Musik

Es ist wichtig zu verstehen, bevor man eine Darstellung der Auffassung von Klassischem und Romantischen für Hoffmann vorstellt, wie sich die Idee der von einem Text losgelösten Musik vor Hoffmann und in Hoffmanns Zeiten entwickelte.

Es wird oft über die Idee der „absoluten Musik“ spekuliert: die Konzeption der „wahren Musik“ als die, die kein Programm, keinen Gesang oder Text aufweist, ist laut Dahlhaus⁹² trivial geworden. Die Musik, bzw. Instrumentalmusik führt zu einem Widerspruch, indem sie auf einer Seite unbestimmter „als die an eine Begrifflichkeit gebundene Sprache“ ist, und auf der anderen Seite sie das Unendliche in der „Sprache eines fernen geistigen Reichs“ viel genauer als die verbale Sprache reproduzieren soll. Im Folgenden wird eine Übersicht der Gedenkgänge über die absolute Musik im 18. und 19. Jahrhundert vorgestellt.

In der Aufklärung wird der Text eines musikalischen Werks nicht als zusätzlicher Aspekt der Musik, sondern als Komponente der Musik konzipiert. Eine Wende in der Musikvorstellung sieht man mit dem Disput zwischen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) und Jean-Philippe Rameau (1683-1764) über die wahre Musik. Auf einer Seite war Rameau Vertreter der Harmonie (Polyfonie), während Rousseau der Melodie. Laut Rousseau steht die Melodie mit der einfachen Monodie⁹³ der Griechen und mit der

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Allroggen G. (1988). Der Komponist E.T.A. Hoffmann. In: (Hrsg) H. Steinecke. Neue Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 57-58.

⁹²Vgl. Dahlhaus, C. (1978). Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter. S. 13.

⁹³Vgl. Ebd. S. 54.

menschlichen Stimme im Zusammenhang und ihre gewisse Schönheit, die mit der Zeit verloren gegangen ist, kann man nicht zurückgewinnen.

Außerdem war F. Schlegel mit der Konzeption Rousseaus einverstanden und aus seiner Perspektive müsse die Musik Gefühle und Affekte nachahmen. Der Dichter definiert die Musik als ein System, eine Wissenschaft von Tönen und eine Folge der Sprache und des menschlichen Sprachvermögens⁹⁴. Die antike Monodie war laut ihm der Ursprung der Musik, er vernachlässigt aber nicht die Harmonie eines Werks, die er als andere Form der Musik betrachtet. Zusätzlich unterscheidet F. Schlegel zwischen dem „Plastischen“, d.h. die Tonkunst der Antiken, die auf der Melodie basiert, und dem „Pittoresken“ der Modernen, d.h. den harmonischen Musikwerken⁹⁵.

In der Auseinandersetzung mit Sprache und Musik spielt Johann Gottfried Herder (1744-1803) eine wesentliche Rolle, der sich mit der These einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache beschäftigt. Er behauptet, dass die Musik „vom Zauber, dem Wunder und Dunkelheit“⁹⁶ geprägt sei und sie braucht deswegen eine „zügelnde“ Kraft, z.B. ein Auge oder einen Text, um sie zugänglich zu machen. Die Instrumentalmusik ist laut ihm schwierig und nur durch Organe zuzugreifen. Abschließend bevorzugt er den einfachen Gesang, statt die Komplexität der Instrumentalmusik zu wählen⁹⁷.

Der Einfluss Jean Pauls (1763- 1825) war ausschlaggebend für Hoffmann: Musik wird unabhängig von der Sprache betrachtet und zum „Ausdruck einer unendlichen Sehnsucht“⁹⁸ gebracht. Vor allem wurde die Instrumentalmusik als freie und bedingungslose Musik genannt: Sie bezieht sich nicht mehr auf die Kommunikation zwischen Komponisten, Musiker und Zuhörer, sondern sie hat eine isolierte Form und verwandelt sich zu einer eigenständigen Welt⁹⁹.

Hoffmanns Musikkonzeption ähnelt den Überlegungen anderer Romantiker, indem er glaubt, die Musik sei „eine Welt, die nichts gemein mit der äußern Sinnenwelt

⁹⁴ Vgl. Martiny (2018). S. 22.

⁹⁵ Vgl. Ebd.

⁹⁶Boetticher W. (1983) Einführung in die musikalische Romantik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. S. 21.

⁹⁷ Vgl. Lubkoll C. (1995) *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus. S. 12.

⁹⁸ Dahlhaus C. (1981) E.T.A Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. Archiv für Musikwissenschaft, 38. Jahrg., H. 2. Franz Steiner Verlag.

⁹⁹ Vgl. Martiny S.V. (2018). S. 22.

[hat], die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurücklässt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben¹⁰⁰“.

Die schon obengenannten Dichter Tieck und Wackenroder tragen zu der Thematisierung der romantischen Musikvorstellung bei, indem sie in ihren literarischen Werken einen musikästhetischen Diskurs einführen. Außer der schon erwähnten Vorstellung der absoluten Musik als „reinpoetische Kunst“ haben die beiden Autoren gemein, dass sie die Übergangsphase einer Ästhetik des Sehens zu einer Poetik des Hörens, d.h. von Nachahmung zur selbständigen Kreativität¹⁰¹ verkörpern. Dieser neue Prozess entwickelt sich von außen nach innen, vom Hören zum Sehen: Das Hören wird deswegen als Verinnerlichung betrachtet. Laut Tieck und Wackenroder stellt die Instrumentalmusik eine künstliche Vorstellungswelt vor, in der der Zuhörer glaubt, dass diese Welt nicht im Zusammenhang mit der Sprache steht. Tieck behauptet, dass die Kunst das Alltagsleben und die Vorstellungswelt verknüpfe, aber diese Fokussierung auf die letztere kann von der Realität ablenken und zu einer Entfremdung führen¹⁰². Außerdem stellen Wackenroder und Tieck andere Merkmale der Musik vor, wie z.B., dass sie sich „in einer fremden, unübersetzbaren Sprache ausdrückt“¹⁰³ und sie aufgrund von ihren thematischen Behandlungen „feiner als die Sprache, vielleicht zarter als die Gedanken ist“¹⁰⁴.

Ein weiterer Dichter, der auf Hoffmanns Gedenkgang auswirkte, ist Novalis. Die Figur der Musiker spielt bei beiden Autoren eine relevante Rolle, weil er weniger als andere Künstler mit den Gesetzen der greifbaren Realität verbunden ist¹⁰⁵. Laut ihnen sind der Stoff und die Bedeutung in der Musik nicht so eng verknüpft, weil die Trennung zwischen Wort und semantischem Anteil nicht möglich ist. Die romantischste und absolute Kunst wird daher die Musik, die er aber im Gegensatz zu Hoffmann an der zweiten Stelle unter der Literatur rangiert¹⁰⁶.

Hoffmanns ist einen Schritt weitergekommen: er vertritt die Idee, dass die Musik eine ideale und selbständige Kunstform sei, die den anderen überlegen ist. Im

¹⁰⁰ Hoffmann E.T.A. (1967). E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel, Hg. F. Schnapp., Bd. I München: Winkler, S. 34.

¹⁰¹ Vgl. Lubkoll, C. (1995). S. 123

¹⁰² Vgl. Dobat (1984). S.47.

¹⁰³ Wackenroder (1967). S. 212; vgl. auch S. 223.

¹⁰⁴ Ebd. S. 190.

¹⁰⁵ Ebd. S. 57.

¹⁰⁶ Vgl. Martiny S.V. (2018). S. 22.

Widerspruch zu anderen schon erwähnten Autoren und Musiktheoretikern befasst er sich direkt mit den Musikwerken und fasst sie in seinen Kritiken und musiktheoretischen Werken um¹⁰⁷. Wenn er sich in seiner Beethoven-Rezension der Fünften Symphonie auf die Komponisten bezieht, zeigt er, dass Beethoven zu einer Musikerreihe gehört, in der er das letzte Mitglied ist, das die Romantik realisieren kann. Zusätzlich ist seine Musikvorstellung nicht mehr in der Nachahmung verwurzelt, sondern sie erlaubt dem Hörer, in „ein Reich des Unbekannten“ einzutreten. Daher verurteilt er ausdrücklich die programmatische Musik, die die menschlichen Empfindungen durch einen Text entfalten will und verherrlicht die absolute Musik, die von Weltlichem losgelöst wird: Diese sei für ihn eine Sprache „einer göttlichen, metaphysischen Welt“¹⁰⁸.

In dem Verhältnis zwischen Sprache und Musik weist Hoffmann darauf hin, dass die zwei eine innere Beziehung haben sollen¹⁰⁹. Deshalb soll die Musik nicht als Modell für die Dichtung dienen, sondern die zwei Künste sollen mitwirken: Die Musik bringt uns in ein künstliches Paradies, aber durch die Sprache ist das Individuum in seiner Fantasiewelt in der Denkweise des Alltagslebens verankert¹¹⁰. Der Schriftsteller soll die Realität so repräsentieren, dass der Leser „das Romantische“ als Einbruch in seine geordnete Realität erlebt. Im Kontrast zu dieser Idee liegt der ästhetische Wert der Musik in der totalen Entfernung von der Fantasiewelt und der Sprache der empirischen Realität. Allerdings ist es noch in Hoffmanns Schriften fraglich, ob die Musik eine poetische Welt über der Wirklichkeit ermöglichen. Darüber hinaus verkörpert die Musik die Fähigkeit, das Romantische in ihrer „unbestimmten“ Aussage besser zu vermitteln. Laut Hoffmann ist die Musik eine Intuition, die die „überirdische Heimat“¹¹¹ schafft und „die immer vielfältiger und vollkommener von den Wundern des fernen Reichs sprach“¹¹².

Hoffmann führt den Begriff „Sprachfähigkeit“ im Rahmen der Instrumentalmusik ein, d.h. eine Komposition, die ihre eigene kohärente Bedeutungsebene aufweist. Das musikalische Werk ist nicht mehr als ästhetisches Objekt betrachtet: Die Musiknotation

¹⁰⁷ Vgl. Dobat, (1984). Musik als romantische Illusion. S.60.

¹⁰⁸ Boetticher (1983). S. 34

¹⁰⁹ Ebd. S. 35.

¹¹⁰ Vgl. Dobat (1984). S.74.

¹¹¹ Hoffmann (1967). S. 230.

¹¹² Ebd. S. 230.

wird ein magisches Buch, das die geheimste Sprache der Natur enthält und jede Anregung wird in Zeichen und Schriften entfaltet¹¹³. Zusätzlich ist das romantische Element einer Komposition in der musikalischen Form zu finden. Die Wichtigkeit der Form erklärt er in diesem Zitat: Die Form führt zu einem „tieferen Eindringe[n] in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen kontrapunktischen Wendungen eines kurzen, fasslichen Themas ausspricht“¹¹⁴.

Darüber hinaus muss man hinzufügen, dass Hoffmann in einem kontroversen Zusammenhang mit zwei Philosophen steht, Hegel und Schopenhauer. Hoffmanns Auffassung der absoluten Musik wurde in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820) integriert. Laut Hegel sei die Kunst in drei Entwicklungsstadien aufgeteilt¹¹⁵: Die symbolische Phase, in der die ungeistige Architektur die Vertreterin ist, die klassische Stufe, in der die Skulptur und ihre geistige Individualität beherrschen, und letztlich die romantische Phase, in der sich die Malerei, die Poesie und die Musik befinden. Die drei Künste rangieren aber nicht an derselben Stelle wie bei Hoffmann: Die Poesie nimmt die erste Stelle ein, weil sie „die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist“¹¹⁶ verkörpert. Auf der anderen Seite kann man die Musik als die einzige Kunst betrachten, die das sensible Material nicht von spirituellem Inhalt trennt. Die Form und der Inhalt sind die Bestandteile der Musik: Sie spielt eine kathartische Rolle, weil sie dem Einzigen sein Wesen statt Empfindungen und Gefühle verrät¹¹⁷.

Im Gegensatz zu Hegel befasst sich Schopenhauer extensiv mit der Musik in seinen philosophischen Schriften. Er baut eine ähnliche Hierarchie unter den Künsten, in der die Tragödie an der ersten Stelle steht. Die Musik gehört jedoch nicht zu dieser Rangordnung: Alle Künste sollen an die Musik zielen, weil sie als absolute Sprache nur durch ein großes Genie zu erschaffen sei¹¹⁸. Obwohl Schopenhauer seine Vorliebe für die Instrumentalmusik über die Vokalmusik zeigt, ist es laut ihm möglich, Musik und Sprache zu verknüpfen, da diese zwei Kategorien zu demselben inneren Wesen der Welt gehören. Nach Schopenhauer ist die Musik die reine Darstellung des Willens¹¹⁹:

¹¹³ Vgl. Dobat (1984). S.76.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵Vgl. Fubini, E. (2007). *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 215.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 216.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 219.

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S. 220.

¹¹⁹ Vgl. Martiny (2018). S. 30.

Er beobachtet keine Reflexion der Außenwelt, sondern er findet das Geheimnis hinter allem Weltlichen¹²⁰. Allerdings unterscheidet sich Hoffmanns Auffassung der Musik von der Schopenhauers, weil der Erste in dem Idealismus verwurzelt und von Religion geprägt ist und der Zweite auf einer negativen Sichtweise auf die Welt als „bloßen Produkt des Willens“¹²¹ basiert.

1.6. Das Klassische und das Romantische in E.T.A. Hoffmann

Die Terminologie, die Hoffmann in seinen Werken einsetzt, steht im Widerspruch zum musikhistorischen Kanon: Er bezieht sich auf Beethoven und Mozart als „romantische Komponisten“, aber gleichzeitig bezeichnet Mozarts Werke als „klassisch“ und Beethovens Egmont als „Beispiel einer klassischen Komposition“¹²². Diese Polarität seiner Sprache wurde kontrovers diskutiert: Segebrecht vertritt die Idee, dass Hoffmann in Bezug auf die Egmont-Rezension das Klassische als „Muster- und Meisterhafte schlechthin“ und das Romantische als das „Nochnichtgeklärte, das Fragmentarische, Unausgedachte“ erklärt¹²³. Was Hoffmann hingegen „romantisch“ nennt, ist kein Missverständnis, weil sich das „Romantische“ der hoffmannschen Rezension und das „Klassische“, das die Werke nach der Ansicht der Historiker darstellen, nicht völlig gegenseitig ausschließen.

Carl Dahlhaus stellt eine Interpretation vor, in der die zwei Begriffe „klassisch“ und „romantisch“ auf einer Seite widersprüchlich stehen und auf der anderen eine Antithese erschaffen¹²⁴. Hoffmann verweist mit dem Terminus „klassisch“ auf „das Vollendete, Paradigmatische und zwar unabhängig von der Epoche, aus der es stammt, und dem Stil, den es repräsentiert“¹²⁵. Er führt einige Beispiele, wie die Messen von Palestrina oder die Opern von Gluck, Mozart und Gaspare Spontini ein, aber man kann innerhalb des gleichen Werks sowohl eine romantische Ausdrucksweise als auch eine klassische Kompositionstechnik, wie z.B. in der Beethovens Egmont-Ouvertüre oder in

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Vgl. Dobat (1984). S. 89.

¹²³ Segebrecht, W. (1967). *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 79

¹²⁴ Vgl. Dahlhaus C. (1972). *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 29. Jahrg., H. 3. S. 178.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 178.

Mozarts Opern finden. Diese zwei Komponenten sind kombinierbar, weil sie nicht miteinander verbunden sind¹²⁶.

Im Rahmen eines geschichtsphilosophisch-ästhetischen Diskurs setzt Hoffmann zwei entgegengesetzte Vorstellungen, und zwar den Pol des Antiken oder des Heidentums und den Polen des Modernen oder des Christentums: Der eine entspricht der Kunst der Plastik und der andere der Musik¹²⁷. Hoffmann behauptet, dass „Unsere Musik, das Erzeugnis der romantischen Zeit, die das Christentum gebar, im reinen geistigen Äther [schwimme], statt daß jenes antike Wesen leiblich, plastisch ins Leben eintritt“¹²⁸. Diese Diskrepanz führt er zur Emanzipation der Instrumentalmusik als reine Musik, die den Plastisch-Darstellenden entfernt, und als unabhängige Kunst¹²⁹. Hier will er eine Kritik an den Komponisten äußern, die die Natur der Instrumentalmusik nicht verstanden: „Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln“¹³⁰.

Im Anschluss daran stehen das Wunderbare und das Übermenschliche als Gegenstand der Instrumentalmusik, im Gegensatz zu der Vokalmusik, in der die Nachahmung der Natur eine relevante Rolle spielt. Beethoven wird als rein romantischer betrachtet, weil er das Reich der Unendlichkeit anstrebt, wo die Musik und nicht die Imitation der Natur die Repräsentation der Emotionen bildet¹³¹.

Abschließend muss man auch die Entfernung vom durch spekulative Metaphysik geprägten Geist der Wiener Klassik unterstreichen: Das Neue der Instrumentalmusik hat dazu beigetragen, dass Haydn, Mozart und Beethoven als „romantisch“ genannt wurden, weil sie einen Wendepunkt mit der damaligen Musik darstellen.

1.7 Die Auffassung der Oper und die Instrumentalmusik

Der Dualismus Musik-Poesie hat Hoffmanns Leben stark geprägt. Da er ein vielseitiger Künstler war, fühlte er das Missverhältnis zwischen Genie und Leben und den Wunsch,

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 179.

¹²⁷ Hoffmann E.T.A. (1963). Schriften zur Musik. Nachlese, Hg. Von F. Schnapp, München. S. 212.

¹²⁸ Ebd. S. 294.

¹²⁹ Ebd. S. 179.

¹³⁰ Ebd. S. 34.

¹³¹ Ebd. S. 180.

seinen zahlreichen Talenten zu befriedigen¹³². Daher suchte er nach einem Weg, sich völlig auszudrücken und näherte sich dem später von Wagner theoretisierten *Gesamtkunstwerk*. Seine ständige Unentschlossenheit äußert er 1804 in seinem Brief an seinen Freund Theodor Hippel:

Eine bunte Welt voll magischer Erscheinungen flimmert und flackert um mich her- es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen- irgendein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen“- ob das nun ein Buch- eine Oper- eine Gemälde sein wird- *quod diis placebit*- meinst Du nicht, ich müsse noch einmal den Groß-Kanzler fragen, ob ich zum Maler oder zum Musikus organisiert bin?¹³³.

Im ersten Teil seines Lebens von 1804 bis 1813 widmete er sich der Musik, insbesondere der Oper, eine Mischungsform zwischen Schauspielmusik und Melodram. In diesen Gattungen wendet er die Musik an, wenn „ihr Einsatz aus der Handlung motivierbar ist“, oder die Musik bleibt unabhängig von der Dichtung, da sie als eigener Bereich über die Bühnenwirklichkeit existiert. Die Musik soll deswegen im Verhältnis mit der Bühnenhandlung stehen¹³⁴.

Im Gegensatz zu seinen Überlegungen über die Instrumentalmusik thematisierte er die Musik in der Oper nicht ganz und in dem Werk *Der Dichter und der Komponist* (1813) setzt keine eigentliche Hierarchie der *Opera buffa*, *Opera seria* und *romantische Oper* ein. Einerseits verkörpert die *Opera seria* ein verlorenes Ideal und sie drückt sich mit einem hohen und heiligen Stil aus¹³⁵, dessen Vertreter Christoph Willibald Gluck ist; Andererseits stammt die Opera Buffa aus der Tradition der *Commedia Dell'arte* und basiert auf die Komik der Handlung und der Hauptfiguren. Diese Typologie von Oper stellt aber keine Aspekte der Romantik vor, sondern das Fantastische tritt in die Oper ein.

Wenn Hoffmann von „romantischer Oper“ spricht, meint er kein Modell der Musikgeschichte, sondern eine Zielvorstellung. Er bezeichnet mit dem Begriff „musikalisches Drama“¹³⁶ sein Ideal von Werk der Instrumente: Die Symphonie ist nicht mehr der Oper untergeordnet, sondern sie zeigt ihre Dominanz im Rahmen der

¹³² Vgl. Neumann A.R. (1953). Musician or Author? E.T.A. Hoffmann's decision. The Journal of English and Germanic Philology. Bd. 52 (2). The University of Illinois Press. S. 175.

¹³³ Hoffmann E. T. A. (1924). Dichtungen und Schriften, (Hrsg.) W. Harich. Weimar. XIV. S. 195,

¹³⁴ Vgl. Dobat (1984). S. 105.

¹³⁵ Hoffmann E.T.A (1963). Die Serapions-Brüder. Mit einem Nachwort v. Walter Müller-Seidel u. Anm. v. Wulf Segebrecht. München, S. 89

¹³⁶ Ebd. S. 84.

Instrumentalmusik, die der Oper in der Vokalmusik ähnlich ist¹³⁷. Die Instrumentalmusik repräsentiert das transzendente Moment der Oper und kann im Vergleich zu der gesprochenen Rede die Handlung besser entfalten.

Darüber hinaus war sein Ziel, in der Literatur Anregungen für eine neue Opernform zu finden. Auf einer Seite kritisiert er das Auflösen der festen Musikformen, d.h. die Mischformen wie das Singspiel; auf der anderen Seite betrachtet er Mozarts *Die Zauberflöte* und andere Märchen- und Zaubernoperen als Versuch, eine „romantische Oper“ zu schaffen und er manifestiert auch in seiner Oper *Undine* diese Merkmale¹³⁸, indem er oft Musik und Text zusammen anwendet und die Erste als Entwicklung der Dichtung berücksichtigt.

Darüber hinaus platziert sich Hoffmann zwischen den musikdramatischen Bewegungen der Zeit: Er schätzt Mozarts „Don Giovanni“, aber diese Verehrung stellt sich gegen seine Auffassung, „dass die Musik ausschließlich das >Wunderbare< erschließe, das sich in den Bühnenvorgängen nur spiegele“¹³⁹. Die Instrumentalmusik wird nicht mehr über die Handlung hinausgebracht, sondern sie wird im Drama integriert. In der Entwicklungsphase zur Auffassung der Opernmusik betrachtet Hoffmann die Instrumentalmusik als Organ einer „reinhoetischen Welt“, das in der Oper verwendet werden kann. In dieser Phase muss man zuerst Wagner in Erwägung ziehen, der die Musik in dem Musiktheater neu konzipieren wollte und in seinem Werk „Oper und Drama“ behauptet: „[...] der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]“¹⁴⁰. Die Musik soll deswegen mit der Dichtung kooperieren und im Dienst des Dramas stehen. Laut Wagner hat die Musik eine Fähigkeit, durch ihre Töne das auszudrücken, was in Worten nicht gesprochen werden kann¹⁴¹. Allerdings in Bezug auf den vierten Satz der neunten Symphonie Beethovens vereinigt Wagner die Instrumental- und Vokalmusik, die als ein „bestimmterer, sicherer Ausdruck“¹⁴² zusammenwirken. Zusätzlich verkörpert die Musik laut Hoffmann den sprachüberhobenen Ausdruck, der das Romantische in das

¹³⁷ Vgl. Dobat (1984) S. 106.

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 107

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 108

¹⁴⁰ Wagner R. (o. J.). Richard Wagners gesammelte Schriften. 14 Bde. Hg. v. Julius Kapp. Leipzig. Bd. 11.

¹⁴¹ Ebd. Bd. 9, a.a.O., S. 119.

¹⁴² Vgl. Dahlhaus, C. (1978). Die Idee der absoluten Musik. S. 24.

Leben bringt; in ähnlicher Weise vertritt Wagner die Idee, dass die „Musik nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein¹⁴³“ könne und durch die Musik die Lebensbeziehungen ihren tieferen Sinn erlangen könnten¹⁴⁴.

Darüber hinaus realisiert der Komponist laut Hoffmann durch eine technische Struktur eine besondere Wirkung, die nur für den gebildeten Hörer verstehbar ist, während der enthusiastische Hörer mit Erstaunen den poetischen Effekt als Offenbarung des Romantischen ergreift¹⁴⁵. Allerdings bleibt bei Hoffmann die Problematik, ob die Musik in der Oper eine Täuschung oder eine wahre Vorstellung der Romantik vermittelt. Dank Gaspare Spontini ändert sich aber seine Meinung: In *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Olympia* (1821) schätzt er ihn wegen seiner *Opera Seria* als Versuch des Romantischen und nimmt letztlich die Auffassung der Musik als „bedingte“ Kunst in der Oper an¹⁴⁶. Abschließend spielt dieser Wendepunkt für Hoffmann eine relevante Rolle, weil er in der symphonischen Sprache den Ausgangspunkt für eine musikdramatische Ausgestaltung, die immer mehr unterschiedlich wird, berücksichtigt. Deswegen fügt er Spontini in einer Entwicklungslinie hinzu, die sich von Glück über Mozart entwickelt¹⁴⁷.

¹⁴³ Wagner R. (o. J.). Richard Wagners gesammelte Schriften. 14 Bde. Hg. v. Julius Kapp. Leipzig. Bd. 8. S. 111.

¹⁴⁴ Vgl. Dobat (1984). S. 112.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 113

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 114.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.

2. Ritter Gluck, Don Juan, Die Fermate und die musikalischen Bezüge

In Hoffmanns Werken kann man verschiedene Bezüge erkennen, insbesondere auf die Musik und Kunst, die man „intermediale Bezüge“ bezeichnen kann. Der Begriff Intermedialität verweist auf den Einsatz von vielfältigen Medien innerhalb der Literatur, u.a. Kunst, Musik, Film, Fotografie, Oper, Tanz, digitalen Medien. Hier stellt man eine Definition von Rippl vor:

Die Intermedialitätsforschung ermöglicht folglich die Untersuchung von komplexen Mechanismen der Bedeutungsbildung in und durch inter- und multimediale Konstellationen und stellt dabei das Erklärungspotential von Sprachmodellen für andere Medien wie Bilder oder Musik infrage. Zudem privilegiert sie ein ‚demokratisches‘ Vorgehen, das heißt, sie beschäftigt sich nicht ausschließlich mit hochkulturellen Kunstformen, sondern auch und gerade mit Produkten der Populärkultur und den neuen Medien¹.

Intermedialität stammt aus dem Begriff „Intertextualität“, der von Julia Kristeva² im Zusammenhang mit Michail Bachtin's Konzept der Dialogizität entwickelt wurde. Diese Konzeption basiert auf der Tatsache, dass im poststrukturalistischen Kontext die Sprache nicht mehr von einer Beziehung zwischen Zeichen und Referenten geprägt ist, sondern von der Differenz zu anderen Signifikanten gekennzeichnet ist. Was Hoffmanns Intermedialität betrifft, kann man Formen von Intermedialität untersuchen, in denen normalerweise ein Medium materiell vorherrschend ist³. Man kann daher von verdeckter oder indirekter Intermedialität⁴ oder von intermedialen Bezügen⁵ sprechen.

Beispiele von intermedialen Bezügen kann man in dem Titel Hoffmanns Werke herausfinden: z.B. die Anspielung auf den Graphiker Jacques Callot in *Fantasiestücke* oder auf den Komponisten C.W. Gluck in *Ritter Gluck*; auf eine malerische oder musikalische Gattung, z.B. Nachstücke, Capriccio (Untertitel zu *Prinzessin Brambilla*)

¹ Rippl G. (2014). Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin, De Gruyter, S. 140.

² Vgl. Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. In: Dies: Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris. Éditions du Seuil. S. 143-173.

³ Vgl. Lubkoll, C. & Neumeyer, H. (2015). E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. S. 373.

⁴ Vgl. Wolf W. (1999). Musicalized fiction and intermediality. Theoretical aspects of word and music studies. In: Hg. Von W. Bernhardt. Word and Music Studies: Defining the field. Amsterdam/Atlanta. S. 37-58.

⁵ Vgl. Rajewsky I. (2002). Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke.

oder auf ein bestimmtes Werk, z.B. Mozarts *Don Giovanni* in *Don Juan*⁶. Hoffmann lässt sich auch von Kunst inspirieren, beispielweise in *Die Fermate, Doge und Dogaresse, Meister Martin der Kufner und seine Gesellen, Prinzessin Brambilla* und fügt in seinen Werken sowohl erfundene als auch historische Figuren hinzu, bzw. Künstler: Beispiele sind der Maler Salvator Rosa in *Signor Formica*, der Sänger Wolframb von Eschinbach in *Der Kampf der Sänger* und Gluck in *Ritter Gluck*⁷.

Dieses zweite Kapitel widmet sich drei Erzählungen, d.h. *Ritter Gluck, Don Juan*, die aus dem Werk *Fantasiestücke in Callot's Manier* stammen und *Die Fermate* aus den *Serapions-Brüdern*. Im Mittelpunkt stehen das Thema der Musik und der Kunst und die entsprechenden intermedialen Bezüge, die zahlreiche Aspekte der Musikästhetik und -kritik der Zeit umfassen.

2.1 Ritter Gluck

2.1.1 Entstehungshintergrund und Quelle.

Ritter Gluck spielt eine wesentliche Rolle in dem Übergang zwischen Hoffmann als Musikschriftsteller und als Dichter. Das Zeugnis von diesem Wendepunkt findet man in einem Tagebucheintrag vom 27. Januar 1809⁸: „Meine literarische Karriere scheint beginnen zu wollen“⁹. Hoffmann verfasste den Text wohl 1808 oder 1809, und schickte ihn am 11.1.1809 an Rochlitz, dem Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Die Erzählung erschien im Februar 1809 in der AMZ. Als der älteste Text in den *Fantasiestücken in Callot's Manier* wurde er in dieser Sammlung 1814 integriert, nachdem Hoffmann die Abschrift des Artikels an dem Herausgeber Kunz geschickt hatte. In der neuen Fassung fügt Hoffmann den Untertitel „Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809“ hinzu, in dem er das Jahr der Erstveröffentlichung nennt¹⁰.

Was die Quellen für den Text betrifft, erwähnt Hoffmann in dem Begleitbrief an Rochlitz am 12.01.1809, dass: „Ähnliche Sachen habe ich ehemals in oben erwähnter

⁶ Vgl. Lubkoll, C. & Neumeyer, H. (2015). *E.T.A Hoffmann-Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 374.

⁷ Vgl. Ebd. S. 375.

⁸ Vgl. Meteling A. (2012). *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*. In: (Hrsg.) D. Kremer. *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*. 2. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 81.

⁹ Hoffmann E.T.A (1908). *Sämtliche Werke*. Bd. 1. München/Leipzig.

¹⁰Hoffmann, E.T.A. (2006). *Fantasiestücke in Callot's Manier: Werke 1814*; Hg. von H. Steinecke, G. Allroggen und W. Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Band 2/1. S. 610.

Zeitung der AMZ wirklich gefunden z.B. die höchst interessanten Nachrichten von einem Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Klavier zu fantasieren pflegte“¹¹.

In diesem Zitat bezieht sich Hoffmann auf die 1804 in der AMZ veröffentlichte Erzählung *Der Besuch im Irrenhause*, die Rochlitz selbst verfasste. In der Geschichte steht die Begegnung mit einem Gefangenen im Mittelpunkt, der Klavierspieler ist und der als Wahnsinniger von Ich-Erzähler betrachtet ist. Diese Erwähnung Hoffmanns kann man sowohl als Versuch, den Herausgeber zu überreden, als auch Indiz für die Anwendung Realitätsartikel in einem fiktionalen Kontext berücksichtigen. Obwohl *Ritter Gluck* keinen Analogen Fall zu der Geschichte Rochlitzs darstellt, da er keine psychologischen Studien durchführen wollte, kann sich Hoffmann an Rochlitz für die Einzelzügen und -symptomen der Hauptfigur inspiriert haben¹².

2.1.2. Struktur und Inhalt

Ritter Gluck entwickelt sich in zwei Teilen: In dem ersten Teil schildert Hoffmann die zufällige Begegnung zwischen dem Ich-Erzähler, einem „reisenden Enthusiasten“ und einem Unbekannten im Spätherbst 1809 in Berlin. Die Figuren treffen in einem Kaffeehaus in der Nähe der Prachtstraße «Unter den Linden», wo ein Konzert mit einem Orchester stattfindet. Der Fremde dirigiert die Ouvertüre von *Iphigenie in Aulis* und führt ein Gespräch über die Musik und das Komponieren mit dem Erzähler. Der Sonderling erzählt von seinen Halluzinationen im Reich der Träume mit Schmerzen und Ängsten, von einem Auge und zahlreichen Melodien und Tönen, die funkeln und herrliche Akkorde bilden. Kurz Zeit später begegnet der Erzähler dem Unbekannten in der Nähe des Brandenburger Tores, wo er eine Kritik an die Berliner äußert, die „alles bis zur feinsten Meßlichkeit [verfeinern], alles durch [wühlen], um nur einen armseligen Gedanken zu finden» und die eine Lappländische Arbeit“¹³ ausüben. Außerdem kritisiert er die Berliner Aufführungen der Opern, die er selbst besuchte, wie z.B. Mozarts *Don Juan* und die Mischung der *Iphigenie in Tauris* und *Iphigenie in Aulis*.

¹¹ Hoffmann E.T.A. (1967). E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel, Hg. F. Schnapp., Bd. I München. Winkler. Brief von 12. Januar 1809, S.261.

¹² Hoffmann (2006) S. 611.

¹³ Ebd. S. 26.

Im zweiten Teil treffen die zwei Figuren nach einigen Monaten durch Zufall in der Friedrichstraße. Als er ins Theater für die Aufführung der *Armide* eintritt, hört der Erzähler ein Selbstgespräch und erkennt den Sonderling, Dieser führt den Ich-Erzähler in sein Zimmer, wo er meisterhaft die Ouvertüre und die Schlusszene der *Armide* spielt, obwohl er «rasierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben»¹⁴ anwendet. Dieses herrliche Erlebnis endet mit der Enthüllung der geheimnisvollen Figur: «*Ich bin der Ritter Gluck*» ruft er am Ende aus.

Außerdem sind beide Teile der Erzählung eng verbunden: in den zwei Teilen erkennt man Parallelen, wie z.B. das Thema der Musik und die Werke des Komponisten Gluck. Einerseits werden die Stücke von einem Orchester aufgeführt und vom Unbekannten kritisiert; andererseits befindet sich in dem zweiten Teil eine eigene Interpretation im Gesang und Spiel, die sich vom Originalen unterscheidet.

2.1.3. Ritter Glucks Figur

Die Interpretation des Sonderlings, der sich als Ritter Gluck am Ende der Erzählung offenbart, wird in der Forschungsliteratur in Frage gestellt. Eine erste Theorie betrachtet die Figur als Geist des verstorbenen Komponisten, und zwar als übernatürliche Gestalt. Die Figur Glucks als Revenant scheint an zwei verschiedenen zeit-räumlichen Ebenen anzugehören. Er existiert in der Realität der Erzählung, aber er taucht gleichzeitig in der Geschichte als Figur auf, die zu einer metaphysischen Realität gehört¹⁵. Darüber hinaus ist „der moderne Überrock“ ein Symbol für die Angehörigkeit einer anderen Zeit: unter diesem Kleidungsstück versteckt eine Rokokokleidung, die in der Epoche Glucks üblich war. Gegen diese Theorie äußert sich Martiny, der die Idee vertritt, dass es in der Erzählung um Werke geht, die Gluck nach seinen 60 Jahren komponierte, während der Fremde „über Fünfzig Jahre sein mochte“ und es ist deshalb nicht plausibel, dass die Figur Glucks ein Revenant sei¹⁶. Eine zweite Deutungsrichtung berücksichtigt Gluck als bloße Erfindung der Vorstellung des Erzählers, aber viele realistische Details sprechen gegen eine mögliche Halluzination. Detering unterstützt die Theorie, dass der Fremde

¹⁴ Ebd. S. 29.

¹⁵ Vgl. Schnitzler G. (2004). Ritter Gluck. Produktive Musikkritik. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart: Reclams Universalbibliothek. S. 22.

¹⁶ Vgl. Martiny S.V. (2018) Die Dialektik der romantischen Musikästhetik dargestellt am Beispiel von ausgewählten Texten aus dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. Travail de candidature. Ecole de Commerce et de Gestion Luxembourg. S. 45.

den Geist der Musik verkörpert. Er meint, dass die Erzählung „Eine grandiose Erscheinung der Fantasie [sei], worin der veritable Ritter Gluck figuriert und sich selbst, seine Werke und die Werk-Werdung schöpferischer Einfälle demonstriert; und über ihn demonstrieren der Erzähler und der Autor die Werkwerdung einer Dichtung“¹⁷. Die weitgehend akzeptierte These von Hans Müller¹⁸ sieht der Fremde als Wahnsinniger an, der sich einbildet, Gluck zu sein. Diese Vorstellung kann wie in Folgenden argumentiert werden. Einerseits geschieht der Tod Glucks 1787, und deshalb ist es nicht glaubwürdig, wenn man den Untertitel „Erinnerung aus dem Jahre 1809“ berücksichtigt, dass es sich von der historischen Figur Glucks handelt. Zusätzlich lassen sich die physischen Merkmale der Unbekannten als typisch von Geisteskranken lesen¹⁹.

Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über fünfzig sein) hervorblitzten. Das weichgeformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Löckchen lagen hinter den großen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Überrock hüllte die große hagere Gestalt ein.

Die Figur drückt eine besondere Widersprüchlichkeit aus. Martiny betont die Gegensätze, die sich im Gesicht befinden, wie z.B. die „sanft gebogene Nase“ und die Wildheit der Augen, und das weich geformte Kinn und den geschlossenen Mund mit einem skurrilen Lächeln. Der Alter stellt auch einen Kontrast vor: im Text steht, dass er über fünfzig sein mochte, er besitzt aber einen „wildem und jugendlichen Feuer“ in seinen Augen²⁰. Ein weiterer Hinweis auf diese Interpretation ist die schon obengenannte Anspielung auf Rochlitzs „Den Besuch im Irrenhause“ in Hoffmanns Brief, wo er «die höchst interessanten Nachrichten von einem Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Clavier zu fantasieren pflegte» fand²¹. Allerdings wollte Hoffmann aber keine psychologische Studie wie bei Rochlitz durchführen: Er sieht den Wahnsinn als eine Folge des täglichen Konflikts zwischen der Sphäre der Ästhetik und der Wirklichkeit an. Dieser Zustand ist keine Krankheit, sondern er stellt eine Rettung

¹⁷ Vgl. Deterding K. (1991). Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnisse., Frankfurt: Peter Lang. S. 146.

¹⁸ Vgl. Müller H. v. (1974). 'Zwei Exkurse zum "Ritter Gluck"'. Hrsg. Von F. Schnapp. Gesammelte Aufsätze über E. T. A. Hoffmann. Hildesheim: Gerstenberg. S.459-475.

¹⁹ Vgl. Markx, F. (2015). E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera, Leiden, The Netherlands: Brill. S. 73

²⁰ Martiny (2018). S. 45.

²¹ Hoffmann E.T.A. (1967). Brief von 12. Januar 1809, S.261.

für das Individuum dar, das durch diese Identität die Banalität der Wirklichkeit überwinden kann und zur Katharsis führt²².

Angesichts der Vielfalt von Interpretationen, nimmt Karoli an, dass Hoffmann die Erzählung bewusst vieldeutig konzipiert habe und sie findet keine endgültige Antwort auf die Frage nach der Identität des Fremden. Laut Karoli „schiller[e] der Sonderling zwischen partiell wahnsinnigem und Revenant C.W. Glucks“²³. Anschließend kann man feststellen, dass die Perspektive des Lesers von der Leseart des Textes abhängig ist. Die Schlusspointe lässt den Leser nachdenken, aber gleichzeitig soll sie das Publikum überraschen. Der Dichter stellt sich zur Aufgabe, den Leser für wechselnde Perspektiven, von der Gegenwart in die Vergangenheit, vom Realen ins Reich des Wunderbaren, sensibel zu machen²⁴.

2.1.4 *Ritter Gluck* und die deutsche Musikkritik

Glucks Werke wurden in Berlin erst nach dem Tod Friedrichs der Große (1712-1786) uraufgeführt. Die Aufführungen von *Iphigenie auf Tauris* (1795), *Alceste* (1796), *Armide* (1805), und *Iphigenie in Aulis* (1809) waren erfolgreich und bekamen Aufmerksamkeit in der Musikpresse. Seine Werke provozierten aber einerseits Kritiker, wie z.B. C. F. Zelter, der in der Kritik *Über die Aufführung der Gluckschen Oper Alceste, auf dem königlichen Operntheater zu Berlin von 1796* die Arien und die Choräle lobte, aber andererseits kritisierte er die Länge des ersten und dritten Akts²⁵.

[...] nimmt unsre Leidenschaft oft zu lange in Anspruch. Der größte Vorwurf, den ihm die Kritik machen kann, besteht in der Überfüllung. [...] Die starken Kontraste gelingen ihm bis zur Bewunderung, aber er häuft sie zu sehr und chargiert seine schönsten Gesänge mit Figuren und Nebensachen, wodurch sie unklar werden.²⁶

Andererseits spielt J.F. Reichardt eine entscheidende Rolle als Befürworter Glucks: In seiner *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (1805) erschien ein Essay „*Etwas über Gluck und dessen Armide*“, wo er den Komponisten für seine Fähigkeit, das Genre

²² Vgl. Martiny (2018). S. 49.

²³ Vgl. Karoli, C. (1968). „Ritter Gluck“. Hoffmanns erstes Fantasiestück. In: E.T.A. Hoffmann. Darmstadt. S. 1.

²⁴ Vgl. Dobat, K. (1984). Musik als romantische Illusion: Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag. S. 121.

²⁵ Vgl. Marx (2015). S. 85.

²⁶ Reichardt J.F. (1796). Deutschland, II. Berlin: Unger. (Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1971). S. 281-82.

zu perfektionieren, zelebrierte. Im folgenden Jahr veröffentlichte Reichardt eine Rezension der *Iphigenie auf Tauris*, wo er Glucks Oper als Modell für ein perfektes rein-stilistisches Drama beschrieb. Laut Reichardt ging Gluck über die verschiedenen Nationalstile hinaus: Elemente der französischen und italienischen Operntradition wurden mit den Leistungen der deutschen und frühen niederländischen Instrumentalmusikschulen zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeführt²⁷.

Was Hoffmann angeht, befürwortet er die Stellungnahme Reichardts, in dem er gegen 1810 eine Rezension der G. C. Grosheims Klavier-Reduzierung der *Iphigenie in Aulis* realisierte. Er beschreibt die musikalischen Merkmale seiner Musik wie folgend:

[...] so ist die Glucksche Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet. Alles, was diesem Fortschreiten hinderlich ist, alles, was des Zuhörers Spannung schwächen und seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge – man möchte sagen, von der Gestalt auf den Schmuck – lenken kann, ist auf das sorgfältigste vermieden und eben die dadurch entstehende höchste Präzision erhält das Ganze energisch und kraftvoll. [...] Nur die höchste Erkenntnis der Kunst, nur die unumschränkte Herrschaft über die Mittel des musikalischen Ausdrucks spricht sich in der hohen Simplität aus, mit welcher der große Meister die stärksten, leidenschaftlichsten Momente des Dramas behandelt²⁸.

Glucks Musik war deshalb in der Lage, statt Wörter einzusetzen, den Geisteszustand der Figur und die Kraft der Handlung durch die Musik auszudrücken. In der Rezension nimmt Agamemnons Szene (Akt. II. Szene 7.) als Beispiel, wie der Komponist die inneren Konflikte gegen den Willen der Götter durch dieselbe Musikfigur und nicht durch das Abbilden von einzigen Wörtern oder Sätzen darstellt. Auf diese Weise hebt Hoffmann die Solidität seiner Vertonung hervor, die durch die Verwendung von reich harmonischem Gewebe und die Vermeidung von leeren Sätzen realisiert ist²⁹.

Eine relevante Kritik für den Ausgangspunkt der Erzählung *Ritter Gluck* ist die von J. N. Forkel, der in seiner *Musikalisch-Kritische Bibliothek*³⁰ (1778) die Passagen in *Iphigénie in Aulis* auf Basis Arnauds positiver Rezension harsch kritisierte. Glucks Musik war laut Forkel durch Pleonasmen, technische Mängel und fehlende harmonische und melodische Erfindung gekennzeichnet³¹. Vor allem wurde die Ouvertüre scharf für ihre schlecht komponierten und ungeschickten Passagen kritisiert. In der Geschichte begann der Sonderling diese Ouvertüre zu dirigieren, nachdem der sich Ich-Erzähler

²⁷ Vgl. Markx (2015). S. 85.

²⁸ Hoffmann E.T.A. (1963). *Schriften zur Musik*. Nachlese, Hg. Von F. Schnapp, München. S. 64.

²⁹ Vgl. Markx (2015). S. 87.

³⁰ Vgl. Forkel J. N. (1778). ‘Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck’, verschiedene *Schriften* gesammelt und herausgegeben, von F. J. Riedel, *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, I, S. 53-210.

³¹ Vgl. Markx (2015). S. 80-81.

darüber die Ungenauigkeiten der Musik des Café-Orchesters beschwert hatte, u.a. über die abscheulichen Oktaven:

Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte und des Fagotts schnarrenden Grundbaß allein höre ich; sie gehen auf und ab, fest aneinanderhaltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf ich aus. Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven!³² [...]

Die Tatsache, dass die Ouvertüre von einem Café-Orchestra gespielt wird, aus einer Oper, die noch nicht in Berlin im Theater aufgeführt wurde, ist eine geistreiche Anspielung auf Forkel Kritik: Laut ihm gleicht Glucks Musik „dem Styl unserer Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber zugleich auch viel ekelhaftes in sich hat“³³. Als der Sonderling die Ouvertüre dirigierte, begann der Erzähler, Glucks Musik zu schätzen, und nun seine Ohren und Vorstellungskraft schienen, alle Qualitäten der Musik zu empfinden:

So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leisen anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Wehmut erfüllen; das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten³⁴.

Laut Marx stellt diese Beurteilung des Erzählers Forkels Kritik gegenüber. Der Ich-Erzähler konzentriert sich auf die Musik und lässt sich mitreißen, indem er nur seinen Ohren und seinem Herzen vertraut, während Forkel auf das Fehlen von Melismen, Verzierungen und Kadenzen in den melodischen Linien fokussiert³⁵. Was insgesamt fehlt, sind die musikalischen Konventionen der *Opera seria*:

Der erste Grundsatz des Herrn von Gluck geht überhaupt dahin, die dramatische Musik zu simplifizieren, und ihr nicht nur alle Passagen und Melismen zu nehmen, sondern sogar die notwendigsten Zierraten, und ihren unentbehrlichsten Schmuck, ohne die unmöglich eine angenehme und fließende Melodie hervorgebracht werden kann, zu rauben³⁶.

Forkel fügt hinzu, dass Gluck eine beschränkte Harmonie anwendet, und zwar einen endlosen Wechsel zwischen Grundton und Dominanten. Allerdings scheint Hoffmanns Erzählung den Skepsis gegenüber Glucks Musik zu widersprechen. In einer Szene, in

³² Hoffmann (2006). S.20.

³³ Forkel J. N. (1778). 'Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck', verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben, von F. J. Riedel, Musikalisch-Kritische Bibliothek, I, S.127.

³⁴ Hoffmann (2006). S.22.

³⁵ Vgl. Marx (2015). S. 90.

³⁶ Forkel (1778). S.100.

der der Fremde dem Erzähler die Ouvertüre zu *Armide* spielt, setzt er die erstaunlichsten Melismen, Variationen und Verzierungen:

[...] nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Akkorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouvertüre anhebt, fast ganz dem Original getreu: aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue, geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen anzureihen, dass jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen³⁷.

Diese variierte Wiederholung der Ouvertüre stellt ein romantisches Konzept der „unendlichen Progression“ dar, und schlägt eine mantische Lesart klassischer Musik vor, in der der Erzähler sich seine musikalische Sensibilität zwischen dem Autor und dem Fremden setzt³⁸.

2.1.5 Der Zusammenhang zwischen Oper und Instrumentalmusik in *Ritter Gluck*

Im Vergleich zu Hoffmann stellt Gluck eine Hierarchie der Künste, in der die Dichtung die höchste aller Künste sei. Er stellte 1769 diese Musikauffassung in seiner Widmungsrede zur Partitur seiner Oper *Alceste*, in der er sich äußerte: «Die Musik [soll] zu ihrer wahren Bestimmung zurückführen, nämlich der Poesie zu dienen». Diese Konzeption ist in der romantischen Musikästhetik unvorstellbar, da Dichter wie Hoffmann die Idee vertreten, die Musik sei aller Künste überlegen. (Vgl. Kap. 1.).

Ein Hinweis auf die Relevanz der absoluten Musik in Hoffmann ist die Anwendung in der Erzählung in den meisten Fällen von Ouvertüren Glucks, statt Arien aus seinen Opern einzusetzen. Eine Ouvertüre ist ein rein instrumentalisiertes Stück, das kein Libretto oder Gesang verlangt³⁹. Am Anfang des *Ritters Gluck* wird eine Arie aus dem Singspiel *Fanchon* gespielt, die vom Erzähler nicht geschätzt wird, und er kritisiert sofort die „rasende Musik“ des Caféhausorchesters. Stattdessen lässt er sich von der Musik der Ouvertüren hinreißen, sowohl am Anfang mit der Iphigenie als auch am Ende mit der *Armide*.

Man konnte sich aber fragen, warum die Oper für Hoffmann so relevant in seiner ersten Erzählung ist und warum er keine reine Instrumentalmusik als Hauptwerk wählte,

³⁷ Hoffmann (2006). S. 30.

³⁸ Vgl. Schnitzler (2004) S. 28.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 26.

obwohl sie laut ihm den anderen Künsten überlegen ist. Die absolute Musik kann laut Hoffmann ein „unbekanntes Reich“ aufschließen, aber dies bedeutet nicht, dass die an ein Libretto verbundene Musik das nicht ermöglicht⁴⁰. In seiner späteren Erzählung *Der Dichter und der Komponist* (1813) beschreibt der Komponist Ludwig die Oper als solche, „welcher Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt“⁴¹. Die Oper kann deshalb die gleiche Funktion wie die absolute Musik haben, aber die Erste kann die transzendente Aufgabe nicht nur musikalisch, sondern auch sinnlich erfüllen. Die Alltagswelt wird durch den Text und die Handlung, mit der Oper verbunden, während die Musik den Inhalt zum universellen Wert hervorhebt, um den Zuschauer durch die konkreten Erfahrungen in die Transzendenz zu führen. Laut Schmidt stellt die Autonomie der Musik nicht die einzige Voraussetzung der romantischen Musik dar, sondern sie hilft dabei, um das Hauptelement, und zwar die Erfahrung der Transzendenz musikalisch zu übertragen⁴².

Was die Opern Glucks betrifft, verkörpern sie das Modell für die klassische Oper, in der alle Elemente eng miteinander verknüpft sind. Mit *Orfeo ed Euridice* (1762) wollte er eine Opernreform schaffen, in der die Konzepte der barocken Opernformen, *Opera seria* und *Opera buffa* erneuerte. Einerseits lehnt er die Virtuosität der Arien der *Opera seria* ab, um die Künstlichkeit der Inszenierung zu vermeiden, andererseits verzichtet er auf die Witze und die Farce der *Opera buffa*. Die Klassizität seiner Opern steht zu dem Vorspielen der Ouvertüre der *Armide* in *Ritter Gluck* im Gegensatz, die auf Hoffmanns Musikästhetik verweist. Diese Szene verdeutlicht eine romantische Entgrenzung und eine Erfahrung der Transzendierung, in der der Sonderling eine neue Version der *Armide* mit Variationen und Verzierungen elaboriert⁴³. Laut Schnitzler scheint Hoffmann hier Glucks Reform zu aktualisieren: Er stellt die romantische Musik als die Kunstform dar, die „am weitesten vom Raumzeitlichen entfernt, in jenes Geisterreich der Träume, ins Metaphysische begibt, wo die Musik mit ihrem Schöpfer als Genie zumindest transitorisch zu Hause ist.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl. Markx (2015). S.55.

⁴¹ Hoffmann, E.T.A. (1985). *Der Dichter und der Komponist*. In: Hoffmann, E.T.A.: Werke in vier Bänden. Erster Band. Salzburg. S.81.

⁴² Vgl. Schmidt, R. (2006). Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 32.

⁴³ Vgl. Martiny (2018). S. 57.

⁴⁴ Vgl. Schnitzler (2004). S.27.

2.1.6 Musikalische Bezüge

In *Ritter Gluck* befindet sich eine Vielfalt intermedialer Bezüge, die mit dem Bereich Musik zu tun haben, sowie die Anspielung auf den historischen Künstler Christoph Willibald Ritter von Gluck, sowohl im Titel als auch im letzten Satz der Erzählung, und auf bestimmte musikalische Werke, hier Glucks Opern *Iphigenie in Aulis*, *Iphigenie auf Tauris* und *Armide*.

Mit etwa detaillierten Beschreibungen der Opernauszüge prägt die Musik die ganze Erzählung. Scher hat die Verbalisierung der musikalischen Aufführung in Hoffmanns *Ritter Gluck* untersucht⁴⁵: Erstens fokussiert der Verfasser auf die Bewegungen, den Gesichtsausdruck der Fremden, und wie oben genannt, auf seine physischen Merkmale. Dann deutet er die Musik an:

Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leisen anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unennbarer Wehmut erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten⁴⁶.

Dieser Durchgang von Gestik über Mimik zur Musik und Gefühlen wird auch in der Veränderung der Verbform verdeutlicht. Das Präteritum drückt eine Distanz zur Musik aus (Ich hörte), aber dann findet man einen unmittelbaren Wechsel zum Präsens (das Tutti kehrt zurück), wo diese Distanz verloren geht. In dieser Passage entspricht der Wechsel der Zeitform dem Beginn des *Allegro*⁴⁷, das dem *Andante* gegenüberstellt. Darüber hinaus bietet die Beschreibung eine Vorstellung der Instrumentierung, in der man die Verbindung zwischen Instrumenten und einem emotionalen Geisteszustand beobachten kann. Der Satz „Sanfte und schmelzende Klage“ bezieht sich auf eine unaussprechliche Melancholie, während der Sturm der Violinen und der Donner der Pauken eine Naturgewalt ausdrücken. Die Personifizierung des *Tutti* als Riese betont die Vorherrschaft der abschließenden Melodie, die vorher in der Exposition eine privilegierte Rolle spielte. „Die sanfte, schmelzende Klage“ der Flöten befinden sich in

⁴⁵ Vgl. Scher S. P. (1968). *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University Press, pp.60-67, 71-75.

⁴⁶ Hoffmann (2006). S. 22.

⁴⁷ Vgl. Scher (1968). S. 59-60.

T. 39 (Abbildung 1), 'die sanft gespielten Töne des Cellos und des Fagotts' beziehen sich auf T. 88, 90, 92 und 94 (Abbildung 2) und das Tutti (Abbildung 3)⁴⁸.

Abbildung 1: *Iphigenie in Aulis* Akt 1 Ouvertüre, Allegro, T. 40-47⁴⁹

Abbildung 2: *Iphigenie in Aulis*, Akt 1. Ouvertüre, Allegro, T.86-95⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Marx (2015). S. 102.

⁴⁹ Für die Partituren, Vgl. Marx (2015). S. 102-103.

⁵⁰ Ebd.



Abbildung 3: *Iphigenie in Aulis*, Akt 1. Overture, Allegro, T. 180-187⁵¹

Das Ziel von dieser Beschreibung ist die verschiedenen musikalischen Funktionen anhand von Musikbeispielen zu betonen. Die Skizzierung scheint undetailliert zu sein, aber in dieser versucht Hoffmann, die Protagonisten der Overture hervorzuheben, und zwar die Melodie der Flöte, die sich an dem Grundton festhält, den mächtigen Riesen, und das Tutti, das immer den neuen Schlüssel bestätigt⁵². Darüber hinaus ähnelt diese Interpretation der Rezension Wagners „Glücks Overture zu Iphigenie in Aulis“, in der er sich fragte, ob sich eine poetische Idee in dem Stück verbirgt. Wagner war mit dieser Perspektive einig, in der das Andante ein Aufschrei des Herzens war, gefolgt von einem Motiv von dominierender Kraft (das Tutti). Das dritte Motiv drückt Gnade und Zärtlichkeit, während das vierte ein schmerzhaftes und quälendes Mitgefühl vermittelt⁵³.

Nach der Aufführung der Overture begleitete der Sonderling den Erzähler zu Hause, und nachdem er seine Kritik gegen die Berliner geäußert hatte, fing er ein Chor der *Iphigenie auf Tauris* zu singen. Ritter Gluck stellt an dieser Stelle die Problematik der fehlenden Overture der *Iphigenie auf Tauris* vor. In der Praxis wird diese obengenannte Overture als Overture der *Iphigenie auf Tauris*, oder sogar wie in der Erzählung als eigenständiges Stück gespielt. Der Fremde ist aber nicht mit dieser Vorgehensweise einverstanden and kritisiert sie:

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. S. 104.

⁵³ Vgl. Wagner R. (1854). ‘Gluck’s Overture zu “Iphigenia in Aulis”’, *Neue Zeitschrift für Musik*, 41: 1 (1 Juli 1854), 1-6, S. 4.

Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren. Ein stilles Meer – es entsteht ein Sturm – die Griechen werden ans Land geworfen, die Oper ist da! – Wie? hat der Komponist die Ouvertüre ins Gelag hineingeschrieben, daß man sie, wie ein Trompeterstückchen, abblasen kann wie und wo man will?⁵⁴.

In einer Rezension der Aufführung der *Iphigenie auf Tauris* am 19. Juli 1805 wird betont, dass der Kapellmeister Weber die Ouvertüre der *Iphigenie in Aulis* hinzufügte, weil das Publikum keine Oper ohne Ouvertüre schätzen konnte⁵⁵. Reichardt, der Herausgeber der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* (BMZ), kommentierte die Rezension in einer Fußnote:

Es ist ein Irrthum zu glauben, daß Glucks Einleitung zur Iphigenie in Tauris keine Ouverture sei [...]. Jeder Zuhörer von feinem Gefühl muß bei einer zweiten, dritten Vorstellung fühlen, [...] daß die gewaltig trotzend, hochherrliche Ouverture, die man hier anwendet, zu ganz anderen Gefühlen und Erwartungen stimmt, als hier befriedigt werden.⁵⁶

Gluck beschloss aber, dass diese Oper keine Ouvertüre haben sollte, wie er schreibt: „La Pièce commence, pour ainsi dire, avec le premier coup d’archet, & n’a pas de Symphonie qu’on appelle proprement Ouverture“ („Das Stück beginnt sozusagen mit dem ersten Bogenschlag & hat keine Symphonie, die man eigentlich Ouvertüre nennt“)⁵⁷. Diese Ankündigung schlägt eine Interpretation vor, in der Gluck einen Anfang in *Medias res*, ohne getrennte Ouvertüre wollte⁵⁸.

Darüber hinaus wird auch in der Erzählung die Tatsache betont, dass die Musik die Handlung auf eine Art und Weise schildert und vorhersieht. Nachdem er die obengenannte Ouvertüre dirigiert hatte, verriet er seine Identität als Komponist und sang den Chor der Priesterinnen aus der *Iphigenie auf Tauris*:

Er stand auf und ging einige mal heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der »Iphigenia in Tauris«, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten⁵⁹.

Der Erzähler gibt keine Details über das Musikstück, aber nach der Forschungsliteratur sind nur zwei Chöre möglich, und zwar, „Grands Dieux! Soyez-nous secourables“ am Anfang der Oper, oder „Contemplez ces tristes apprêts“ am Ende des zweiten Akts, wo

⁵⁴ Hoffmann (2006). S. 27.

⁵⁵ Vgl. Markx (2015) S. 106.

⁵⁶ *Berlinische Musikalische Zeitung* (BMZ) (1805). 1: 64, S.253.

⁵⁷ Annonce de l’opéra d’Iphigénie en Tauride de M. le Chevalier Gluck’, Journal de Paris (19. Mai 1779). Eigene Übersetzung.

⁵⁸ Vgl. Markx (2015). S. 107.

⁵⁹ Ebd. S. 23.

das „Eintreten der Tutti“ erscheint⁶⁰. Der zweite Chor ist mit dem Chor in dem ersten Akt der *Iphigenie in Aulis* „Que d’attraits, que de majestè!“ identisch, aber es ist unwahrscheinlich, dass es sich von diesem Chor handelt, denn in dieser Szene bereitet sich Iphigenie mit den Priesterinnen auf das Opfer vor und es wäre keine geeignete Zeit, um Melodien neu vorzuspielen und variieren, wie der Erzähler im Text betont⁶¹: „daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten“⁶². Dagegen kann man feststellen, dass er den ersten Chor der Oper sang, nachdem er die Ouvertüre der *Iphigenie in Aulis* vorgespielt hatte. Der Inhalt des Chores scheint der Situation des Fremden zu entsprechen, weil Iphigenie in der Szene eine Hohepriesterin von Diana an dem Tempel von Tauris ist. In jenem Moment bitten die Griechen wegen eines Sturms die Götter um Befreiung von den Barbarenvölker, bzw. Skythen⁶³. Diese Szene zeigt eine Parallele im *Ritter Glucks* Text, weil der Fremde auf seinen Zustand als isolierten Menschen hinweist, und fühlt sich verdammt, in diesem unfruchtbaren Raum ohne verwandte Geister zu wandern, wie die Griechen auf Tauris dazu verurteilt wurden, unter Barbarenvölker zu leben⁶⁴.

Laut Marx sind diese obengenannten Opern relevant, um entscheidende Passagen der Erzählung ans Licht zu bringen. In dem letzten Beispiel trifft der Erzähler den Fremden zufällig in der Nähe des Tiergartens, während er auf dem Weg zum Theater war, um die Oper *Armide* zu sehen. Der Fremde entscheidet, ihn nach Hause zu bringen und dort spielt die Ouvertüre dieser Oper. Er beginnt mit dem *Tempo di Marcia*:

Er begann: »Jetzt werde ich die Ouvertüre spielen! Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit!« – Ich versprach das, und nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Akkorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouvertüre anhebt, fast ganz dem Original getreu; aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs⁶⁵.

Der Erzähler hebt hervor, dass der Fremde das *Tempo di Marcia* „fast ganz dem Original getreu“ spielt, aber für das *Allegro* will er die Melodie und die Harmonie variieren und scheint, Entwicklungsmechanismen für sein ganzes Vorspiel einzusetzen.

⁶⁰ Vgl. Hoffmann E.T.A. (o. J.). Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Hg. von Ellinger G., XII-XV, Anmerkungen. S.149.

⁶¹ Vgl. Marks (2015). S. 109.

⁶² Vgl. Ebd.

⁶³ Vgl. Ebd.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 110.

⁶⁵ Hoffmann (2006). S. 30

Sein Körper wird auch Teil der Aufführung und seine Stimme auch, indem er einige Passagen der Pauken imitiert. Wie Marx erwähnt, ist die Durchführung der Ouvertüre ein Beispiel von Glucks kompositorischer Kompetenz, die Melodie zu bereichern, indem er einen Kontrapunkt zwischen einem chromatischen Motiv der Flöte und erster Violine und dem Hauptthema der zweiten Violine schafft, wo ein Wechsel von Tonart erscheint⁶⁶.

Abbildung 4: *Armide*, Akt 1. Allegro T. 60-68⁶⁷

Als der Fremde die letzte Szene der *Armide* spielt und singt, wird der Erzähler als überfordert dargestellt und er gibt zu, dass er „außer [sich]“ ist. Der Komponist folgt nicht genau dem Original, sondern:

„Seine veränderte Musik war die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Liebe, Haß, Verzweiflung, Raserei, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen“⁶⁸

Hier kann man eine Parallele mit der Handlung der Oper erkennen: In diesem Zeitpunkt ist Armide außer sich wie der Erzähler, weil sie von ihrem geliebten Renaud verraten wurde und drückt starke Gefühle aus, wie z.B. Verzweiflung, Empörung, Wut bis zur Rache. Gluck will alle Nuancen der Emotionen beschreiben und zeigt in dieser letzten

⁶⁶ Vgl. Marx (2015). S. 110.

⁶⁷ Für die Partitur, Ebd.

⁶⁸ Hoffmann (2006). S.30-31.

Szene einen Gefühlswchsel aus Wut, Selbstmitleid und Rache am Ende („L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste“), die auch in dem Wechsel von Tonarten bis zum E-Moll ihren Höhepunkt findet ⁶⁹.

86 ARMIDE
 Que dis-je? où suis-je? hé-las! in-for-tu
 Was sagt ich? Wo bin ich? Weh mir! Un-glück-

90
 née Ar-mi-de, Où t'em-por-te une a veugle er-reur? L'es
 sel'ge Ar-mi-de! Wo-hin führ-te ein Irr-tum dich? Die

95
 poir de la ven-gean-ce est le seul qui me res-te.
 Rach-lust nur al-lein gibt mir Hoff-nung und Trost!

Abbildung 5: Armide, Akt V, letzte Szene, T. 86-99.⁷⁰

Intermediale Bezüge kann man auch in dem im Text darstellenden Entstehungsprozess der Musik erkennen. Der Fremde beschreibt seine musikalische Inspiration und sein Komponist-werden als eine Epiphanie, indem er ins Reich der Träume eintritt. In diesem findet er die Sonne, d.h. den Dreiklang, aus dem alle Harmonien springen: mit diesem Bild will Hoffmann die Auffassung der Tonart illustrieren. In der Epiphanie wird er von Dämonen gefoltert und von Lichtstrahlen, und zwar Tönen gerettet, bis er erwachte und eine Orgel sah, als Symbol der Göttlichkeit und gleichzeitig der Polyphonie:

⁶⁹ Markx (2015) S. 111.

⁷⁰ Für die Partitur, Vgl. Ebd. S. 112.

Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein großes, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen: da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen [...]⁷¹.

Musik wird hier als komplexes Phänomen betrachtet, als höhere Wahrheit und höheres Wissen, die zu einer Kunstform mit philosophischem und religiösem Status angehoben wird⁷². Nur wenn der Komponist die göttliche Harmonie trifft, kann er ernsthaft komponieren. In der Erzählung werden jetzt die drei Komponenten des Akkords präziser gezeigt:

Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: ›Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling Terz wird unter die Kolosse treten; du wirst seine süße Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodien werden dein sein⁷³.

Außer dem Grundton und der Quinte, spielt die Terz eine wesentliche Rolle, weil sie den Dreiklang ergänzt, und sie bietet eine Vielfalt von Möglichkeit im Rahmen der harmonischen Progression⁷⁴. Hier wird sie als „Jüngling“ und „weich“ beschrieben: das kann eine Anspielung auf die Moll-Terz sein, die normalerweise für die Moll-Tonarten und Akkorde eingesetzt ist. Zusätzlich steht die Moll-Terz für die harmonische und melodische Entwicklung im Vordergrund, die der Fremde für seine Aufführungen verwendet, indem er die Musik mit neuen Themen und harmonischen Oszillationen manipuliert⁷⁵.

Der beschriebene Entstehungsprozess zeigt, dass nur Komponisten, die ihre Ansichten und Persönlichkeit ablehnen, können ernsthaft hochwertige Werke produzieren. Hoffmann konzipiert den Entstehungsprozess nicht als Handwerk, sondern er enthält eine göttliche Offenbarung, in der das Werk als Ganzes komponiert ist. Hier wird auch eine Kritik gegen die Experten vorgebracht, die sich nur durch eine Analyse und eine Einhaltung der Regeln des Handwerks äußern⁷⁶. Der Komponist hat eine innere Vision, die er mit den Mitteln, die er zur Verfügung hat und die je nach kulturellem oder historischem Hintergrund wechseln, realisiert⁷⁷. Ein Beispiel ist die Passage am Ende der Erzählung, wo der Fremde versucht, Glucks Meisterwerk *Armide*

⁷¹ Hoffmann. (2006). S. 25

⁷² Vgl. Markx (2015). S. 115.

⁷³ Hoffmann (2006). S. 25.

⁷⁴ Vgl. Markx (2015). S. 116.

⁷⁵ Vgl. Ebd.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 116.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

zu rekreieren, aber er hat ein leeres Notenblatt vor sich und nimmt sich Inspiration von dem Reich der Träume: „All dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam“⁷⁸.

2.1.7. Der Euphon und die Interpretation

Nach einem langen Gespräch versetzt der Sonderling den Erzähler und dann später traf er ihn erneut und sagte, er habe ihn verlassen, denn „Es wurde zu heiß, und der Euphon fing an zu klingen“⁷⁹. Das oben erwähnte Reich der Träume schickt dem Fremden Nachrichten durch den Euphon, ein Modeinstrument zur damaligen Zeit. Dieses wurde 1790 von Ernst Friedrich Chladni entwickelt und ähnelt einer Glasharmonika. Der Euphon funktioniert wie folgend:

Beim Euphon versetzt der Spieler mit angefeuchteten Fingerspitzen chromatisch angeordnete Glasstäbe so in Längsschwingungen, daß durch sie ein System ihnen eng zugeordneter Eisendrähte zum Klingen gebracht wird. Da die Tonskala eng begrenzt war und die Erregung der Klänge mittelbar, wie durch Geisterhand erfolgte, war für den Musiker sorgsamste Beschränkung des Aufwands geboten: nur in langsamer Bewegung geführte Melodien, bei denen jeder Ton sich frei entfalten kann, und in einfachen harmonischen Beziehungen kam der unirdisch-intensive Klang des Euphon voll zur Geltung⁸⁰.

Laut Hoffmann war sein Klang der Natur- oder Urton, die von der Bewegung der Planeten produziert wird und durch diesen kann der Mensch die verlorene Harmonie mit der Natur noch mal erleben. Daraus ergibt sich, dass die Natur und das Kunstwerk im Zusammenhang stehen und der Künstler *natura naturans* bezeichnet wird: Die erzeugten Werke gehören zu einer kosmischen Ordnung⁸¹.

In der Erzählung kann dieses Instrument mehrere Bedeutungen annehmen. Je nach Interpretation der Fremde kann es ein Produkt seiner Vorstellung sein oder als Inspiration für den Komponisten betrachtet werden⁸². Der Euphon wird auch in der Kritik erwähnt, die der Fremde gegen die niedrige Qualität der Aufführung des Mozarts *Don Giovanni* äußert:

⁷⁸ Hoffmann (2006). S. 30.

⁷⁹ Ebd. S. 26.

⁸⁰ Vgl. Dahlhaus C., Miller N. (2007). Europäische Romantik in der Musik. Band 2. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar. S. 62-63.

⁸¹ Vgl. Schmidt R. (2006). S. 46.

⁸² Vgl. Martiny (2018). S. 58.

Ha, die ganze Welt ist in dieser Oper! Durch das bunte Gewühl geputzter Menschen ziehen die Geister des Orkus – Alles hat hier Stimme und allmächtigen Klang – Teufel, ich meine ja Don Juan! – Aber nicht die Ouvertüre, welche prestissimo, ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, konnt' ich überstehen; und ich hatte mich bereitet dazu durch Fasten und Gebet, weil ich weiß, daß der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht!⁸³

Hier bezieht sich der Fremde auf die Tatsache, dass der Euphon „unrein anspricht“, weil er sich von Mozarts Oper überfordert fühlt und diese Musik die Grenzen der klassischen Musik Glucks überschreitet⁸⁴. Außerdem symbolisiert der Euphon die reine Harmonie der Sphäre, die erst zu Musikwerken gestaltet werden müssen. Laut Schmidt weiß der Fremde, dass die Überforderung des Euphons geschehen kann, und er versucht sich durch Gebet und Fasten vorzubereiten, aber er soll trotzdem während der Ouvertüre aus der Oper fliehen. Grund dafür ist nicht das Unverständnis der Musik, sondern eine besondere musikalische Sensibilität⁸⁵.

In diesem Abteil hat man die intermedialen Bezüge anhand drei musikalischer Beispiele diskutiert, die entscheidend sind, um Glucks Haltung gegenüber der dramatischen Handlung und der unkonventionellen dramatischen Übersetzung in der Musik zu verstehen. Zusätzlich bietet der Text eine Reflexion über die gegenwärtigen Diskurse der Musikkritik an (Vgl. 2.1.4), und zwar er zeigt eine besondere Einstellung gegenüber dem Wesen der musikalischen Komposition, bzw. dem Entstehungsprozess eines Werks.

⁸³ Hoffmann (2006). S. 27.

⁸⁴ Vgl. Dobat (1984). S.130.

⁸⁵ Vgl. Schmidt (2006). S. 64.

2.2 Don Juan

2.2.1 Entstehung und Quelle

Die Erzählung wurde im September 1812 verfasst und am 2.2.1813 an die Redaktion der AMZ geschickt als einer der zwölf Beiträge zu dieser Zeitung, die Hoffmann in jener Zeit publizierte. Der Autor schickte das Werk am selben Tag auch dem Breitkopf & Härtel Verlag mit der Rezension des Beethovens Klaviertrios Op.70 und schrieb in dem Brief:

„Noch füge ich einen kleinen Aufsatz: Don Juan pp bey, von dem ich in der That nicht weiß, ob E[ine] H[och] V[erehrte] Red[aktion] ihn der Aufnahme in die Zeitung würdig finden wird oder nicht? – Mir scheint, als wenn über die Darstellung des Don Juan manches Neue gesagt worden und als wenn der ‘reisende Enthusiast’ die Ueberspannung und die darin herrschende Geisterseher entschuldigen könne, weshalb ich denn wohl die Aufnahme wünschte [...]“⁸⁶.

Was die Quelle betrifft, befinden sich musikalische intermediale Bezüge auf Mozarts „*dramma giocoso*“ *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (KV 527), das am 29. Oktober 1787 in Prag mit dem Libretto von Lorenzo da Ponte uraufgeführt wurde. Diese Oper war dem Autor schon in seiner Jugend bekannt und schrieb dem Freund Hippel⁸⁷:

„Den Don Juan habe ich jetzt auch eigentümlich- er macht mir manche seligen Stunden, ich fange an jetzt je mehr und mehr Mozarts wahrhaft großen Geist in der Komposition zu durchschauen, Du sollst gar nicht glauben, wie viel neue Schönheiten sich dem Ohr des Spielers entwickeln, wenn er auch nicht die geringste Kleinigkeit vorüber schlüpfen läßt, und mit einer Art von tiefem Studium zu jedem einzelnen Takt den gehörigen Ausdruck sucht“⁸⁸.

Er besaß auch einen Klavierauszug der Oper, der 1791 bei B. Schott in Mainz publiziert wurde, aber es ist noch unklar, wann er zum ersten Mal die Oper auf der Bühne besuchte. Es ist möglich, dass er unter dem Theaterdirektor Holbein zwischen dem 15.10.1810 und dem 30.10.1811 auf dem Bamberger Theater war, wo er von 1808 bis 1813 als Kapellmeister, Komponist und Theatermaler tätig war. Kunz, der Herausgeber der Fantasiestücke, erzählt von Hoffmanns Erlebnis auf dem Theater und seine Verehrung für Holbein⁸⁹:

⁸⁶ Hoffmann E.T.A. (1967). Briefwechsel, I, p.365.

⁸⁷ Hoffmann (2006). S. 674-675.

⁸⁸ Hoffmann E.T.A. (1967). Brief von 4. März 1795, Briefwechsel, I, S.59.

⁸⁹ Hoffmann (2006). S. 675.

Zu den Stücken, für welche unser Freund eine besondere Vorliebe hatte, gehörte *Don Juan*, -diese Oper aller Opern, die oft wiederholt und in hoher Vollendung gegeben wurde. Ich war mit ihm einig, daß Holbein, was das Spiel betreffe, der beste Don Juan sei, den wie noch gesehen [...] Seine Verehrung dieser Oper überstieg oft alle Grenzen besonnener Beurteilung und selbst manchmal den Kulminationspunkt jeder Fantasie⁹⁰.

Vor der Veröffentlichung seines *Don Juan* kaufte er 1810 eine Partitur bei Breitkopf & Härtel und am 27. Juni 1813 dirigierte er diese Oper auf dem Hoftheater in Dresden. Für die Erzählung und seine Aufführung setzte er eine Orchesterpartitur mit allen Rezitativen auf Italienisch ein, wie auch in dem Text beobachten kann, obwohl sie in Deutschland normalerweise auf Deutsch gespielt waren.

Darüber hinaus stellt die Oper eine Problematik mit dem Titel vor: Mozart gab dem Don Juan den Titel *dramma giocoso* aus dem Untertitel des Librettos, während Hoffmann das Werk: „Eine ernsthafte Oper in zwei Akten/Opéra sérieuse en deux actes“ nannte. Diese tragische Interpretation der Oper, die man auch in der Erzählung wiederfinden kann, kommt 1815 in einer Rezension einer Aufführung in Berlin vor, wo er sich gegen den Singspiel-Stil wegen der gesprochenen Rezitative äußerte⁹¹:

Jeder der wunderbaren Klänge im Don Juan verschlingt sich geheimnisvoll zu dem Ganzen, wie Strahlen, die sich in einem Fokus reflektieren. So kommt es dann, daß der Don Juan immer vereinzelt und verstückelt erscheinen wird, wenn er nicht der Original-Partitur getreu d. h. überhaupt rezitativisch gegeben wird⁹².

Hier will Hoffmann die Bedeutung der Rezitative unterstreichen und behauptet, dass man sie nicht weglassen oder durch gesprochene Sprache ersetzen solle. Außerdem kritisiert er den Einsatz eines Schauspielers, statt eines Sängers für die Rolle von Leporello; die Tatsache, dass man normalerweise Arien hinzufügte oder wegließ und beurteilt die Musik von anderen Komponisten, die oft am Ende der Oper erschien. Wie er in dem oben erwähnten Brief an dem Verlag sagte, wollte er neue Aspekte der *Don Juan* betrachten, „als wenn über die Darstellung des Don Juan manches Neue gesagt worden“, und wollte sich mit dem Sachverhalt der Authentizität und Einheit der Oper auseinandersetzen⁹³.

⁹⁰ Kunz, K.F. (1836). Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und andern Mittheilungen, Leipzig. S. 35.

⁹¹ Vgl. Markx (2015). S. 128.

⁹² Hoffmann E.T.A. (1963). Schriften zur Musik. S.297-298.

⁹³ Vgl. Markx (2015). S. 129.

2.2.2 Inhalt und Struktur

Hoffmanns *Don Juan* kann man als „erzählerische Einkleidung seiner Operndeutung“⁹⁴ in Erwägung ziehen, aber auch als literarischen Text, der die Interpretationen der Oper aus der Sicht des Erzählers enthält, obwohl diese nur ein Teilaspekt des Ganzen ist.

Die Erzählung gliedert sich in zwei Teile: Ein erster Teil, wo der Erzähler von seinem Erlebnis bei der Aufführung des *Don Juan* erzählt, und ein zweiter (In der Fremdenloge N.ro 23), wo er eine Interpretation der Oper an Theodor schreibt. Der ganze Text kann aber als Brief an Theodor gelten, weil *Don Juan* Teil der *Fantasiestücke* ist, die aus Blättern aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten besteht⁹⁵. Was den Namen „Theodor“ betrifft, bezieht er sich auf eine spätere Erzählung *Die Abendteuer der Sylvester-Nacht* in der Sammlung *Fantasiestücke*, aber auch auf die Form „Brief an Theodor“ in Bezug auf seinem Freund Theodor von Hippel, die er in einem Reisejournal aus Schlesien und Böhmen (1798) und dem Schreiben eines Klostergeistlichen (1803) hinzufügte⁹⁶.

Don Juan beginnt mit der Szene, wo der Erzähler, der „reisende Enthusiast“ in die Fremdenloge gebracht wird, in der die Aufführung des *Don Juan* stattfindet. Hier wird die Inszenierung detailliert beschrieben, bis er in der Loge das Auftreten einer Figur spürt, die er als *Donna Anna* identifiziert.

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schauete ich nach meiner Nachbarin. – Nein – keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in die Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges⁹⁷.

Der erste Teil schließt mit einer Debatte an der Wirtshaustafel zwischen Philistern, die negative Bewertungen über die Aufführung äußern, mit denen sich der Erzähler nicht einig ist. In ähnlicher Weise geht es in dem zweiten Teil der Erzählung um eine parallele Szene, wo der Enthusiast in der Fremdenloge seine eigene Interpretation der *Don Giovanni* entfaltet und selbst erlebt. Gegen zwei Uhr hört er eine Stimme, die er mit jener von *Donna Anna* assoziiert, die *Non mi dir, bell'idol mio!* singt. Als er die

⁹⁴ Hoffmann (2006). S. 680.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd. S.87.

Anwesenheit empfindet, fühlt er sich plötzlich begeistert und ist zutiefst gerührt. Am Ende der Erzählung befindet sich ein Gespräch zwischen den Gästen und dem Ich, wo dem Erzähler offenbart wird, dass *Donna Anna* während der gestrigen Aufführung ohnmächtig wurde, genau, als der Erzähler sie in der Loge traf, und dass sie um Punkt zwei Uhr starb. Dieses Ereignis wird vom Erzähler nicht kommentiert und erscheint als Schock für den Leser⁹⁸.

Darüber hinaus betont Wellbery die Symmetrie dieser zwei Hauptteile der Erzählung⁹⁹: Jeder Teil besteht aus drei Szenen und drei Orten, in denen sich Parallelen zwischen den zwei Teilen beobachten lassen. Nach dieser Interpretation bietet der Text zwei Handlungssequenzen an. Am Anfang wird der Erzähler gerufen, dann erlebt er eine Vision oder ekstatische Erfahrung und am Ende befindet sich im Speisesaal mit den Philistern. Die erste Szene ist besonders kurz und findet im Hotelzimmer des Erzählers statt, wo der Erzähler hervorgerufen wird. In dem ersten Teil der Erzählung ist der Ich von Klängen aus dem Theater angeregt; im zweiten Teil ruft die vorgestellte Stimme des Freunds Theodor den Erzähler. Die zweite Szene läuft in der „Fremdenloge“ ab, die direkten Zugang zum Theater ermöglicht. In dieser schaut er die Oper und erlebt im ersten Teil der Erzählung den geheimnisvollen Besuch von *Donna Anna* und hört ihren Gesang und spürt ihre Anwesenheit in dem zweiten¹⁰⁰. Laut Wellbery stellt Hoffmann eine Gegenüberstellung zwischen Akt der Vision, wenn das Objekt anwesend ist, wie im ersten Teil, und Akt des interpretativen Schreibens, wie z.B. in dem zweiten Teil, als der Erzähler ihre Stimme hört, aber sie nicht sieht. Anschließend ist der Speisesaal der Ort der letzten Szene: Im Vergleich zum ersten Abschnitt ist der zweite als „Nachtrag“ isoliert, die als Erklärung der vergangenen Ereignisse gilt. Daher ist im ersten Teil eine erzählerische Transition möglich, die jedoch im zweiten Teil mit einem Bruch in der Erzählung und der Nachricht von Donna Annas Tod manifestiert.¹⁰¹

⁹⁸ Ebd. S. 682.

⁹⁹ Vgl. Wellbery, D. E. (1980). E.T.A. Hoffmann and Romantic Hermeneutics: An Interpretation of Hoffmann's „Don Juan“. *Studies in Romanticism*. Bd. 19. N.4. German Romanticism. The Johns Hopkins University Press. S. 455-473.

¹⁰⁰ Vgl. Wellbery (1980). An Interpretation of Hoffmann's „Don Juan“. S. 459-460.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

2.2.3. Hoffmanns *Don Juan* und Da Pontes *Don Giovanni*

In Hoffmanns *Don Juan* Darstellung und Inszenierung innerhalb der Erzählung tauchen einige Unterschiede mit dem Da Pontes Libretto auf. Außer dem obengenannten Untertitel *Dramma Giocoso*, der Da Ponte für seinen Text wählt, verzichtet Hoffmann auf die Szenen, die typisch für die *Opera buffa* sind, wie z.B. den Rollenwechsel und die Burleske Schläge¹⁰². Außerdem fokussiert er fast nur auf die Figur *Donna Annas*, die er als Don Juan Hauptkonkurrentin darstellt, obwohl Da Ponte weder keinen expliziten Hinweis auf die eigentliche Verführung von Donna Anna durch Don Juan noch keine Auskünfte über den Überfall gibt. Allerdings befindet sich in dem Libretto nur die Darstellung ihres Bekenntnisses seiner Versuche, sie zu gewinnen, die sie Don Ottavio, ihrem Verlobten, ablegt. Im Gegensatz dazu wird *Donna Elvira* in der üblichen Praktik am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts als Heldin und *Prima Donna* in der Oper gezeigt, die Hoffmann umkehrt und die Figur Elviras vernachlässigt. Ein anderer Unterschied ist die Beschreibung des *Don Juan*: In Hoffmanns Erzählung wird er als faustischer Held beschrieben, der ein satanisches Merkmal zeigt, z.B. in dem ersten Teil, wo er als „der allezeit geschäftige Satan“ angesprochen wird und in einer Anspielung auf dem Faust I „Es War mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach!“¹⁰³. Im Gegensatz dazu ist der Hauptfigur bei Da Ponte als jungen und zügellosen Adliger betrachtet.

Die Interpretation für diese Unterschiede wurde lange diskutiert¹⁰⁴: Hoffmann wird zunächst in den neueren Beiträgen zur Forschung vom Ich-Erzähler unterscheidet: Hoffmanns Interpretation wird nicht als „Fehlinterpretation“ der Oper definiert, sondern als bewusste fehlerhafte Interpretation, die ein Ziel mit seinem Werk erreichen soll¹⁰⁵. Andere Deutungen betonen einerseits den Wandel im Lauf der Zeit der Hauptfigur, die früher ein aristokratischer Libertin war und jetzt als Individuum betrachtet ist, die an Selbstverwirklichung strebt¹⁰⁶; andererseits berücksichtigen sie den Text als Grundlage

¹⁰² Vgl. Markx (2015). S. 120.

¹⁰³ Vgl. Wellbery (1980). S. 459.

¹⁰⁴ Vgl. Markx (2015). S. 120

¹⁰⁵ Vgl. Kaiser H. (1975). ‘Mozarts *Don Giovanni* und E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*. Ein Beitrag zum Verständnis des “Fantasiestücks”’, *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 21, S. 7. Vgl. auch Dobat, *Musik als romantische Illusion*, S.138, 141.

¹⁰⁶Vgl. Kreutzer, H.S. (1980/1983). ‘Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert’, *Mozart-Jahrbuch*. S. 222-223.

für weitere Überlegungen über Kunst im Allgemeinen¹⁰⁷. Ein Beispiel davon ist Wellbery, der Hoffmanns *Don Juan* als Dramatisierung der romantischen Hermeneutik interpretiert und die Begegnung mit *Donna Anna* als Inszenierung des Problems des künstlerischen Verstehens deutet¹⁰⁸.

Außerdem beurteilt Hoffmann mit der Erzählung die Aufführungstraditionen, die am Anfang des 19. Jahrhundert gewöhnlich waren. Der Ich-Erzähler schaut in *Don Juan* eine Produktion, die mehrere innovative Aspekte einsetzt, wie z.B. die Rückkehr zur Originalsprache der Oper, und zwar das Italienische, insbesondere für die Rezitative: „Notte e giorno faticar“. – Also italienisch? – Hier am deutschen Orte italienisch? Ah, che piacere! Ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte!“¹⁰⁹.

Zudem zählen unter den Änderungen die Beseitigung der hinzugefügten Szenen und die Einbeziehung der letzten Szene, und zwar des Sextetts¹¹⁰. Auf diese Art und Weise versucht Hoffmann, Mozarts Version der Oper wiederherzustellen, die er als einheitliches Ganzes konzipierte. In der Tatsache wurden Opern damals für spezifische Theater und Sänger komponiert und auch manchmal angepasst: Mozart änderte auch seine Partitur für die Sänger in Wien, die andere Anforderungen hatten.

Eine weitere Problematik, die man in jener Zeit hervorhob, ist die letzte Szene mit der schweren Strafe von Don Giovanni, die nicht genügend im Text erklärt wird. Um dieses Problem zu lösen, war eine weitere Praktik verbreitet, neue Szenen hinzuzufügen, um Don Giovanni Schicksal als Krimineller zu betonen und es überzeugend zu machen. In der Erzählung spielt Hoffmann auf die Kritik an der Unglaublichkeit Don Giovanni Brennen in der Hölle an, die in der Presse populär war¹¹¹:

¹⁰⁷Vgl. Spinnler, R. (1990). 'Don Juans romantische Erlösung', Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen, Frankfurt am Main: Hain. S.73-96.

¹⁰⁸ Vgl. Wellbery (1980). S. 462.

¹⁰⁹ Hoffmann (2006). S. 84.

¹¹⁰ Vgl. Markx (2015). S. 132

¹¹¹ Vgl. Ebd. S. 133.

[...] ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wohl nicht wert, daß die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Cabinetsstück der Hölle auszeichnen; daß der steinerne Mann, von dem verklärten Geiste beseelt, sich bemüht vom Pferde zu steigen, und vor dem letzten Stündlein zur Buße zu ermahnen; daß endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den Transport in sein Reich auf die gräßlichste Weise zu veranstalten¹¹².

Hoffmann, wie oben erwähnt, will nicht einen Verbrecher, sondern einen faustischen Held darstellen, um Don Juan Behandlung in der Hölle zu legitimieren und die Problematik zu lösen. Anschließend konnte Hoffmann im Text eine neue Inszenierung von Mozarts Oper darstellen und eine neue Art und Weise präsentieren, aber gleichzeitig konnte er sich kritisch über ein Musikwerk äußern, indem er sich eine imaginäre Aufführung vorstellt¹¹³.

2.2.4. Musikalische Bezüge

Wie bei *Ritter Gluck* ist der Text von Musik geprägt und enthält musikalische intermediale Bezüge, in diesem Fall auf Mozarts Oper *Don Giovanni, o il dissoluto punito*, die in Deutschland mit der spanischen Form *Don Juan, oder der steinerne Gast* bekannt war. Allerdings im Gegensatz zu *Ritter Gluck* verweist man niemals im Text auf Mozarts Namen¹¹⁴.

Der Erzähler versucht mit seinen eigenen Wörtern, die Bedeutung der Musik zu erklären, ohne Bezüge auf den Text anzuwenden und behauptet das im zweiten Teil des Textes:

Gewiß ist es Dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Anna's Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich Dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan and Donna Anna) erscheint¹¹⁵.

Gerade am Anfang des Textes beschreibt der Enthusiast die Ouvertüre und betont den Stellenwert des vortrefflichen Orchesters und der Instrumentalmusik, auch als eine Kritik zu denen, die Mozarts Opern zu symphonisch definierten.

¹¹² Hoffmann (2006). S. 90.

¹¹³ Vgl. Markx (2015). S. 134.

¹¹⁴ Hoffmann (2006). S. 685.

¹¹⁵ Ebd. S. 95.

Die ersten Akkorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerks verschaffen würde¹¹⁶.

Dann hebt er den siebten Takt des *Allegro* hervor, nachdem er die Schauer des furchtbaren *Regno all pianto* in Bezug auf das *Andante* beschrieben hat:

Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des *Allegro*; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf den bodenlosen Abgrund dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen¹¹⁷.

Diese Fanfare hat eine entscheidende Rolle, weil sie am Ende des zweiten Akts wieder erscheint, als Don Giovanni von der Statue eingeladen ist und weil sie auf seiner Verachtung der menschlichen Wesen und höheren Mächte hinweist¹¹⁸. Darüber hinaus stellt Markx einen Akkord im Vordergrund, und zwar d-Moll, die Tonart des *Andante* der Ouvertüre, der Szene *A cenar teco m'invitasti*, in der Don Giovanni vor der Statue nicht bereut, und seines Austritts am Ende. Im Gegensatz dazu wählt Mozart die Tonart D-Dur in dem *Allegro* der Ouvertüre, in Leporellos Arie *Madamina, il catalogo è questo*, in Donna Annas Arie *Or sai chi l'onore* und in der letzten Szene der Oper mit dem Ensemble. Dieser Kontrast zwischen entgegengesetzten Tonarten verweist auf den Konflikt zwischen der menschlichen Natur und den unbekanntem, grässlichen Mächten und auf den tragischen Aspekt der Oper, die von Mozarts Konzeption der *Opera buffa* distanziert¹¹⁹.

Die Figur, die in der Erzählung zentral ist, ist *Donna Anna*, die im Vergleich zu *Donna Elvira* eine begrenzte Rolle in Mozarts Oper spielt. Allerdings hat sie drei *Accompagnato-Rezitative* und zwei Arien und verkörpert die Figur der *Opera Seria*, die „im reinsten Toskanisch“ sprach¹²⁰. Diese ist die Sprache dieses Genres, während in der *Opera buffa* lokale Dialekte eingesetzt werden. Zusätzlich kann man über ihre Bedeutung ergänzen, dass sie in der Erzählung *Accompagnato-Rezitative* mit langen Phrasen und großen melodischen Intervallen und eine Arie ohne Unterbrechung singt. Wie schon erwähnt, ist die Tonart d-Moll auch für diese Figur relevant: Sie schwört in Erinnerung an ihren ermordeten Vater Rache in einer Arie und antwortet sie auf d-Moll

¹¹⁶ Ebd. S. 84.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Markx (2015). S. 141.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Hoffmann (2006). S. 87.

seinem Verlobten Don Ottavio in dem Sextet (Akt II, N. 19). Diese Tonart drückt Vergänglichkeit und Tod aus und stellt sich gegenüber D-Dur, die auf Don Giovannis Lebenslust verweist¹²¹.

Hoffmann hebt im Text *Donna Annas* Accompagnato-Rezitative hervor, die die Bedeutung dieser Figur betonen:

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den, die Brust zerreißen den Akkorden des ersten Rezitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall [zweites Accompagnato-Rezitiv]– Selbst die Szene der Donna Anna im zweiten Akt: *Crudele* [drittes Accompagnato-Rezitiv], die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus¹²².

Ma qual mai s'offre, o Dei, spettacolo funesto agli occhi miei (Akt I, N. 2) ist das erste Rezitativ, das *Donna Anna* singt, als sie den Tod des Vaters erfährt. In dieser Szene ist eine Vielfalt negative Emotionen anwesend: Laut Markx vermischt sich *Donna Annas* Verzweiflung für den Tod ihres Vaters mit der Wut gegenüber dem Täter, dem sie Rache schwört¹²³. Außerdem ist sie laut dem Enthusiasten die wahre Antagonistin, da sie dem Juan gegenübergestellt ist: „So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben“¹²⁴. Dies wird unweigerlich dazu führen, dass ihre zwei Schicksale verflechten werden, wie der Enthusiast behauptet: „Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der, von tödlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigener irdischer Untergang“¹²⁵.

Obwohl Hoffmann keine detaillierte Beschreibung des Rezitativs anbietet, ist es relevant, eine kurze Erklärung über „den zerreißen den Akkorden“ dieser musikalischen und dramatischen Szene zu liefern. Diese beziehen sich auf die harmonische bzw. akkordische Sequenz zwischen äußerentfernten Tonarten innerhalb weniger Takte, die das Entsetzen für den Tod des Vaters betonen. Vor allem setzt Mozart am Anfang des Rezitativs das Tremolo der Bratschen, das *Donna Annas* Zittern darstellt, und c-Moll und f-Moll Akkorde ein, als der Komtur stirbt. Danach setzt er mit As-Dur Tonart fort,

¹²¹ Vgl. Markx (2015) S. 142.

¹²² Hoffmann (2006). S. 96.

¹²³ Vgl. Markx (2015). S. 142.

¹²⁴ Hoffmann (2006). S. 94.

¹²⁵ Hoffmann (2006). S. 95.

als Donna Anna die Leiche erkennt, und anschließend, als sie sicher ist, dass der Kadaver zu seinem Vater gehört, schließt er mit einer entfernten Tonart, und zwar Fis-Dur¹²⁶. Darüber hinaus kann man eine Parallele zwischen den erwähnten „zerreißenen Akkorden“ und den „entsetzlichen Akkorden“, die Hoffmann erwähnt, als die Statue des Komturs am Ende der Oper eintritt.

Das zweite im Text erwähnte Rezitativ *Don Ottavio, son morta!* (Akt I, N. 10) enthält die Szene, wo Don Giovanni und die Verlobten den Verbrecher, der für den Tod des Vaters schuldig ist, suchen. Die Harmonie kommt hier zur Hilfe, weil ein B-Akkord der Cellos und Kontrabässe vorkommt, und zwar dieselbe Tonart, die in der ersten Szene verwendet ist, als er sie verfolgte¹²⁷. Außerdem befindet sich in dieser zehnten Szene die Erzählung des „nächtlichen Überfall“ vor der Ermordung, an der Don Ottavio zweifelt. Donna Anna will aber in ihrer Arie „*Or sai chi l'onore*“ beweisen, dass die Ehre bedeutsam für sie ist, und sie bittet Don Ottavio darum, sie zu rächen¹²⁸.

Das dritte und letzte Rezitativ und Arie *Crudele! Ah no, mio bene! - Non mi dir, bell'idol mio* (Akt II, N. 23) hat eine ausschlaggebende Rolle in der ganzen Oper. Der Enthusiast hat eine besondere Einstellung zu dem zweiten Akt, weil er kaum mit Donna Anna in der Loge gesprochen hat, und nun scheint ihm es, als ob die Träume verwirklichen könnten.

In Donna Anna's Szene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein, wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton¹²⁹.

In diesem Rezitativ hat sich *Donna Annas* Verhalten verwandelt, und sie zeigt Liebe und Mitleid für ihren Verlobten, der sie beschuldigte, grausam zu sein, weil sie seinen Hochzeitsantrag ablehnte. Sie wird später in ihrer Aria „*Non mi dir bell'idolo*“ verdeutlichen, dass sie sich nicht aus Grausamkeit, sondern aus Trauer auf diese Art und Weise verhielt¹³⁰. Zusätzlich muss man sich mit der Problematik der übertriebenen Fiorituren, insbesondere um das Wort „Pietà“, und die Virtuosität des zweiten Teils der Arie auseinandersetzen¹³¹. Berlioz ist einer der Forscher, der diese Aspekte harsch

¹²⁶ Vgl. Markx (2015). S. 144-145.

¹²⁷ Vgl. Ebd. S. 146.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

¹²⁹ Hoffmann (2006). S. 89

¹³⁰ Vgl. Markx (2015). S.147.

¹³¹ Vgl. Ebd.

kritisiert. Er vertritt die Idee, dass die Virtuosität der Arie dem Trauer und Betrübnis widerspricht und er beschreibt die Passage als *honteuse* (schändlich): Er behauptet, dass „Mozart a commis là contre la passion, contre le sentiment, contre le bon goût et le bon sens, un des crimes les plus odieux et les plus insensés que l’on puisse citer dans l’histoire de l’art“¹³². Andere Autoren wie Abert haben dieses Übermaß an Koloraturen als eine dramatische Schwäche und eine Notlösung betrachtet¹³³. Außerdem befindet sich ein Zitat aus der Arie in dem zweiten Teil der Erzählung: „*Forse un giorno il cielo ancora, sentirà pietà di me!*“, vielleicht weil sie die zwei Zeile sind, wo die Virtuosität des Stückes manifestiert.

Was die harmonische und melodische Perspektive der Arie angeht, ist dieses Rezitativ nur von Streichern begleitet und dann fügt Mozart eine zärtliche Melodie der Flöte und der Klarinette hinzu. Während Donna Anna mit traurigen Molltonarten, vor allem d-Moll, verbunden wird, fängt dieses Rezitativ auf B-Dur an und dann setzt es auf F-Dur fort, die relative Tonart von d-Moll. Die nächste Passage nach der Kadenz (T.35) präsentiert eine Sequenz von Akkorden aus verschiedenen Tonarten und eine kurze Passage auf c-Moll und f-Moll¹³⁴. (Abbildung 5).

28 DONNA ANNA

tu ben sa - i quan - t'io - t'a -

p

¹³²Berlioz H. (1969). Mémoires. Chronologie et introduction par Pierre Citron, 2 vols. Paris: Garnier-Flammarion, I, S.123, 124. (Eigene Übersetzung: *Mozart hat dort gegen die Leidenschaft, gegen die Empfindung, gegen den guten Geschmack und den gesunden Menschenverstand eines der abscheulichsten und sinnlosesten Verbrechen begangen, die man in der Kunstgeschichte zitieren kann*).

¹³³Vgl. Abert H. (1979). W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von O. J. Mozart, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, S.448.

¹³⁴ Vgl. Markx (2015). S. 148.

30
 ma - i, tu co - no - sci la mia fè,
 tu co - no - sci la mia fè.

33
 tu co - no - sci la mia fè.

37
 Cal - ma, cal - ma il tuo tor - men - to,
 Cal - ma, cal - ma il tuo tor - men - to,

41
 se di duol non vuoi ch'io

44
 mo - ra, se di duol non vuoi ch'io mo - ra, non vuoi ch'io mo - ra!

Abbildung 5 Don Giovanni, Akt II, N. 23 Recitativo Accompagnato e Rondo (T.28-47)¹³⁵

¹³⁵ Für die Partituren: Vgl. Markx (2015). S. 148-149.

Das *Allegretto moderato*, und zwar der zweite Teil der Arie enthält die oben erwähnten Koloraturen und stellt mit ihrer stabilen Harmonie einen Kontrast zu dem vorherigen Abschnitt vor, um die Spannungen der vielfältigen harmonischen Modulationen zu lösen¹³⁶. Laut Markx hat die Virtuosität dieser Szene eine Bedeutung: Sie ist relevant, nicht nur, weil sie die Fähigkeiten der Sängerin beweist, sondern auch, weil sie das neue Verhalten von Donna Anna vorstellt. Donna Annas Trauer erscheint verschwunden zu sein und sie bittet den Himmel um Mitleid mit dem Satz: „Vielleicht wird der Himmel mir wieder Erbarmen erzeigen“. Nachdem sie seinem Verlobten um Rache gebeten hat, beschließt sie, sich an eine höhere Macht zu wenden¹³⁷.

Abbildung 6 Beispiel von Koloratur T.79-85

Anschließend wird *Donna Annas* und *Don Ottavios* Duett in der letzten Szene gezeigt. Don Giovanni ist gestorben und Donna Anna scheint „ganz verändert“:

Eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch, in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächer-Amtes glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzerreißender Wirkung¹³⁸.

„*Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!*“ ist eine Bitte um eine Verschiebung der Hochzeit, die man im zweiten Teil der Erzählung erfährt. Donna

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 152.

¹³⁷ Vgl. Ebd.

¹³⁸ Hoffmann (2006). S. 90.

Anna wird aber in Hoffmanns *Don Juan* nicht überleben und ihr Schicksal wird hier mit dem von Don Giovanni verbunden¹³⁹:

Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben¹⁴⁰.

Darüber hinaus werden im Rahmen der musikalischen Bezüge zwei Komplexe der romantischen Ästhetik im Text erwähnt: Die Art des Musikempfindens und die Umsetzung von Musikempfinden in Worte¹⁴¹. Das Musikempfinden des Enthusiasten überschreitet die traditionelle Vorgehensweise, z.B. das Hören oder das Sehen, das für die Oper gilt:

Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehn! Ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhaft Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung!¹⁴².

In diesem Verfahren werden alle Empfindungen eingesetzt und diese führen zu einer Verschmelzung von empfindendem Subjekt und Werk. Darüber hinaus stellt Hoffmann auch eine weitere ästhetische Problematik vor, und zwar die Mitteilung des Empfundenes, bzw. die Übersetzbarkeit der Kunst. Der Enthusiast betont, dass er nicht weitergeben kann, was *Donna Anna* ihm sagte, weil es unmöglich ist, ihr Toskanisch zu übersetzen. Außerdem kann er nur eine Deutung nur aus der Musik, ohne Bezug auf dem Text geben. Diese Idee der Musik, die ausdrückt, was man nicht in Worte fassen kann, vertritt Donna Anna, indem „Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlossene, was keine Worte aussprechen, singend zu begreifen“¹⁴³. Um ein Kunstwerk zu übersetzen, und zwar zu interpretieren, äußert sich der Enthusiast wie folgt:

¹³⁹ Vgl. Markx (2015). S. 153.

¹⁴⁰ Hoffmann (2006). S. 96.

¹⁴¹ Ebd. S. 683.

¹⁴² Ebd. S. 86.

¹⁴³ Ebd. S. 683.

Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfangt, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht¹⁴⁴.

Diese Behauptung kann als grundlegendes Prinzip romantischen Kunstverstehens betrachtet werden und dient als Schlüsselfaktor für die Don Giovanni Interpretation: Nur der Dichter (Hoffmann) kann den Künstler Mozart verstehen, denn der Dichter war „in das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!“¹⁴⁵. Anschließend kann man sagen, dass Hoffmanns Interpretation des Don Juan eine Kritik an die Aufführungen am Anfang des 19. Jahrhunderts ist, und sein musikalischer Inhalt und intermediale Bezüge seinen Versuch widerspiegeln, eine neue Version des *Don Juan* zu schaffen, in dem die Figur *Donna Anna* als Vertreterin der *Opera Seria* eine ausschlaggebende Rolle hat.

2.3 Die Fermate

2.3.1 Entstehung und Quelle

Hoffmann erhielt am 10. Januar 1815 einen Vorschlag von der Redaktion des Taschenbuchs „Urania“, damit er mit einer Erzählung an dem *Taschenbuch für die Damen* teilnahm. Der Verfasser hatte schon nach zwei Tagen den Titel im Kopf, und zwar „die Fermate“, eine Novelle, die er am 7. Februar beendete¹⁴⁶. Nach einer Verabredung mit Chamisso und Baron de La Motte Fouqué schickte er am 28. Februar 1815 dem Baron die Erzählung. Das Verhältnis mit dem Baron war entscheidend für Hoffmann, weil er der Verfasser von *Undine* und Hoffmanns Libretto dieser Oper war. 1816 erschien *Die Fermate* in dem *Frauentaschenbuch* von La Motte Fouqué. Die Erzählung gehört zu der Sammlung *Die Serapions-Brüder* und den Materialien, die er an Georg Reimer am 17. Februar 1818 schickte¹⁴⁷.

Johann Erdmann Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*, auch unter dem Titel *Die Fermate* bekannt, steht im Text im Vordergrund. Wie am Anfang der Erzählung betont ist, wurde dieses Gemälde im Herbst 1814 an der Berliner

¹⁴⁴ Ebd. S. 92.

¹⁴⁵ Ebd. 685.

¹⁴⁶ Vgl. Hoffmann E.T.A (2001). *Die Serapions-Brüder*, Band IV, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 1288.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.

Akademie der Künste ausgestellt, wo der Maler arbeitete und Hoffmann es damals sah. In der Erzählung spielt Hoffmann mit den Prospektiven: wichtig ist die Anerkennung der Protagonist Theodor mit dem Reiter, der im Gemälde die zentrale Szene schaut; Diese Szene des Bilds ist gleichzeitig von Theodor und Eduard von außen betrachtet, die vor dem Gemälde stehen.¹⁴⁸. Außerdem sind auch autobiographische Elemente im Text anwesend, wie z.B. die Anspielung auf die komische Oper *I Virtuosi ambulanti* (Die Wanderschauspieler) von Valentino Fioravanti (1768-1837), wo zwei Sängerinnen wie in der Erzählung, eine mit dem Namen Lairetta, auftauchen. Diese Oper rezensierte Hoffmann 1814 in der AMZ und dirigierte sie im Februar 1814 in Dresden¹⁴⁹.

2.3.2. Struktur und Inhalt

Der Ausgangspunkt der Novelle ist das oben erwähnte Gemälde von Hummel, in dem eine Gitarristin, eine Sängerin und ein Dirigent musizieren. Das Bild weckt in Theodor eine Erinnerung an die Sängerinnen, die er im jungen Alter kennen lernte und erzählt seinem Freund Eduard vor einer Flasche Wein in einer italienischen Taverne, in der *Sala Tarrone* an der Straße Unter der Linden, von seiner musikalischen Bildungsgeschichte. Die Rückblenden in der Erzählung sind zwei: Die erste stellt sein Erweckungserlebnis als Komponisten und Dirigenten vor, als er mit 19 Jahren alt die Sängerinnen Lairetta und Teresina in seinem provinziellen Dorf traf. Diese zwei Figuren sind zentral für seine musikalische Bildung, weil sie seine Innere Musik erwecken, die lange tot war und dank ihnen hatte er die Gelegenheit, sie in einem Konzert zu begleiten. Dies endete aber in Misserfolg, weil er mit einem schärferen Akkord den Triller der Fermate von Lairetta unterbrach¹⁵⁰. Theodor beschloss sich von den Frauen zu entfernen, als er hörte, dass sie keine ernsten Absichten hatten und sie ihn für seine Kompositionen ausnutzten. Die zweite Rückblende findet in Rom statt, wo er nach 14 Jahren die Damen wiedertraf. Hier befindet sich eine Parallele mit der ersten Rückblende und mit Hummels Bild: Theodor besuchte ein Konzert, wo Lairetta während ihrer Fermate vom Abt Ludovico unterbrochen wurde und er geschimpft

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. 1289.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 1290.

wurde. Theodors Verhalten mit den Sängerinnen ist aber verändert, weil er von ihrer Musik enttäuscht ist und sich nie wieder von ihnen verführen lässt¹⁵¹.

Die Erzählung illustriert die Phasen der künstlerischen Bildung: Am Anfang die Ausbildung mit dem Onkel, die Orientierung an den Modellen, u.a. die Sängerinnen, die ihm eine neue Art von Musik näherbrachten, die Befreiung von solchen Vorbildern und die Autonomie am Ende¹⁵². Darüber hinaus ist der Protagonist Theodor in dreifacher Form dargestellt: als Abt, bzw. Dirigent in dem Gemälde, als Zuschauer und Zuhörer in der Figur des Reiters hinter der dargestellten Szene und anschließend als Dichter, Dirigent und Erzähler, der das Bild schaut¹⁵³.

2.3.3. Intermedialität: Kunst und Musik im Zusammenhang

Die Fermate ist eines der relevantesten Beispiele von hoffmannscher Intermedialität, die nicht nur eine Kunst, sondern zwei verbindet. In der Erzählung werden verschiedene Medien hervorgehoben: am Anfang erscheint ein Anlass, d.h. Hummels Gemälde (Kunst) und ein Thema, d.h. Theodors musikalischer Bildungsweg (Musik), die sich zusammen mit dem Erzählen verflechten¹⁵⁴.



Abbildung 7J. E. Hummel, *Die Fermate (Gesellschaft in einer römischen Locanda)*, 1814, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 1291.

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 1292.

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd.

Was die intermedialen Bezüge in der Kunst betrifft, stellt Hoffmann Hummels Gemälde *Die Fermate* eingangs vor und beschreibt sie.

Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüberstehend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder, und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Akkord. – Der Abbate ist voll Bewunderung – voll seligen Genusses – und dabei ängstlich gespannt. [...] Dort hält ein Reiter, aus der Lokanda wird ihm ein frischer Trunk aufs Pferd gereicht¹⁵⁵.

Diese Beschreibung kann man als *Ekphrasis* betrachten, d.h. eine „verbale Darstellung visueller Repräsentationen“¹⁵⁶. Ihr Ziel, ist ein Gemälde mit einer verbalen Erläuterung zu ergänzen, damit man es ersetzt und in einer Erzählung kontextualisiert. Das Bild wird in diesem Sinn animiert, obwohl sie eine statische und zweidimensionale Natur besitzt. Zusätzlich stellt die Ekphrasis in diesem Fall ein Ereignis vor, das mit der Musik zu tun hat, und zwar die musikalische Fermate, ein

Musikalisches Zeichen, das längeres Anhalten einer Note oder Pause fordert; besonders bei Arien zeigt die Fermate über einer Note kurz vor dem Schluß an, daß an dieser Stelle effektvolle Triller oder Akkorde gesungen werden sollen. Fermata bedeutet sowohl die Triller der auf dem Bild der Erzählung singenden Italienerin, aber auch Ruhepunkt und Schlußnote einer musikalischen Komposition¹⁵⁷.

Die Darstellung der Fermate verbirgt eine Widersprüchlichkeit. Wenn man einerseits die Fermate als eine Pause berücksichtigt, scheint dieses Ereignis ideal für eine statische Repräsentation in einem Gemälde; andererseits ist die Fermate der Augenblick, in dem der Solist seine Virtuosität zur Schau stellt und daher scheint dieses Zeichen nicht geeignet für eine Darstellung in einem Bild¹⁵⁸. Darüber hinaus stellt Hoffmann das Gemälde im Vordergrund, damit sich Theodor räumlich und zeitlich von dem Bild distanzieren kann. Das Gemälde wird als Realität-Spiegel dargestellt, wo er seine vergänglichen Ereignisse in Erinnerung ruft, die er mit dem Ereignis des Bilds vergleicht. Er assoziiert die zwei Damen mit Lauretta und Teresina, den Abt mit sich

¹⁵⁵ Hoffmann, E.T.A. (2002). Die Fermate. In: E.T.A. Hoffmann: Rat Krespel. Die Fermate. Don Juan. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek. S. 31.

¹⁵⁶ Vgl. Heffernan, J.A.W (1993). Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry Chicago: University of Chicago Press. S.3.

¹⁵⁷ Schweitzer C.E. (1973). Bild, Struktur und Bedeutung. E. T. A. Hoffmanns »Die Fermate«, in: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 19. S. 52.

¹⁵⁸ Vgl. Kumbier W. (2001). „Besonnenheit“, Ekphrasis and the disappearing subject in E.T.A Hoffmann's „Die Fermate“. Criticism, Bd. 43, N. 3. Wayne State University Press. S. 330.

selbst als Dirigenten in der ersten Rückblende und mit dem Abt Ludovico in der zweiten Rückblende, und den Reiter mit sich selbst, der das Bild betrachtet:

[...] ein Abbate stürzt heraus und rennt mich beinahe über den Haufen – er sieht sich nach mir um, ich erkenne meinen guten Signor Ludovico, meinen musikalischen Neuigkeitsträger aus Rom! – ›Was um des Himmels willen‹, rufe ich – ›Ah Signor Maestro! – Signor Maestro‹, schreit er, ›retten Sie mich – schützen Sie mich vor dieser Wütenden – vor diesem Krokodil – diesem Tiger – dieser Hyäne – diesem Teufel von Mädchen. – Es ist wahr – es ist wahr – ich gab den Takt zu Anfossis Kanzonetta und schlug zu unrechter Zeit mitten in der Fermate nieder – ich schnitt ihr den Trillo ab – aber warum sah ich ihr in die Augen, der satanischen Göttin! – Hole der Teufel alle Fermaten – alle Fermaten!‹ –¹⁵⁹.

Dieser distanzierte Rückblick erlaubt Theodor eine Überlegung über die Ereignisse und ein Selbstbewusstsein seiner Laufbahn, d.h. den Reifprozess der Künstler. Allerdings ist die Distanz nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich: Das Ereignis aus der Vergangenheit wird als wirksame Gegenwart dank der Beseitigung von Zeitformen dargestellt. Das Verhältnis mit der Vergangenheit hat magische Konnotationen: die Erinnerungen kehren auf „ganz unerwartete ungewöhnliche Weise plötzlich, wie durch einen Zauberschlag geweckt“ zurück und er fühlt sich, als ob er in einem Traum wäre:

Theodor hatte, während Eduard dies in abgebrochenen Sätzen sprach, schweigend und tief in sich gekehrt dagestanden. »Ja, das laß uns tun!« fuhr er jetzt auf, wie aus einem Traum erwachend, aber kaum loskommen konnte er von dem Bilde, und als er, dem Freunde mechanisch folgend, sich schon an der Tür befand, warf er noch sehnsüchtige Blicke zurück nach den Sängerinnen und nach dem Abbate¹⁶⁰.

Im Rahmen der musikalischen Intermedialität werden im Text oft musikbezogene Fachtermini, Komponisten und Musikwerke erwähnt. Vor allem werden zeitgenössische musiktheoretische Diskurse behandelt, wie z.B. die Konzeption der Vokal- und Instrumentalmusik, die auch ein relevantes Thema für Hoffmanns Musikästhetik verkörpert. Einerseits ist der Onkel der Vertreter der alten Auffassung von Musik, der die Vokalmusik hochschätzt, da im 18. Jahrhundert die Vokalmusik der Instrumentalmusik überlegen war¹⁶¹.

¹⁵⁹ Hoffmann (2002). Die Fermate. S. 50-51.

¹⁶⁰ Ebd. 32.

¹⁶¹ Vgl. Dobat (1984). S.18.

Er gedachte noch mit Entzücken der älteren Zeit, als die vier Kantoren der vier Kirchen des Orts sich verbanden zur Aufführung von ›Lottchen am Hofe‹ im Konzertsaal. [...] Mein Onkel ergoß sich in Lobeserhebungen, ich konnte das nicht begreifen und gab mich umso eher meinem Organisten hin, der, überhaupt ein Verächter des Gesanges, in seiner hypochondrischen boshaften Laune die alte possierliche Demoiselle gar ergötzlich zu parodieren wußte¹⁶².

Im Gegensatz zu dem Onkel steht der Organist, der die Instrumentalmusik hervorhebt und als „toten Rechenmeister“ bezeichnet wird, weil er die Musik mit seinen mathematischen Ansätzen komponierte. Auch Theodor war einig und lernte mit ihm den Kontrapunkt und die Fugen oder Tokkaten zu komponieren. Mit der Ankunft von Lauretta und Teresina erfährt er eine neue Musikauffassung, d.h. eine romantische Musikästhetik, in der die Musik eine emotionale Wirkung besitzt. Sie weckt subjektive Empfindungen beim Zuhörer und bietet ihm den Zugang zu einer Vorstellungswelt an.

Darüber hinaus verkörpern die zwei Schwestern den Dualismus zwischen weltliche Musik und Kirchenmusik. Die Musik Laurettas kann man als Barockgesang einordnen, der mit „sonderbaren wirblichten Schnörkeln“ verziert ist. Dieser stellt sich dem Gesang Teresinas gegenüber, der das Innere, und zwar die Seele des Zuhörers berührt. Diese Auffassung verweist deswegen auf die Anforderung der romantischen Musik¹⁶³.

Überhaupt schlägst du Laurettas Kunst zu hoch an. [...] alle diese sonderbaren wirblichten Schnörkel [...], was sind sie anders als blendende Kunststückchen [...]? Keine unnütze Verzierung, ein fest und stark gehaltener Ton – ein bestimmter Ausdruck, der Seele und Gemüt erfaßt, das ist der wahre Gesang [...].’ – Teresina sang mit ihrer sonoren vollen Stimme eine einfache kirchenmäßige Kanzone [...]. Die Töne drangen mit wunderbarer Gewalt in mich hinein, die Tränen standen mir in den Augen vor Lust und Entzücken [...]¹⁶⁴

Kirchenmusik spielte eine entscheidende Rolle im Vergleich zur weltlichen Musik, weil sie als „wahre Musik“ betrachtet wird und tiefe Empfindungen auslöst. Da laut Hoffmann die Instrumentalmusik, die romantischste aller Künste ist, ist die geistliche Musik romantisch, weil wie die Instrumentalmusik eine emotionale Wirkung hervorruft¹⁶⁵.

Im Rahmen der musiktheoretischen Diskurse verflochten sich in der Erzählung Elemente der *Opera Seria* und der *Opera Buffa*. Viele Aspekte in der Handlung zählen

¹⁶² Hoffmann (2002). S. 34.

¹⁶³ Vgl. Klier, M. (2002). Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapionsbrüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms. Frankfurt am Main. Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, Bd. 35.

¹⁶⁴ Hoffmann (2002). S. 45-46.

¹⁶⁵ Vgl. Dobat (1984). S. 78, 85.

als lustige Elemente: Die dilettantischen Konzerte, die Desmoiselle Meibel mit der „garstig quäkende[n] Stimme“, die chaotische Kutschfahrt, die Tatsache, dass er seiner inneren Kunst Bilder aus dem Alltagsleben, d.h. „Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenleck in neuer Wäsche“¹⁶⁶ entgegengesetzt. Außerdem ist die Szene, in der Lairetta die Arie von Pasquale Anfossi, einem Komponisten von *Opere buffe*, singt, besonders buffonesk: Theodor unterbricht den Triller, weil er ihm zu lang erscheint und Lairetta regt sich auf:

Mit wütenden Blicken mich durchbohrend, riß [sie] die Partie zusammen, warf sie mir an den Kopf, daß die Stücke um mich her flogen, und rannte wie rasend durch das Orchester [...]. Sie weinte, sie tobte¹⁶⁷.

Dagegen lassen sich auch Elemente der *Opera seria* in der Erzählung einordnen, vor allem Liebe und Leidenschaft, die die wichtigsten Aspekte der *Opera seria* sind. Theodor zeigt Liebe zu den beiden Schwestern; zuerst verliebt er sich in Lairetta, die ältere Schwester, die seine innere Musik erweckt, und danach in Teresina, mit der er die wahre Musik erfährt, und dies trägt zu seinem musikalischen Bildungsweg bei.

Außerdem kann man den Gesang der zwei Schwestern auch auf der Grundlage dieser Gegenüberstellung zwischen *Opera buffa* und *Opera seria* klassifizieren¹⁶⁸. Teresina symbolisiert die *Opera seria*, weil sie „mehr Sinn für deutschen Ernst als Lairetta“ hat, ihr Gesang der „wahre Gesang“ ist, von einem „fest und stark gehaltene[n] Ton [...]“¹⁶⁹ gekennzeichnet ist. Lairetta ist dagegen Vertreterin der *Opera buffa* wegen ihrer Improvisationskunst und ihrer extravaganten Virtuosität mit ewigen Trillern. Diese Rollen werden bestätigt, als Theodor sie wieder trifft und Teresina bekannt gibt, dass sie als tragische Sängerin tätig sei und ihre Schwester in einer *Opera buffa* engagiert worden sei.

In diesem Kapitel wurden drei Beispiele von musikalischen Bezügen in der Literatur vorgestellt. In *Ritter Gluck* erkennt man schon in dem Titel einen Bezug auf den Komponisten Gluck; im Text findet man jedoch Beispiele aus drei wichtigen Reformopern: *Iphigenie in Aulis*, *Iphigenie auf Tauris* und *Armide*. Die musikalischen Szenen der Oper, die in der Erzählung dargestellt werden, haben oft eine Parallele im

¹⁶⁶ Hoffmann (2002). S. 54.

¹⁶⁷ Ebd. S. 45.

¹⁶⁸ Vgl. Klier (2002). S. 152-153.

¹⁶⁹ Vgl. Hoffmann (2002). S. 46.

Text und wird mit ihnen den Zustand des Fremden beschrieben. Außerdem werden auch relevante musiktheoretische und musikkritikbezogene Diskurse behandelt, wie z.B. die Bedeutung der Ouvertüre in einer Oper. In *Don Juan* spielt der Titel auf Mozarts Oper an, die das Hauptthema der Erzählung ist. In dieser stellt Hoffmann die Kritik an die Praxis der Oper *Don Giovanni* am Anfang des 19. Jahrhunderts im Vordergrund und hebt die Figur Donna Annas und ihre musikalischen Szenen hervor, die eine bedeutende Rolle für die Kritik und neue Interpretation der Oper einnehmen. In diesem Fall verflechtet sich das Erzählen mit dem Medium der Musik, bzw. der Oper, die die ganze Erzählung prägt. In der dritten Novelle *Die Fermate* setzt Hoffmann zwei verschiedene aber in dieser Erzählung engverbundene Medien: Kunst und Musik. Hummels Gemälde wird als Ausgangspunkt der Erzählung betrachtet, das Theodors Erinnerungen erweckt und ihm erlaubt, eine Reflexion durch das Sprechen über seinen Bildungsprozess auszuüben. Die Musik nimmt auch eine wesentliche Rolle ein, weil sie die ganze Novelle mit musikbezogenen Fachwörtern und Komponisten prägt. Anschließend bezieht sich Hoffmann auch auf musikästhetische Diskurse, die in jener Zeit verbreitet waren, z.B. das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, weltlicher und geistlicher Musik und die Rolle der *Opera buffa* und *Opera Seria*.

3. Hoffmanns *Kreisleriana* und die musikalischen Bezüge

3.1. Entstehungshintergrund

3.1.1 Aufbau des Werkes

Kreisleriana ist Hoffmanns musikalischer Zyklus, der zu den *Fantasiestücken in Callots Manier* (1814-15) gehört. Danach wurde das Werk 1819 in zwei Teilen überarbeitet: Teil I mit sechs nummerierten Abschnitten und Teil II mit sieben Abschnitten. Der Name *Kreisleriana* bezieht sich auf die Schriften des Kapellmeisters Johannes Kreislers und diese Analogiebildung drückt Zugehörigkeit aus¹.

Was die Aufbau des Werkes angeht, wurde die Rezension von Beethoven 5. Symphonie im Juli 1810 in der AMZ veröffentlicht und man kann sie als der älteste Text der *Kreisleriana* betrachten, der als veränderte Version unter dem Titel „*Beethovens Instrumentalmusik*“ in die *Kreisleriana* einging. Dieser Essay besteht aus Hoffmanns Rezensionen über die 5. Symphonie und über die zwei Trios, op.70. Außerdem zählt *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* zu dem ältesten Kreislerianum, in dem im September 1810 die Kreisler-Figur zum ersten Mal vorkommt². In seinem Brief an Julius Eduard Hitzig am 28. April 1812 drückt Hoffmann aus, dass er ein Werk entfalten will, wo er seine Auffassung des wahnsinnigen Musikers und die Diskussion über die musikalische romantische Theorie verweben kann:

Dann beschäftigt mich ein sonderbares musikalisches Werk, in welchem ich meine Ansichten der Musik und vorzüglich der innern Struktur der Tonstücke aussprechen will. Um jeder anscheinenden Exzentrizität Platz und Raum zu gönnen sind es Aufsätze von einem wahnsinnigen Musiker in lichten Stunden geschrieben³.

Während des Sommers fängt die Phase der „*Lichte[n] Stunden eines wahnsinnigen Musikers*“ an: Hoffmann hatte vor, einen musikalischen Roman unter diesem Titel zu schreiben, der sich mit dem Verfassen der Texte der *Kreisleriana* überlappte. Im Juli

¹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. (2006). *Fantasiestücke in Callot's Manier: Werke 1814*; Hg. von H. Steinecke, G. Allroggen und W. Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Band 2/1. S. 662.

² Vgl. Ebd.

³ Hoffmann E.T.A. (1967). *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel*, Hg. F. Schnapp. Bd. I München. Winkler S. 334.

1812 in der AMZ erschien *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Wert der Musik*, der mit dem anderen Kreislerianum und *Beethovens Instrumentalmusik* in dem Wortlaut der ersten Aufgabe der *Fantasiestücke* integriert wurde. Am 18. März 1813 wurde der Vertrag mit Kunz für die *Fantasiestücke* unterzeichnet. Was die weiteren Abschnitte der Kreisleriana I Teil betrifft, ist ihre Planung und Entstehung nicht deutlich in Hoffmanns Schriften erwähnt⁴. Wahrscheinlich sind diese drei Texte n. 2 *Ombra Adorata!*, n.5 *Höchst zerstreute Gedanken* und n. 6 *Der vollkommene Maschienist* im Frühjahr 1813 entstanden und später im Dezember 1813 und Januar 1814 erschienen, beispielweise das Kreislerianum n. 5 und 6 in der *ZeW*, Zeitung für die elegante Welt⁵.

Was die Texte im zweiten Teil der *Kreisleriana* angeht, wollte Hoffmann 1814 neue Kreisleriana dem 4. Band der *Fantasiestücke* hinzufügen und schon 1813 kündigte er das Verfassen von *Schreiben Milo's* an, dem Hoffmann später den Titel „Nachricht von einem gebildeten jungen Mann“ gab. *Der Musikfeind* und *Über einen Ausspruch Sacchini's* wurden im Juni und Juli 1814 veröffentlicht; in demselben Jahr schrieb Hoffmann den Text *Ahnungen aus dem reiche der Töne*, der an Cotta für das „Morgenblatt“ geschickt und dort 1816 veröffentlicht wurde, und das Schauspiel *Prinzessin Blandina*, das in *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* eingeschlossen wurde⁶. Ende 1814 ließ sich Hoffmann von seiner Bekanntschaft mit Fouqué inspirieren und verfasste einen Briefwechsel Wallborn-Kreisler, während der Text *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* im Februar 1815 an Kunz als der letzte Text in der *Kreisleriana* geschickt wurde.

Es ist auch relevant zu betonen, dass dieser zweite Abschnitt der *Kreisleriana* in der ersten Ausgabe von 1815 nicht durchnummeriert war, außer den Briefen Wallborns und Kreislers, wo die Nummern 1. und 2. vorkamen⁷. Außerdem in der zweiten Ausgabe beziehen sich die anderen Texte der *Kreisleriana* auf die Nummerierung 3 bis 7, aber viele Forscher stellen das in Frage, ob die ersten zwei Briefe des II Teils ein einziges Kreislerianum bilden sollen. Wenn man aber den Titel „Kreisleriana als

⁴ Hoffmann (2006). S. 628.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S 813.

⁷ Ebd.

Schriften Kreislers betrachtet, kann man den Briefwechsel als ein einziges Kreislerianum ansehen⁸.

3.1.2 Struktur

Bevor man sich mit den Diskursen der Forscher befasst, ist es ausschlaggebend einen Überblick der Struktur⁹ des Werks anzubieten:

Erster Teil: «Nr. 1-6»

1. Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.
2. Ombra adorata!
3. Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncola über den hohen Wert der Musik.
4. Beethovens Instrumentalmusik.
5. Höchst zerstreute Gedanken.
6. Der vollkommene Maschinist.

Zweiter Teil: «Nr. 7-12»

7. 1) Brief des Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler. 2) Der Kapellmeister Johannes Kreisler an den Baron Wallborn.
8. Kreislers musikalisch-poetischer Clubb.
9. Nachrichten von einem gebildeten, jungen Mann.
10. Der Musikfeind.
11. Über einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten *Effect* in der Musik.
12. Johannes Kreislers Lehrbrief

In der Forschung wurde das Thema der Struktur nicht genügend diskutiert, und nur solche Spekulationen, wie z.B. die von Kolb, wurden darüber angestellt: Die Autorin spricht von „Silence of scholars on the matter of structure“¹⁰. Laut dieser kann die Struktur auf zwei Arten angedeutet werden: Entweder hat das Werk eine Struktur (oder

⁸ Ebd. S. 814.

⁹ Die vorliegende Struktur findet man in Hoffmann (2006) S. 626-627, 812-813.

¹⁰ Vgl. Kolb, J. (1977). E. T. A. Hoffmann's Kreisleriana: à la recherche d'une forme perdue? Monatshefte, Bd. 69. N. 1. University of Wisconsin Press. S. 34-44.

mehrere), oder sogar keine, da Hoffmann die Texte des Werks in vielen Sitzungen verfasste und sie behauptet, es sei ein Werk aus unwillkürlichen zusammengesetzten literarischen Überresten¹¹. Hoffmann selbst beschäftigt sich in der *Kreisleriana* mit der Problematik der inneren Kontinuität eines Kunstwerks. Er bietet am Anfang des ersten Teils einen Vorschlag für den Leser über die Art und Weise an, mit der man seine Werke lesen kann: Man muss sich nicht auf die Oberfläche konzentrieren, sondern man muss eine verborgene Struktur suchen¹². Kreisler erwähnt, dass er hinter der Partitur Anmerkungen schreibt:

Hinten auf der leeren Seite fahr ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Tone, und mit wahrer Lust, wie der genesene Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notiere ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Tees¹³.

Kreisler betont, er schreibe für jene, die das Blatt wenden und lesen, und zwar jene, die jenseits der Oberfläche blicken können. Die Seiten, die er meint, sind die von J.S. Bachs *Goldberg Variationen*, ein Werk, das aus einer Arie und 30 Variationen besteht. Dieses kann man sowohl als einzige Einheit betrachten, als auch als Werk, in dem die Komponente getrennt existieren können. Dieses Konzept befindet sich auch in dem Text *Jaques Callot*, der als Einführung für *Fantasiestücke* dient:

Kein Meister hat so gut wie Callot gewusst, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die, ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so dass das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet¹⁴.

Kolb will mit ihrer Auffassung beweisen, dass die *Kreisleriana* und die Goldberg Variationen dank des Kreislaufs ihrer Struktur im Zusammenhang stehen. Die Arie am Anfang der Variationen wird am Ende *da capo* gespielt und nimmt eine Kreisform, genauso wie die wiederkehrenden Themen und Motiven der *Kreisleriana* tragen zu einer besonderen Kreisbewegung und Kontinuität bei¹⁵. Darüber hinaus hebt die Autorin eine Parallele zwischen den zwei Teilen der *Kreisleriana* hervor. Beide Abschnitte haben fast dieselbe Anzahl von Teilen, obwohl die zwei Briefe am Anfang des zweiten Teils unterschiedlich nummeriert sind. Der erste ist ein Brief von Wallborn an Kreisler und repräsentiert eine Reaktion zum ersten Teil des *Kreisleriana* und den

¹¹ Vgl. Ebd. S. 34.

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Hoffmann (2006). S. 34-35

¹⁴ Ebd. S.17.

¹⁵ Vgl. Kolb (1977). S. 38.

Leiden des Komponisten Kreislers. Der folgende Brief von Kreisler bietet jedoch keine direkte Reaktion oder kein Kommentar zu Wallborns Brief an, und obwohl sich dieser letzte gegen Kreislers Ansicht äußert, beweist er, dass Kreislers Auffassung noch vorherrscht¹⁶. Deswegen kann man Wallborns Brief als Übergang zwischen den zwei Teilen der *Kreisleriana* berücksichtigen, der das Werk in zwei Teilen von sechs Stücken in jeder Hälfte trennt. Außerdem weist diese Transition auf den vermeintlichen Wahnsinn hin, der am Anfang der *Kreisleriana* erwähnt ist und auf die Geschichte der Liebe einer Nachtigall zu einer Blume, die sich auch am Ende des Werks in Kreislers Lehrbrief befindet und die Kreisbewegung der *Kreisleriana* verdeutlicht¹⁷.

Zusätzlich verflechten sich in beiden Teilen Elemente der Ernsthaftigkeit mit der Parodie, des Theoretischen mit der Ironie¹⁸: Ein Beispiel im ersten Teil des Werks ist die Nebeneinanderstellung von „*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*“, „Beethovens Instrumental Musik“ mit ihrem theoretischen und ernsten Ton, und „Höchst zerstreute Gedanken über den hohen Wert der Musik“ als Transition zu dem parodistischen Ton in „Der vollkommene Maschinist“. Im zweiten Teil befindet sich der Wahnsinn in dem c-Moll Akkord, der Kreisler am Ende der Improvisation spielt und der humoristischste Text der *Kreisleriana* „Nachricht von einem gebildeten jungen Mann“, der einen Kontrast zu dem vorhergehenden Text bildet. „Der Musikfeind“ zeigt auf eine parodistische Art und Weise den übertriebenen Effekt der Musik auf eine übersensibele Person und dient als Vorbereitung des Essays Sacchinis. Dieser Abschnitt des zweiten Teils erinnert an „Beethovens Instrumentalmusik“, weil beide Texte objektive Antworten auf die Frage der modernen Instrumentalmusik und modernen Oper geben¹⁹.

Dagegen lehnt Charlton Kolbs Theorie der Verwandtschaft zu Goldbergs Variationen ab, vor allem den Kreisimpuls²⁰. Autoren wie Wittkowski sprechen von einer „aufsteigenden Kontinuität“ als Merkmal des zweiten Teils der *Kreisleriana*, mehr

¹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 38-39.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 39-40

¹⁹ Vgl. Ebd. S.40

²⁰ Vgl. Charlton, D., (1989). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings. 'Kreisleriana', 'The Poet and the Composer'*, *Music Criticism*. Cambridge University Press.

als eine Kreisbewegung wie Kolb²¹. Anschließend ist Castein nicht mit der Idee von Systematisierung der Struktur und der Kreisbewegung einig und behauptet, dass ein so offensichtliches struktureles Prinzip nur eine Pedanterie, die nicht typisch für Hoffmann ist, wäre²².

3.1.3. Die Figur Kreislers

Die Kreisler-Gestalt steht in engem Zusammenhang mit seinem Erfinder. Es geht nicht nur um eine Fiktion, in der Hoffmann als Kreislers Figur in der *Kreisleriana* und später in *Kater Murr* auftritt, sondern auch von einer Benennung, die er in der Öffentlichkeit einsetzte: Beispielweise unterschrieb er Briefe und Publikationen mit dieser Kennzeichnung²³. Es ist jedoch wichtig zu verstehen, inwieweit das Autobiographische in der *Kreisleriana* behandelt wird. Steinecke bezieht sich auf die Künstlerfigur Kreisler als Kunstfigur, um die Parallelen der Biografie und Musikanschauung anzudeuten, „ohne die Fehler des Biografismus und des Positivismus zu wiederholen“²⁴.

Gemeinsamkeiten mit Hoffmann findet man in der Herkunft Kreislers, die Hoffmanns Bamberger Zeit widerspiegelt, d.h. er kommt aus einer kleinen Stadt, wo er als Kapellmeister und Musiklehrer tätig ist. Kreisler steht im Gegensatz zu den damaligen Philistern, die eine Idee von Musik vertraten, in der sie als Zeitvertreibung und Unterhaltung konzipiert ist, während er die Musik als die absolute Kunst betrachtet. Darüber hinaus kam er in seiner Erfahrung als Musiklehrer mit einer jungen Schülerin in Berührung, und dies lässt sich auch in der Biografie Hoffmanns feststellen: Hoffmann verliebte sich in Julia Mark, die seine 13-jährige Gesangsschülerin war, und schreibt extensiv über sie in seinem Tagebuch mit der Bezeichnung „Ktch.“, wahrscheinlich aus Kleists Schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* (1810). Die Beziehung zu dem Mädchen war nur professionell und der Lehrer versuchte seine Gefühle zu unterdrücken, bis er Julias Verlobten während eines Ausflugs beschimpfte und aus Bamberg vertrieben wurde²⁵.

²¹ Vgl. Wittkowski W. (1984), 'Stufe und Aufschwung. Die vertikale Grundrichtung der musikalischen Struktur in Hoffmanns Kreisleriana I', in Scher S. P.(hrsg.), Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes Berlin, S. 300-11.

²² Vgl. Hoffmann E.T.A (1983). *Kreisleriana*, Aufl. Hg. Von Hanne Castein, Stuttgart: Reclam.

²³ Vgl. Hoffmann (2006). S. 630.

²⁴ Vgl. Ebd. S.631.

²⁵Vgl. Steinecke H. (2012) E.T.A. Hoffmann in seiner Zeit. In: (Hrsg.) D. Kremer. E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2. Auflage. Berlin/Boston. De Gruyter. S. 81.

Eine Problematik, die im Text im Vordergrund steht, ist Widersprüchlichkeit der Identität Hoffmanns und der Zusammenhang mit dem Verfasser der *Kreisleriana*. Im Allgemeinen hält der Leser die Tatsache für wahr, dass Kreisler eine große Anzahl von Schriften ließ. Für den ersten Teil der *Kreisleriana* könnte diese Auffassung gelten, weil Kreisler oft als erste Person in der Erzählung auftritt und einige Abschnitte wie Bruchstücke und Fragmente seines Gedankens aussehen, wie z.B. „*Höchst zerstreute Gedanken*“²⁶. Dagegen stellt die zweite Serie der *Kreisleriana* solche Ambiguitäten um die Figur Kreislers und den Zusammenhang mit seinem Erfinder vor. In diesem Teil wird zum ersten Mal in dem Wallborns Brief an Hoffmann hingewiesen, und der Ich-Erzähler erwähnt, dass Kreisler, bevor er sich für immer die Welt verließ, seinem guten Freund Hoffmann einen Brief gab, der in dem II Abschnitt vorkommt. Außerdem kann man in „*Der Musikfeind*“ ein Indiz finden, dass Hoffmann diesen Text verfasste, weil Kreisler nur am Ende mit der dritten Person angedeutet wird:

Sollte man es wohl glauben, daß es dessen ungeachtet eines echten, wahren Musikers gibt, der noch jetzt rücksichtlich meines musikalischen Sinnes der Meinung meiner Tante ist? – Freilich wird niemand viel darauf geben, wenn ich geradeheraus sage, daß dies kein anderer ist als der Kapellmeister Johannes Kreisler, der seiner Phantasterei wegen überall verschrien genug ist, aber ich bilde mir nicht wenig darauf ein, daß er es nicht verschmäht, mir recht nach meinem innern Gefühl, so wie es mich erfreut und erhebt, vorzusingen und vorzuspielen²⁷.

In dem theoretischen Aufsatz „*Über einen Ausspruch Sachini's*“ wird auf keinen Autoren angedeutet, aber in der letzten Schrift „*Johannes Kreislers Lehrbrief*“ wird die Identität Kreislers in Frage gestellt. Der Verfasser erscheint einerseits getrennt von Kreislers Figur, andererseits beansprucht er eine Einheit in der Kreisler-Gestalt²⁸. Die Autorstimme klingt lehramtlich und distanziert sich von der Figur, die vor den Toren des Isis-Tempels (Sais Tempel) hingebracht wurde. In anderen Stellen der Erzählung wird aber eine Unison zwischen der zwei Figuren hervorgehoben, wie z.B. am Ende wo die Erzählstimme „Ich wie du“ sagt und mit der Benennung Johannes Kreisler unterzeichnet. In diesem Auszug verflochten sich das Ich und das Du in einer einzigen Einheit:

²⁶ Vgl. Charlton (1989) S.26.

²⁷ Hoffmann (2006). S. 437.

²⁸ Vgl. Charlton (1989). S. 27.

Das könnte ich nun ohne alle weitere Umschweife tun, indem ich Dich aber im Spiegel anschau, fällt es mir recht wehmütig ins Herz. [...] ich schreibe wenigstens einiges davon auf, gleichsam als Ouvertüre, und Du kannst es denn manchmal lesen zu Deinem Nutz und Frommen. – Ach, lieber Johannes, wer kennt Dich besser als ich, wer hat so in Dein Inneres, ja aus Deinem Innern selbst herausgeblickt als ich?²⁹.

Anschließend kann diese dialogische Vorgehensweise, die Hoffmann einsetzt, in eine Verbindung mit der literarischen dialogischen Form gebracht werden, z.B. Wallborns Brief kann man mit Plato Symposium vergleichen, oder die *Kreisleriana* selbst kann man laut Charlton als Ausdehnung Diderots *Le Neveu de Rameau* (Rameaus Neffe), ein philosophischer Dialog. In diesem Sinn untersucht Hoffmann durch das Alter Ego von Kreisler die Aspekte der damaligen Musikästhetik und Musikkunst in Form eines Dialogs mit sich selbst, oder einer Fiktion von sich selbst³⁰.

3.1.4 Der Wahnsinn in Kreislers Figur

Kreisler verkörpert die relevanteste Künstlergestalt der Romantik in Hoffmanns Werken im Allgemeinen: Er spielt eine ausschlaggebende Rolle in dem Verhältnis zwischen Genie und Wahnsinn, Elemente, die Hoffmanns romantische Musikauffassung prägen³¹. Was den Wahnsinn betrifft, befinden sich im Text Hinweise auf eine Geisteskrankheit und laut dem Biografen und Freund Hoffmanns Hitzig³² wird Kreisler im dritten Teil des *Kater Murrs* wahnsinnig: Als Beispiel weist er auf Hoffmanns Zeichnung „Kreisler, Wahnsinnig“ hin. Auf der anderen Seite sind diese Anspielungen auf eine plausible geistliche Verwirrtheit von fiktiven und nicht glaubwürdigen Erzählfiguren übermittelt und diese Stellung kann in Frage gestellt werden. Zusätzlich verweist der Autor der *Kreisleriana* entweder explizit auf Symptome einer Geistesgestörtheit oder er bringt diese ans Licht³³.

Steinecke hebt drei Erwähnungen einer möglichen Geisteskrankheit in den *Fantasiestücken* hervor. Der erste Hinweis ist in dem einführenden Teil der *Kreisleriana*, wo der Enthusiast von einem plötzlichen Verschwinden von Kreisler erzählt und sagt, dass „viele behaupten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu

²⁹ Hoffmann (2006). S. 447-448.

³⁰ Vgl. Charlton (1989). S. 27.

³¹ Vgl. Ebd. S. 632.

³² Vgl. Hitzig J.E. (1823). Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, Hg. Von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners, 2 Teile, Berlin.

³³ Hoffmann (2006). S. 633.

haben³⁴. Das zweite Beispiel befindet sich in der „*Nachricht von den neusten Schicksalen des Hundes Berganza*“. Der Ich-Erzähler teilt auf eine naive Art und Weise mit, Kreisler sei „zu Zeiten etwas wenig übergeschnappt“ gewesen, „bis denn endlich der helle Wahnsinn ausgebrochen sei, worauf man ihn in die bekannte hier ganz nahegelegene Irrenanstalt bringen wollen; er sei indessen entsprungen³⁵“. Danach fragt der Erzähler, ob der Kapellmeister nicht wahnsinnig war, und der Hund rechtfertigt ein so unkonventionelles Verhalten mit dieser Aussage: „Im gewissen Sinn ist jeder nur irgend exzentrische Kopf wahnsinnig“³⁶.

Ein drittes Beispiel von Hinweisen auf den Wahnsinn befindet sich im Zweiten Teil des Kreisleriana, vor allem in dem einleitenden Text. Der Enthusiast berichtet davon, dass:

Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, und in der Tat stach auch sein ganzes Tun und Treiben, vorzüglich sein Leben in der Kunst, so grell gegen alles ab, was vernünftig und schicklich heißt, daß an der innern Zerrüttung seines Geistes kaum zu zweifeln war. Immer exzentrischer, immer verwirrter wurde sein Ideengang³⁷.

Im Text ist nur eine Stellungnahme anwesend, wo der Ich-Erzähler sich ohne indirekte Rede auf Kreislers Figur bezieht: „Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen hat“³⁸. Zusätzlich erwähnt der Erzähler ein nur skizziertes Werk, „*Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers*“, das die Aufsätze der Kreisleriana enthalten sollte. Wie schon erwähnt, wurde dieses Buch nur in Hoffmanns Tagebuch und Schriften geplant, aber nie realisiert, und Steinecke stellt fest, dass „in die Kreisleriana nichts von diesem Werk eingegangen“³⁹ sei.

Anschließend sind alle weitere Aussage in späteren Werken wie *Kater Murr* zweifelhafte und vieldeutige Hinweise auf den geistlichen Zustand Kreislers und man kann nicht richtig durch die Stellung einer dritten Person oder Gerücht beweisen, ob Kreisler in der Tat ein wahnsinniger Komponist ist.

³⁴ Ebd. S. 33.

³⁵ Ebd. S. 124.

³⁶ Ebd. S. 125.

³⁷ Ebd. S. 360.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd. 635.

3.2 Erster Teil: Inhalt und musikalische Bezüge.

Der erste Text der Kreisleriana „*Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*“ stellt die Hauptfigur Kreislers als geschwächter Mensch vor, der hin und zurück ins Reich der Träume reist und dem Alltagsleben entfliehen will, insbesondere den Teenachmittagen, in denen das Publikum die angebotene Musik nur als Unterhaltung betrachtet und nicht so viel Wert auf die Musikkunst verleiht. In der Teegesellschaft musizieren DilettantInnen, z.B. die Töchter des Rates Röderleins und werden für talentierte MusikerInnen gehalten. Zudem verbirgt sich in ihren Verhalten eine gewisse Ironie: Sie widmen sich vielen Künsten, aber sie können nach zehn Jahren Unterricht keine präzise Melodie singen⁴⁰. Dann tritt eine andere lustige Figur, d.h. die Finanzrätin auf, die auch eine dilettantische Performance mit ihrem grässlichen Gesang vorspielt. Nach Kreisler Zusammenbruch in dieser peinlichen Situation bittet ihm das Publikum um ein Vorspielen von Bachs *Goldberg Variationen*. Am Anfang will er diese nicht spielen, weil das Publikum diese Art von Musik nicht schätzen kann, aber er versucht trotzdem zu spielen, damit sich die Zuschauer vom Saal entfernen. Kreisler lässt sich von Musik mitreißen, obwohl er einen Gefühlsausbruch verbergen wollte.

Man kann hier eine Parallele zu dem Fremden in *Ritter Gluck* finden, der denkt, er sei der Komponist Gluck und der durch Variationen und Verzierungen die Musik zum Leben erweckt⁴¹:

Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesensfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen mußte. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düster und düster brannten⁴².

Außer den dilettantischen Figuren tauchen auch weitere Künstler im Text auf, die eine Vorliebe für die Kunstmusik zeigen, u.a. die dritte Tochter der Rat Röderlein, Amalie. Sie wird als begabte Sängerin geschildert, die selten in der Teegesellschaft singt, aber als Trostspenderin für Kreisler wirkt, damit er sich mindestens für einen Augenblick von Banausen der Teenachmittage ablenken kann. Ihre Beschreibung weckt auch das Interesse des Lesers, weil sie als Künstlerin dargestellt wird, die in Autonomie

⁴⁰ Vgl. Hörmann, Y. (2008). Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmann. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 265.

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 135.

⁴² Hoffmann (2006). S. 38.

Entscheidungen trifft und sich von der bürgerlichen Gesellschaft entfernt. Sie scheint eine flexiblere Sängerin zu sein, weil sie Stücke von verschiedenen Komponisten vorspielen kann, u.a. Glucks *Armide* und Mozarts *Don Juan*, die schon in Hoffmanns Erzählungen erwähnt wurden⁴³.

Eine zweite begabte Musikerfigur ist Gottlieb, der 16-jährige Diener der Familie Röderlein, der als erfahrener Geigenspieler geschildert wird. Kreisler selbst erkennt sein musikalisches Talent und will ihm bei seiner musikalischen Ausbildung helfen:

Wirf ihn ab, den verhaßten Bedienten-Rock, ehrlicher Gottlieb! Und laß mich nach Jahren dich als den wackeren Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn!⁴⁴.

Kreisler betrachtet das Talent als eine notwendige Grundlage für eine Künstlerexistenz, das aber nur mit einem Musikstudium entwickelt werden kann. Deshalb sollte er auf seine Stelle bei den Röderlein verzichten, obwohl seine Laufbahn nicht gewährleistet ist und am Ende bleibt es offen, ob er es schafft, Musikkünstler zu werden.

Der Titel des zweiten Text „*Ombra Adorata!*“ bezieht sich auf Girolamo Crescentinis Arie. Er war ein Mezzosopranist und einer der letzten Kastraten, der mit großem Erfolg in Zingarellis *Giulietta e Romeo* (1796) dieses Gebet integrierte. Crescentini wurde als „L’Orfeo italiano“ bezeichnet und dank seiner Arie wurde die Oper Zingarellis erfolgreich in vielen italienischen Theatern gespielt. Darüber hinaus kommt diese Bezeichnung „Ombra Adorata“ in seinen Tagebucheintragungen von 1812 und assoziiert diese mit der geliebten Julia.

In diesem Text erzählt Kreisler von einem Vortrag der oben erwähnten Arie, wo er eine künstlerische Erfahrung erlebte. Er nahm die Musik als „rein ausgesprochene Ahnung des Übersinnlichen“ und „Sprache jenes unbekanntes romantischen Geisterreichs“ wahr und setzt die Fünfte Symphonie von Beethoven im Gegensatz zu der einfachen Melodie der Sängerin, die als Heilung seiner Seele leistet:

⁴³ Vgl. Hörmann (2008). S. 214-215.

⁴⁴ Hoffmann (2006). S. 41.

Wie holde Geister haben mich deine Töne umfängen, und jeder sprach: „Richte dein Haupt auf, du Gebeugter! Zieh mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust, wie im höchsten Entzücken, mit unnennbarer Sehnsucht erfüllt!“⁴⁵.

Die Sängerin ist in der Lage, Kreislers Auffassung der Arie in die Realität umzusetzen und sie erscheint als ein notwendiges Element für den Komponisten, um ein Werk zu realisieren, da Hoffmann glaubt, dass musikalische Werke nur durch eine angemessene Aufführung ihre wahre Bestimmung finden⁴⁶. Danach behauptet Kreisler, dass er sie nie mehr hören kann, weil sie in seiner Erinnerung bleiben wird.

Ich werde dich nie mehr hören; aber wenn die Nichtswürdigkeit auf mich zutritt und, mich für ihresgleichen haltend, den Kampf des Gemeinen mit mir bestehen, [...] dann wird in deinen Tönen mir eine tröstende Geisterstimme zulispeln: „Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vità!“⁴⁷.

Der Gesang spielt eine relevante Rolle für den Komponisten, weil er als Ausgangspunkt der Inspiration des Komponisten erscheint, während die physische Komponente der Sängerin im Rahmen der Inspiration im Hintergrund steht⁴⁸. Kreisler kann nicht mehr die Figur der Musikerin von ihrer Existenz als Frau trennen: Er sieht in ihrer Gestalt alle seine musikalischen Vorstellungen und will bewusst auf den Vortrag der Sängerin verzichten⁴⁹.

Darüber hinaus kann die Sängerin im Text als eine Gegenspielerin Amalie betrachtet werden, weil die erste vor einem breiten Publikum vorträgt, das sowohl Künstler als auch Bürger enthält, während die letzte nur selten vor Zuhörern singt. Im Gegensatz zu Amalie besitzt die Sängerin eine künstlerische Besonnenheit und braucht deshalb keine Schütze für ihre Kunst: Sie kann ihre Fähigkeiten und Talent beherrschen und hat keine Angst vor dem ungebildeten Publikum. Sie wird deswegen auf ein höheres Niveau im Text hervorgehoben und dies zeigt auch die Wertschätzung Hoffmanns auf ihren Gesang⁵⁰.

Im dritten Text „*Gedanken über den hohen Wert der Musik*“ stellt Hoffmann eine ironische ablehnende Haltung zur romantischen Musikauffassung, die von einem erfundenen „ehrbaren Bürger“ vermittelt wird. Dieser hat eine Vorliebe für die

⁴⁵ Ebd. S. 44-45.

⁴⁶ Martiny S.V. (2018). Die Dialektik der romantischen Musikästhetik dargestellt am Beispiel von ausgewählten Texten aus dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. Travail de candidature. Ecole de Commerce et de Gestion Luxembourg. S. 73.

⁴⁷ Hoffmann (2006). S. 45.

⁴⁸ Ebd. S. 74.

⁴⁹ Vgl. Hörmann (2008). S. 216.

⁵⁰ Ebd.

Unterhaltungsmusik, die „ohne zu toben, oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden“, einen „wunderbar bequemen Reiz“ auslöst⁵¹. Im Kontrast vertritt Kreisler die Idee, dass die wahre Musik von dilettantischen Darbietungen getrennt werden solle und ist ein Befürworter der Kunstmusik, die nur ausgebildete Musiker vortragen dürfen⁵². Dieser Text scheint, die Ablehnung aller romantischen Grundsätze darzustellen, insbesondere die, die in dem Aufsatz „*Beethovens Instrumentalmusik*“ betont werden. Die Verehrung für die Musik Bachs, insbesondere für die Goldberg-Variationen, wird jetzt als gefährlicher Anreiz der Fantasie betrachtet⁵³.

Im Text erscheint die Musik als Handwerk und wird nur als Unterhaltung während des Kartenspiels eingesetzt. Allerdings drückt Kreisler/Hoffmann hinter der Maske der Bürger einen Zweifel aus, d.h. die Angst, seine Musikwerke seien Bilder des bloßen Wahnsinns, die nur er als wahnsinniger Komponist als vollkommene Kompositionen betrachten kann und dies steht der romantischen Musikauffassung gegenüber, in der die Aussage eines Werks und dessen Form dieselbe sind⁵⁴.

Wie in anderen Texten spielt das ideale Musikwerk eine bedeutende Rolle: Jean Pauls betont in seiner Vorrede zu den *Fantasiestücken* die Relevanz von Menschenliebe, die die Kunstwerke, bzw. Kompositionen mit dem nötigen Gefühl bereichert:

Inzwischen bedenk' er doch sich und die Sache! Die durch Kunstliebe einbüßende Menschenliebe rächt sich stark durch Erkältung der Kunst selber; denn Liebe kann wohl der Messkünstler, Denkkünstler, Wappenkünstler entbehren, aber nicht der Künstler selber, er sei einer in welchem Schönen er's wolle. Liebe und Kunst leben gegenseitig ineinander, wie Gehirn und Herz, beide einander zur Wechsel-Stärkung eingimpft⁵⁵.

Kreisler ist der gleichen Meinung und verehrt die einfache, aber gefühlsvolle Melodie, die von kontrapunktischen Motiven eingepägt ist. Laut ihm sei ein Werk vollkommen, wenn es „so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch tief aufgefasst und mit dem Gemüt [...] vorgetragen zu werden⁵⁶“. Zusätzlich soll der Komponist in Kontakt mit der Gesellschaft seinen Beruf ausüben, um dieses Gefühl zu entwickeln und

⁵¹ Hoffmann (2006). S. 46.

⁵² Vgl. Martiny (2018). S. 75.

⁵³ Vgl. Dobat (1984). S. 159.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S 76.

⁵⁵ Hoffmann (2006). S. 14.

⁵⁶ Ebd. S. 44.

vermitteln. Es bleibt aber einen Konflikt zwischen der Verweigerung der bürgerlichen Musikauffassung und dem Versuch, die Gesellschaft in der Musikpraxis zu integrieren⁵⁷.

Darüber hinaus, um die Einbindung des Publikums zu schaffen, soll der Künstler auf die Eitelkeit verzichten und dieser stellt sich als Instrument der Kunst zur Verfügung. Wichtig sind auch die Anerkennung und das Lob des Publikums für den Künstler, damit er seine Kunstwerke nicht bezweifelt. Nur durch den Zuspruch der Zuhörer kann seine Kunst als vollkommen berücksichtigt werden. Deswegen soll der Künstler die notwendige Besonnenheit entfalten, um das bürgerliche Publikum zu erreichen. Kreisler besteht darauf, sich an den Teegesellschaften anzupassen und dort weiterzuspielen, um sein Niveau von Besonnenheit zu entwickeln, die er aber noch nicht vollkommen gewonnen hat.

Der vierte Text der *Kreisleriana* „*Beethovens Instrumentalmusik*“ erschien zwischen dem 9. und 11. Dezember 1813 in der *ZeW* und enthält eine Umarbeitung von zwei Rezensionen, nämlich die der Fünften Symphonie Beethovens und die der Beethovens Klaviertrios op.70, die beide 1810 und 1813 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurden. Zusätzlich wurde die Fünfte Symphonie in c-Moll, Op. 67 am 22. Dezember 1808 uraufgeführt und im April 1809 veröffentlicht, während die zwei Klaviertrios Op. 70 in D-Dur und Es-Dur im Oktober 1809 erschienen. *Beethovens Instrumentalmusik* ist in dem musikästhetischen Diskurs ausschlaggebend, weil Hoffmann als erster Romantikauteur seine Musikästhetik auf der Grundlage der damaligen Kompositionen darstellt⁵⁸. Im Gegensatz zu der 1810 erschienenen Besprechung der 5. Symphonie revidierte Hoffmann einige Aspekte, die aber seine Thesen nicht ändern: In der Rezension benutzt Hoffmann eine Behauptung: „Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein“⁵⁹, während er in *Beethovens Instrumentalmusik* eine Frage stellt: „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche [...] in ihr zu erkennende

⁵⁷ Vgl. Martiny (2018). S. 77.

⁵⁸ Vgl. Lönker F. (2004). *Beethovens Instrumentalmusik. Das Erhabene und die unendliche Sehnsucht*. In: E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart. S. 31.

⁵⁹ Hoffmann, E. T. A. (2003). *Beethoven: 5. Sinfonie*. In Band 1. *Frühe Prosa /Briefe/ Tagebücher /Libretti /Juristische Schrift. Werke 1794-1813*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 532.

Wesen dieser Kunst rein ausspricht? ⁶⁰. Der Grund des Wechsels von „immer nur“ zu „nicht immer nur“ ist unklar, aber in der zweiten Version mag Hoffmann mit der Frage eine Unsicherheit darstellen, ob weitere Möglichkeiten außer der Instrumentalmusik existieren können, oder er mag das Konzept von Instrumentalmusik hervorheben, um danach seine These vorzustellen. Zusätzlich werden einige Wörter verändert: Beispielsweise wird in der *Instrumentalmusik* berichtet, „[Die Musik sei] die romantische aller Künste [...] allein *echt* romantisch⁶¹“, während sie in der Besprechung als „*rein* romantisch“ betrachtet wird; in der *Instrumentalmusik* lässt der unbekanntes Reich alle bestimmten Gefühle zurück, „um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“, ursprünglich „dem Unaussprechlichen hinzugeben“. Darüber hinaus verzichtet Hoffmann/Kreisler in diesem Kreislerianum auf die technischen Beschreibungen und kürzt erheblich die Analyse der Symphonie, aber trotzdem setzt er musikalische Begriffe ein, die zur Anerkennung des Essays in der Musikästhetik beitragen. Auf diese Art und Weise wollte Hoffmann diesen Text nicht nur dem Fachpublikum der AMZ, sondern auch dem allgemeinen Publikum und den Laien zugänglich machen. Zudem befasst sich Hoffmann in der *Instrumentalmusik* mit der Rezension der zwei Trios op.70 und unterstreicht das Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie. Laut ihm ist der Flügel das einzige Instrument, das „in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt“⁶²; die Streichinstrumente und die Blasinstrumente scheinen besser geeignet, um die Melodie hervorzuheben.

Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel-Pianoforte) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläusers hervorzubringen imstande ist⁶³.

Er drückt nämlich seine Abneigung gegenüber den Flügel-Konzerte aus, weil „hier die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden [soll]; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach *dem*, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt“⁶⁴. Anschließend

⁶⁰ Hoffmann (2006). S. 14.

⁶¹ Ebd. S. 16.

⁶² Ebd. S. 58.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 59.

stellt er die Figur der wahren Künstler vor, der in die beethovensche Komposition eindringt und die Weihe dieser heiligen Musik fühlt.

Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon⁶⁵.

Der echte Künstler lebt in dem Werk des Komponisten und ist dafür verantwortlich, „alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen“⁶⁶. Für eine detaillierte Beschreibung des ersten Teil des Aufsatzes *Beethovens Instrumentalmusik* vgl. 1.1.

Das fünfte Kreislerianum „*Höchst zerstreute Gedanken*“ fasst in kurzen Notaten zusammen, was Hoffmann bereits in anderen Texten (auch außerhalb der *Kreisleriana*) behandelte. Die formale Gestaltung dieser „Gedanken“ erinnert an frühromantische Werke, wie z.B. Friedrich Schlegel *Fragmente* in dem *Athenaeum* und Novalis‘ *Blütenstaub*, eine Serie von Aphorismen. Wahrscheinlich kannte Hoffmann auch Franz Horns *Musikalische Fragmente*, die in der AMZ zwischen 17. März und 22. September 1802 erschienen und die Hoffmann Vorstellungen im Rahmen der Instrumentalmusik und Opera vorwegnehmen⁶⁷. Die Aspekte, mit denen man sich in diesen „Gedanken“ befasst, ziehen eine Parallele in den Themen der *Kreisleriana*: Die Tatsache, dass der Hörer „unwillkürlich in einen Träumerischen Zustand [versinke]“⁶⁸ oder die Wirkung J.S. Bachs Werke und die Auffassung des Erhabenen, die mit „ihren mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken“⁶⁹.

Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! – Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur! – Der Ungeweihte lallt sie nach in kindischen Lauten – der nachäffende Frevler geht unter im eignen Hohn!⁷⁰

Zusätzlich werden einige Anekdote hinzugefügt, beispielweise die der *Don Juans* Entstehung, der Aufführung der *Johanna von Montfaucon* oder des alten Rameaus. Im

⁶⁵ Ebd. S. 61.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Charlton (1989). S. 62.

⁶⁸ Hoffmann (2006). S. 62

⁶⁹ Ebd. S. 63.

⁷⁰ Ebd

Mozarts Teil distanziert sich Hoffmann von verbreiteten Anekdoten und diese Geschichte wurde in der AMZ am 6. Februar 1799 veröffentlicht, die von Mozarts Witwe vermittelt wurde. Alle Gedanken haben eine Gemeinsamkeit: der Filter des Geistes des Schriftstellers: Hoffmann stellt empirische Daten zu seinem Thema vor, und zwar Musik und Kunst in der modernen Welt, intime Erfahrungen, wie z.B. die mit dem Alkohol verbundenen Abschnitt, oder Fragmente aus der Musikgeschichte, wie der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten⁷¹.

„*Der vollkommene Maschinist*“ ist der sechste und letzte Text der *Kreisleriana* Teil I. Hier setzt sich Hoffmann mit dem Thema des Total-Effekts des Theaters auseinander, d.h. eine Kombination von allen Aspekten des Theaters, die eine „Gesamtwirkung“ erzeugen. Hoffmann selbst war während der Bamberger Zeit (1811-1812) ein Maschinist und war als Maler und Szenekonstrukteur tätig.⁷² Der „Maschinist“ ist ein veraltetes Wort, das alle Technologien der Bühne umfasst, die nicht sichtbar sind, wie die festen und die beweglichen Teile der Inszenierung hinter der Bühne. Zusätzlich soll diese Figur Vorstellungskraft, künstlerischen Sinn und Wissen haben, weil sie sich mit der Übernahme des Betriebs befassen soll⁷³. Außerdem setzt Hoffmann auch das Wort „Dekorateur“ ein, d.h. die Person, die sich mit den visuellen Aspekten (Hintergrund und Szenerien) der Oper befasst.

In diesem Text herrscht eine Widersprüchlichkeit, die von ironischen Anspielungen und entgegengesetzten Szenarien geprägt ist, in der weder die philiströse noch die romantische Sichtweise überwiegt. Im ersten Teil des Textes verachtet Hoffmann auf eine ironische Weise die Bemühungen des Maschinisten und Dekorateurs:

Beide gingen von dem törichtem Grundsatz aus, Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Totaleffekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittichen ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie getragen werden⁷⁴.

Kreisler vergleicht die romantische Vorstellungskraft mit der Illusion und fordert einen Kampf gegen den Dichter und den Musiker, die beide „die Zuschauer mit Trugbildern umfängen und ihn aus der wirklichen Welt treiben“⁷⁵:

⁷¹ Vgl. Charlton (1989). S.63.

⁷² Vgl. Ebd. S. 64

⁷³ Vgl. Ebd. S. 65.

⁷⁴ Hoffmann (2006). S. 73.

⁷⁵ Ebd. 75.

Dichter und Musiker mit ihren höllischen Künsten die Zuschauer so zu betäuben wissen, daß sie auf alles das nicht merken, sondern ganz hingerissen, wie in einer fremden Welt, sich der verführerischen Lockung des Fantastischen hingeben⁷⁶.

Die Lösung, die Hoffmann vorschlägt, ist eine ungeeignete Anwendung der Dekorationen und der überraschende Fall des Mittelvorhangs, um auf keinen Fall „dem Trug so den Schein der Wahrheit zu geben, daß der Zuschauer unwillkürlich an die himmlische Erscheinung [...] glaubt“⁷⁷. Mit dieser Auffassung will Hoffmann aber nicht sein illusionistisches Konzept widersprechen, in dem der Zuschauer zumindest in einer Illusion wunderbare Situationen erleben soll, sondern er spielt ironisch auf zwei Gefahren im Rahmen des Theaters und der Musik: Einerseits ist die Kunst in der Lage, in der perfektionistischen Imitation von Modellen zu ersticken; andererseits führt die Faszination der Kunst dazu, das künstlerische Bild einer romantisch anmutenden Szenerie als Entdeckung einer zweiten Realität zu missverstehen⁷⁸.

3.3. Zweiter Teil: Inhalt und musikalische Bezüge.

Die ersten Texte sind zwei Briefe: „*Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler*“ und „*Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn*“. Die Idee von diesen erfundenen Texten stammt aus De La Motte Fouqué, dem Librettist von Hoffmanns *Undine*. Als Hoffmann 1814 in Berlin bei dem preußischen Staatsdienst war, wurde er zu einer Teegesellschaft von seinem Freund Hitzig eingeladen, an der viele Autoren wie Tieck, Chamisso, Franz Horn und u.a. Fouqué teilnahmen. Er beschloss später, einen fiktiven Briefwechsel zwischen der Figur des Barons Wallborns aus seiner Novelle *Ixion* (1811) und Hoffmanns Kapellmeister Kreisler zu entfalten, der 1814 in „Die Musen“ veröffentlicht wurde⁷⁹. Wie man in dem einleitenden Abschnitt des zweiten Teils der *Kreisleriana* lesen kann, wurden beide Briefe aufgeschrieben, aber niemals abgesendet: Der erste von Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler wurde von Fouqué anhand Novalis *Die Lehrlinge zu Sais* erstellt, während der zweite an Wallborn von Hoffmann verfasst wurde⁸⁰.

⁷⁶ Ebd. 76.

⁷⁷ Ebd. 79.

⁷⁸ Vgl. Dobat (1984). S. 162.

⁷⁹ Hoffmann (2006). S. 817.

⁸⁰ Vgl. Charlton (1989). S. 67.

In der Einleitung zu dem ersten Brief weist man auf Kreislers plausiblen Wahnsinn hin: „Schon lange galt der arme Johannes allgemein für wahnsinnig, [...] Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde“⁸¹. Die Anspielung auf die Quinte als Selbstmordwerkzeug bezieht sich auf die todbringende und nicht mehr tröstende Rolle der Musik: Kreisler kann nicht mehr seine musikalische Fantasie kontrollieren⁸². Dieser Kontrollverlust wurde von der Liebe zu einer Sängerin verursacht, aber es ist nicht klar, wer diese Sängerin sein soll. Kreisler beschließt aber, aus der Gesellschaft zu untertauchen und keinen Selbstmord zu begehen. Er beschreibt sich niemals wie ein Wahnsinniger, er erkennt aber an, dass er die Kraft der Musik nicht mehr empfinden kann und deshalb kann er keine Musikwerke vervollständigen.⁸³ Er stellt in dem Brief an seinen Freund, den Baron Wallborn, sein Verhältnis mit der Musik dar:

[...] Leute behaupten, die Musik, die sonst in meinem Innern verschlossen, sei zu mächtig und stark herausgegangen und habe mich so umspinnen und eingepuppt, daß ich nicht mehr herauskönnne, und Alles Alles sich mir wie Musik gestalte – und die Leute mögen wirklich Recht haben⁸⁴.

Darüber hinaus werden beide Freunde als Gleichgesinnte betrachtet, aber einige Unterschiede tauchen auf: ihr Musikverständnis ist unterschiedlich, weil Kreisler hohe Erfordernisse in der Kunstmusik und im Rahmen der Komponisten hat. In dem Brief an Kreisler behauptet Wallborn, dass Kreisler „gegen alle ungeniale Musik [eifert]“⁸⁵, während er eine andere Perspektive zeigt⁸⁶:

Gibt es denn absolut ungeniale Musik? Und wieder von der anderen Seite, gibt es denn absolut vollkommene Musik als bei den Engeln? Es mag wohl mit daherkommen, daß mein Ohr weit minder scharf und verletzbar ist als Deines, aber ich kann Dir mit voller Wahrheit sagen, daß auch der schlechteste Klang einer verstimmtten Geige mir lieber ist als gar keine Musik. Du wirst mich hoffentlich deswegen nicht verachten.⁸⁷

Man kann auch ergänzen, dass man beide ihre Auffassungen nicht objektivieren kann. Beide Freunde haben aber es gemein, dass sie in ihrer Vorstellungswelt verwurzelt sind und am Ende auf ihren eigenen Verstand verzichten⁸⁸.

⁸¹ Hoffmann (2006). S. 360.

⁸² Vgl. Martiny (2018). S. 79

⁸³ Ebd. S. 80.

⁸⁴ Hoffmann (2006). S. 366-367.

⁸⁵ Ebd. S.365.

⁸⁶ Vgl. Martiny (2018). S. 80.

⁸⁷ Hoffmann (2006). S. 365.

⁸⁸ Vgl. Dobat (1984). S. 163.

In dem zweiten Text *Kreislers musikalisch-poetischem Clubb* tritt Kreisler in einen Klub auf, wo die im Text erwähnten Mitglieder mit ihrem entscheidendsten Merkmal bezeichnet sind: Der Treue Freund, der Bedächtige, der Unzufriedene, der Joviale und Gleichgültige. Kreisler spielt eine von ihm erfundene Fantasie vor und wählt einzelne Akkorde, die eine bestimmte Stimmung und Bildvorstellung beleuchten. Hoffmann verdeutlicht nicht nur die Tonart, sondern auch andere Aspekte des selbständigen Akkords: Die Akkordposition, die Dynamik und die Klangfarbe. In diesem Sinn versucht er, die Auffassung der romantischen Synästhesie hervorzurufen, weil eine „poetische Idee“ über die Grenzen der individuellen Kunst hinausgehen kann und die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit weckt⁸⁹.

Die im Text erwähnten Akkorde sind mit vergangenen oder kommenden Textabschnitten verbunden⁹⁰: E-Dur ist die Farbe seines Kragens, den Kreisler in dem Brief an Wallborn beschreibt:

[...] hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-Dur-Farbe daraufsetzen lassen⁹¹.

Die nächsten Akkorde werden mit dem vierten Text der *Kreisleriana* „Beethovens Instrumentalmusik“ verknüpft: c-Moll, der letzte Akkord, der Kreisler dem Club vorspielt, ist die Tonart der Fünften Symphonie Beethovens, während Es-Moll die Tonart von Beethovens Trio, Op. 70 n.2 ist. Zusätzlich kann man laut Charlton der Klang der Pauken und Trompeten in dem C-Dur-Terz-Akkord Abschnitt mit dem zweiten Satz „*Andante con Moto*“ der Fünften Symphonie verbinden, in der das Thema in C-Dur von Blechbläsern wiederholt wird. In dem c-Moll Abschnitt spricht man von „rot funkelnden Augen“ und „kralllichten Knochenfäuste“, die mit der „metallnen glühenden Armen“ von Beethovens Geist in „*Ombra Adorata*“ in Verbindung gebracht sind⁹².

⁸⁹ Vgl. Ebd.

⁹⁰ Vgl. Charlton (1989). S. 68.

⁹¹ Hoffmann (2006). S. 368.

⁹² Vgl. Charlton (1989). S. 68.

Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre und mich wie mit metallnen, glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuers, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt⁹³.

Außerdem erklärt Kreisler die Art und Weise, einzelne Akkorde zu spielen, wie in „*der Musikfeind*“, als eine jugendliche Faszination, die er anschließend zu Tränen rührte. Er spricht auch von ausdrückhaften Melodien und Klavierakkorden in der Fabel von Chrysostomus in dem „*Johannes Kreislers Lehrbrief*“⁹⁴.

Da Kreisler eine Fantasie auf Klavier spielt, kann man eine Parallele zwischen Kreisler und Karl, der Protagonist in Rochlitzs *Der Besuch im Irrenhause* (1804), ziehen. Diese Hauptfigur ist von einem tiefen musikalischen Impuls gekennzeichnet und lebt vollkommen für die Musik. Seine musikalischen Fantasien sind ein Zwiegespräch mit der Beliebten, ein Mädchen, das er einmal mit der Gitarre hörte. Diese Musikform wird auch in der *Kreisleriana* aufgegriffen, weil sie eine simultane musikalische und emotionale Dramatisierung von spontaner musikalischer Komposition darstellt. Die Abschnitte, die auf die Tonarten assoziiert sind, fassen keine einzelne Episode um, sondern durch die Worte kann der Leser Passagen und verbale Bilder in den erwähnten Tonarten komponieren⁹⁵.

Ein weiterer Aspekt in diesem Abschnitt ist der Wahnsinn, den Hoffmann zu ästhetisieren versucht, indem er sein musikalisches Erlebnis in Worte zusammenfasst. Kreisler braucht die Hilfe seiner Freunde, um den Strom seiner musikalischen Fantasie zu kontrollieren⁹⁶:

„Ach! – sie tragen mich ins Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz und will aus der Brust entfliehen, indem er sie gewaltsam zerreißt. [...] Es ist der Wahnsinn – Johannes, halte dich tapfer. – Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen? [...] hier knisterte ein kleines Flämmchen auf – der treue Freund hatte schnell ein chemisches Feuerzeug hervorgezogen und zündete beide Lichter an, um so dem Kreisler alles weitere Phantasieren abzuschneiden, denn er wußte wohl, daß Kreisler sich nun gerade auf einem Punkt befand, von dem er sich gewöhnlich in eine düstern Abgrund hoffnungsloser Klagen stürzte.“⁹⁷

Durch das Erzählen seines Geisteszustands kann Kreisler zum Teil seine Emotionen beherrschen und lässt sich nochmal von den Mitgliedern in ihren Kreis integrieren. In

⁹³ Hoffmann (2006). S. 42.

⁹⁴ Vgl. Charlton (1989). S. 68.

⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 69.

⁹⁶ Vgl. Martiny (2018). S. 81.

⁹⁷ Hoffmann (2006). S. 374.

diesem Sinn ist Kreisler von der Musik getröstet, um seine Verzweiflung zu behandeln und um in die Gesellschaft wiederzutreten. Dieser Prozess hilft dem Komponisten, seine Besonnenheit zu entwickeln. In seinem Geisteszustand stellt er sich vor, eine Frau zu sehen, die aber nur eine Illusion seiner musikalischen Vorstellungskraft erscheint, und Kreisler versteht, dass diese nicht als Muse für den Komponisten dienen kann. Zudem stellt Kreisler seine Idee dar, dass er nicht mehr in diesem Platz bleiben kann und am Ende des Essays kündigt er an: „aber fort muß ich bald auf irgendeine Weise.“

Anschließend, was das „poetische“ Element des Titels betrifft, bezieht er sich auf das Theaterstück *Prinzessin Blandina*, das 1815 in den *Fantasiestücke* veröffentlicht wurde. Dieses Stück in 3 Akten kam nach dem c-Moll Akkord vor und wurde vom Jovialen erzählt. Die Figuren sind Amandus (Musiker), Kilian (der König der Mohren) und andere Figuren aus der *Commedia dell'Arte*. Allerdings betrachtete Hoffmann dieses Stück als sein schwächstes Produkt, dann wurde es aus der Ausgabe 1819 zurückgezogen und mit neuem Material ersetzt⁹⁸.

Der dritte Text des II. Teils „*Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*“ stammt aus einer Periode, die besonders produktiv für Hoffmanns war, in der er *Der Dichter und der Komponist* und *Der Goldene Topf* verfasste. In diesem Text steht der Brief Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi im Vordergrund. Der Einsatz von einem gebildeten Tier in einem literarischen Werk ist nicht Neues für Hoffmann: Ein Beispiel ist *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* oder der Kater Murr in seinem Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Zusätzlich könnte der Name Milo ironisch auf den Athleten Milo von Crotona beziehen, weil am Ende der Nachricht seine agilen Beine erwähnt werden⁹⁹.

Der Affe Milo erzählt in der Nachricht an seine Freundin von seiner Anpassung an die Normen und Konventionen der Kultur, obwohl er seine tierische Herkunft nicht vollständig verschleiern kann. Dank seiner Ausbildung und seiner Mühe, seinen Instinkt zu überspielen, ist er ein gebildeter Mann geworden, aber das Tierische manifestiert sich noch in einigen Ereignissen. In diesem Szenario wird die Bedeutung der Kultur umgekehrt: die Nachahmung ist der Mittel, um ein Gesellschaftsmitglied zu werden.

⁹⁸ Vgl. Charlton (1989). S. 69.
Vgl. S 70.

An dieser Stelle verkörpert Milo der Bürger, der trotz ihrer Ausbildung, Würde und Ehrbarkeit verbirgt zum Teil das Tierische in seinem Innern¹⁰⁰.

Darüber hinaus erreicht Milo ehrgeizige Ziele in Rahmen der Musik, die eine Parallele zu anderen Texten der *Kreisleriana* zeigen: Beispielweise sein virtuosos Klavierspiel (I-1; II-4), seinen Gesang (I-2) und Komposition (II-5; II-6). Zudem drückt Hoffmanns in *Beethovens Instrumentalmusik* seine Verheerung für die Hieroglyphen der Partitur aus, die „dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst [...] bewahrt“¹⁰¹. Im Kontrast dazu äußert sich Milos gegen die Partitur und die Art des Komponierens¹⁰²:

Von meinen Kompositionen habe ich schon gesprochen, aber gerade das liebe Komponieren – muß ich es nicht, um nur meinem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. – Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt¹⁰³.

An dieser Stelle besteht eine Ähnlichkeit zwischen Milo und dem ehrbaren Bürger in den *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, weil beide Figuren die Einfachheit der Melodie gegenüber der Harmonie vorziehen. Der Bürger betont die Bedeutung einer „gelungene[n] Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht“¹⁰⁴; Milo betrachtet die Komponisten, die sich mit der Harmonie auseinandersetzen, als „untergeordnete Subjekte, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen¹⁰⁵“ und lehnt die Regeln der Tonkunst ab:

Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang – sie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuosen ist das alles viel zu abgeschmackt und langweilig¹⁰⁶.

Allerdings stehen die Figur Milos und die Figur des ehrbaren Bürgers im Gegensatz. Der erste ist ein Virtuose, der trotz seiner Künstlichkeit der Musik, dem Gesang und der Komposition widmet, und erfolgreich dank seinem Talent und seiner Hingabe wird.

¹⁰⁰ Vgl. Martiny (2018). S. 83.

¹⁰¹ Hoffmann (2006). S. 58.

¹⁰² Vgl. Charlton (1989) S. 70.

¹⁰³ Hoffmann (2006). S. 426.

¹⁰⁴ Ebd. S. 46.

¹⁰⁵ Ebd. S. 426.

¹⁰⁶ Ebd.

Dagegen verkörpert der Bürger des 3. Aufsatzes ein Banause, der die Musik nur in ihrer Nützlichkeit versteht, weil sie dem Menschen erlaubt, „mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins“¹⁰⁷ zurückzukehren¹⁰⁸. Außerdem vertritt er die Idee, dass nur Kinder eine musikalische Ausbildung haben können; wenn sie älter werden, sollen sie sich von Künstlern vorspielen lassen und die Musik passiv erleben. Die Künstler definiert er als:

[...] diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hochschätzen als den wackern Kanzelisten.

Zusätzlich stellt Hoffmann in dieser *Nachricht* die Widersprüchlichkeit zwischen Musikvorstellung und Musikrealisierung, bzw. zwischen die Vorstellung und die Realität, dar¹⁰⁹. Der Affe Milo prahlt von seinem virtuosen Klavierspielen, obwohl er sich nicht um die Empfindung und Ausdruck bekümmert, und verkörpert die damaligen oberflächigen Virtuose.

Du kennst, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdezimen, ja zwei Oktaven, und dies, nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, ist das ganze Geheimnis des Fortepianospiels¹¹⁰.

In Hoffmanns Zeit sind diese Virtuosen wie Milo berühmt und werden wie Akrobaten mit ihren Musiktechniken und Strategien betrachtet. Allerdings wird der künstlerische Ausdruck und die Aufmerksamkeit an Gefühl unter den Zuhörern immer weniger berücksichtigt¹¹¹. Die Erziehung des Menschen, die einer der größten Ziele der Kultur ist, bleibt ein Wunschtraum, weil die Gesellschaft nicht in der Lage ist, die Heuchler mit kritischem Geist zu enttarnten, sondern sie werden zelebriert.

Nachdem sich Milo der Instrumentalmusik gewidmet hat, beschließt er, sich mit der Gesangkunst zu beschäftigen. Obwohl seine Stimme für den Gesang nicht geeignet ist, schafft er durch seine Ausbildung, ein erfolgreicher Sänger zu werden:

¹⁰⁷ Ebd. S. 46.

¹⁰⁸ Ebd. S. 661.

¹⁰⁹ Vgl. Dobat (1984). S. 164.

¹¹⁰ Hoffmann (2006). S. 424.

¹¹¹ Vgl. Dobat (1984). S. 164.

Nichts ist nämlich der wahren Singkunst so sehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singstimme haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzlich Vermeiden aller haltenden Töne, fleissiges Üben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornehmlich das angestrengte Hervorrufen des Falsetts, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit¹¹².

Die Künstlichkeit der Stimme Milos kann man mit der Stimme der Kastraten vergleichen. Hoffmann will hier die Künstlichkeit hervorheben und zugleich kritisieren, indem er die Figur Milos einsetzt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden die meisten Kastraten von Theatern entfernt, weil viele Komponisten, wie z.B. Gluck, einen Anspruch auf die Natürlichkeit in Bezug auf den Gesang erhoben und den Frauengesang als Ausdruck der Romantik wertschätzten¹¹³.

Der vierte Text in dem zweiten Teil der *Kreisleriana* ist „*Der Musikfeind*“, der dem eingebildeten Affen gegenübersteht. In diesem Aufsatz herrscht die Figur des Musikers, der in seine Vorstellungswelt eingetaucht ist und nur in der Musik seine Fantasien verwirklichen kann, die trotzdem eine Illusion bleiben¹¹⁴. Dieser wird in der Gesellschaft als Feind der hohen Musikkunst betrachtet, weil er das Vorspielen der Virtuosen nicht aushalten kann und sonst könnte er diese Anregungen nicht kontrollieren. Er äußert sich auch gegen die Unterhaltungsmusik, weil sie ihm, wie bei Kreisler, aufgrund der Mangel an Gefühl und Begabung quält¹¹⁵. Die Musik hat für ihn eine auffallende Macht und als er jung war, erlebte er Schwärmereien beim Spielen von Akkorden:

Hatte ich nun mit beiden Händen drei, vier, ja wohl sechs Tangenten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen gar wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören ließen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments; ich drückte die Augen zu; ich war in einer anderen Welt¹¹⁶.

Der Protagonist distanziert sich von der künstlichen Kunstmusik, die ihn irritiert und zieht den Gesang, insbesondere den von seiner Tante, vor, in dem er den Klang der ursprünglichen innere Musik wahrnimmt. Diese Musik kann er nur in seinem Inneren empfinden¹¹⁷:

¹¹² Vgl. Ebd. S. 425.

¹¹³ Vgl. Martiny (2018). S. 84.

¹¹⁴ Vgl. Dobat (1984). S. 164

¹¹⁵ Vgl. Martiny (2018). S. 85.

¹¹⁶ Hoffmann (2006). S. 431- 432.

¹¹⁷ Vgl. Dobat (1984) S. 165.

Daß ich nun eben von diesem Treiben so oft getrieben werde, hinaus in die Einsamkeit, wo die ewig waltende Macht, in dem Rauschen der Eichenblätter über meinem Haupte, in dem Plätschern der Quelle, wunderbare Töne anregt, die sich geheimnisvoll verschlingen mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen - ja, das ist eben mein Unglück¹¹⁸.

In diesem Auszug wird die romantische Vorstellung dargestellt, dass die Musik der Natur, der sogenannte „Urton“, in der inneren Musik des Menschen ertönt und sie das ursprüngliche Verhältnis zwischen Menschen und Natur hervorhebt. Durch diese Ironisierung in der Erzählung wird aber betont, dass es eine Diskrepanz zwischen Kunst und Natur besteht und sie nicht mehr zu einer Gesamtheit gehören¹¹⁹.

Eine weitere Gemeinsamkeit mit Kreisler ist das Fantasieren und Improvisieren in Akkorden. „Der Musikfeind“ spielt mit der Notation, um seinen inneren Zustand auszudrücken. Er versuchte, als er jung war:

Allerlei wohlklingende Akkorde aufzusuchen und anzuschlagen. Hatte ich nun mit beiden Händen drei, vier, ja wohl sechs Tangenten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen gar wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören ließen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments; ich drückte die Augen zu; ich war in einer anderen Welt; aber zuletzt musste ich wieder bitterlich weinen, ohne zu wissen, ob vor Lust oder vor Schmerz¹²⁰.

Darüber hinaus sind viele Details im Text autobiographisch, beispielweise die Figur des Vaters, der nicht zu der Erziehung Hoffmanns beitrug und die Schwestern der Mutter, Charlotte, die starb, als Hoffmann drei Jahre alt war, und insbesondere Johanna Sophia (1745-1803), die Hoffmann in seiner Jugend beeinflusste. Der Figur des Vaters in dem Text stellt eine Parallele mit Hoffmanns Onkel Otto fest, der Haushaltvorstand in Königsberg war und oft in Hoffmanns Briefen verlacht wurde. Allerdings war er auch Hoffmanns erster Musiklehrer und dank ihm konnte Hoffmann in mehreren Konzerten vorspielen¹²¹. Anschließend wird die Identität des Ichs neulich in Frage gestellt. Der Erzähler bezieht sich „auf einer echten wahren Musik“ und dann auf Kreisler in der dritten Person, um ein konflikthafte Verhältnis zwischen Hoffmanns und Kreislers Identität zu bestätigen:

¹¹⁸Hoffmann (2006). S. 436.

¹¹⁹ Vgl. Dobat (1984). S. 165.

¹²⁰ Hoffmann (2006). S. 432.

¹²¹ Vgl. Charlton (1989). S. 71.

Sollte man es wohl glauben, daß es dessen ungeachtet eines echten, wahren Musikers gibt, der noch jetzt rücksichtlich meines musikalischen Sinnes der Meinung meiner Tante ist? – Freilich wird niemand viel darauf geben, wenn ich geradeheraus sage, daß dies kein anderer ist als der Kapellmeister Johannes Kreisler, der seiner Phantasterei wegen überall verschrien genug ist, aber ich bilde mir nicht wenig darauf ein, daß er es nicht verschmäht, mir recht nach meinem innern Gefühl, so wie es mich erfreut und erhebt, vorzusingen und vorzuspielen¹²².

Der Ich-Erzähler berichtet, dass Kreisler ihm sagte, dass er „mit jenem Lehrling in dem Tempel zu Sais zu vergleichen [ist], der [...] doch den wunderbaren Stein fand, den die anderen mit allem Fleiß vergeblich suchten“¹²³. An dieser Stelle des Zyklus erscheinen einige literarische Werke und Autoren, die eine Wende in Hoffmanns Lebensbahn kennzeichnen und seinen Durchgang von Komponisten zum Dichter symbolisieren. Laut Charlton besteht ein Zusammenhang mit Novalis fragmentarischen Roman *Die Lehrlinge zu Sais* (1788/1789), indem Hoffmann die *Kreisleriana* in Form eines inneren Bildungsromans zum Abschluss bringt¹²⁴. Novalis Roman erzählt von einem Novizen, der dem Meister und anderen Novizen in seinem Bildungsprozess folgt. In ähnlicher Weise stellt der Zyklus der *Kreisleriana* eine Ausbildungsreise, die auch bei Sais endet. Der Ich-Erzähler zeigt eine musikalische Rückständigkeit, die an den unbeholfenen Schüler in Novalis Roman erinnert: Dieser wird den geheimnisvollen Stein entdecken, genauso wie Hoffmanns Musikfeind durch seine Musikalität und Autonomie sein höchstes Verständnis erreichen wird¹²⁵.

In dem nächsten Kreislerianum „Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“ stellt sich Hoffmann gegen eine Tendenz, d.h. das unmotivierte Modulieren. Antonio Sacchini (1730-1786) war ein italienischer Opernkomponist, der in Paris unter Glucks Einfluss als Komponist von 1774 bis 1779 tätig war. Bei einem Speisen mit dem berühmten Oboisten Le Brün wird in Gegenwart Sacchinis behauptet, dass die italienischen Komponisten „nicht genug modulieren“¹²⁶ und der Komponist antwortet dann mit dieser Aussage, in der er zwischen Kirchenmusik und Opernmusik unterscheidet:

¹²² Hoffmann (2006) S. 437-438.

¹²³ Ebd. S. 438.

¹²⁴ Vgl. Charlton (1989). S. 28.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Hoffmann (2006). S. 438.

Wir modulieren in der Kirchenmusik«, sagte er, »da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch die Nebensachen des Schauspiels gestört wird, leichter den mit Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen; aber auf dem Theater muß man deutlich und einfach sein, man muß mehr das Herz rühren als in Erstaunen setzen, man muß sich selbst minder geübten Ohren begreiflich machen. Der, welcher, ohne den Ton zu ändern, abgeänderte Gesänge darstellt, zeigt weit mehr Talent als der, welcher ihn alle Augenblicke ändert¹²⁷.

Außerdem wird auch eine Diskrepanz zwischen italienischer und deutscher/französischer Oper dargestellt, die im 18. Jahrhundert verbreitet war. Die Italiener „erhoben sich nicht zu der Ansicht, daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen und dieses untrennbare Ganze im Totaleindruck auf den Zuhörer wirken müsse“¹²⁸, weil „die Musik ihnen vielmehr zufällige Begleiterin des Schauspiels [war] und nur hin und wieder als selbständige Kunst, und dann für sich allein wirkend, hervortreten [durfte].¹²⁹ Wenn Hoffmann diese Musik beschreibt, denkt er an die *metastasianische* Oper am Anfang des 18. Jahrhunderts, die im Laufe des Jahrhunderts und durch den Einfluss der *Opera buffa* und *Tragédie Lyrique* modifiziert wurde. Die Folge war, dass die Musik immer mehr Selbständigkeit gewann. Zu dieser Auffassung stellt sich die Idee der Franzosen gegenüber, dass das Wort und die Bühnenaktion der Musik überlegen seien: Die Letztgenannte soll eine dienende Funktion haben und tritt nicht als eigenständige Kunst hervor, sondern sie trägt zu einer Intensivierung der Wirkung auf die Zuschauer bei. Ein im Text zitiertes Beispiel ist Gluck, der behauptet, „daß die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen müsse“¹³⁰.

Allerdings lobt Hoffmann in dem Aufsatz den italienischen Gesang, indem er behauptet: „Wie kommt es denn, dass die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Bass begleitet, das Gemüt so unwiderstehlich rühren und erheben?“ und erwähnt eine mögliche Befreundung zwischen den zwei Völkern dank „dem hohen Meister der Kunst Mozart“, dessen Melodien „auch ohne den Glanz des Orchesters tief in das Innere“ dringen:

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd. S. 439.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd. S. 441.

Überhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes einheimisches Eigentum jenes in Musik erglühten Volks, und der Deutsche mag, ist auch er zu höhern oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer, magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beispiel dieser innigsten Befreundung gibt der hohe Meister der Kunst, Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühte¹³¹.

Darüber hinaus scheint dieser Essay die Theorie Wagners in seinem Werk *Oper und Drama* (1851) vorwegzunehmen¹³². Genauso wie Wagner, der eine andere Bezeichnung erfinden sollte, statt das Wort „Oper“ für das „Gesamtkunstwerk“ einzusetzen, prägt Hoffmann den Begriff „Tongedicht“, um eine neue Konzeption darzustellen. Laut Hoffmann soll die Oper von einem „recht[en] musikalisch[en] Genius“¹³³ komponiert werden. Er hebt die Notwendigkeit hervor, dass das Werk aus einer wahren Originalität, authentischer Übersetzung eines Schauspiels, Harmonie und Effekt der Musik bestehen soll¹³⁴.

Was den Begriff „Effekt“ betrifft, entdeckt Hoffmann ihn zum ersten Mal bei Gaspare Pontinis (1774-1851) Opern *La Vestale* (1807) und *Fernand Cortez* (1809). In diesen Briefen über Tonkunst erklärt Hoffmann, wie er Pontinis Werke von der Mangel an wahrer Melodie und orchestraler Härte gekennzeichnet sind¹³⁵:

Endlich sucht der Meister durch die Wahl ungewöhnlicher Tonarten, in denen er ganze Sätze schreibt, auch den ungewöhnlichen Effekt hervorzubringen. Verwerflich mag ich das nicht nennen, aber mißlich bleibt es, den Ausdruck des Moments darauf zu stellen, schon der bewährten praktischen Erfahrung wegen, daß in fremden Tonarten [...] die Bläser ohne ihre Schuld distonieren und von vier und zwanzig Violinen vielleicht sechs bis acht nicht alles rein greifen¹³⁶.

Außerdem wurde der Begriff „Effekt“ von J.J. Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1768) unter „Effet“ verwendet. Laut Rousseau ist etwas „wirksam“, wenn „la sensation produite semble supérieure à les moyens employés pour la créer“¹³⁷. Dieser „Effet“ kann nur von Genien produziert werden, wie auch Hoffmann behauptet, während Anfänger und schlechte Komponisten scheinen, in ihrer Absicht zu

¹³¹ Ebd. S. 444-445.

¹³² Vgl. Charlton (1989). S. 71-72.

¹³³ Hoffmann (2006). Fantasiestücke in Callot's Manier. S. 442.

¹³⁴ Vgl. Charlton (1989). S. 72.

¹³⁵ Vgl. Ebd.

¹³⁶ Hoffmann, E.T.A (1988). Briefe über Tonkunst in Berlin. In: Band 2/2. Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 403.

¹³⁷ Rousseau J.J (1768). Dictionnaire de Musique. Paris: *Chez La veuve Duchesne*. (*Die erzeugte Empfindung scheint den eingesetzten Mitteln, um sie zu schaffen, überlegen*. Eigene Übersetzung).

scheitern¹³⁸. Zudem wurde *Effekt* statt *Wirkung* in Deutschland von einem Autor in der AMZ, indem er ihn mit dem „bloßen Gefühl“ verknüpft¹³⁹.

Um einen erfolgreichen Effekt zu realisieren, bietet Hoffmann im Text einige Regeln an. Das erste entscheidende Element ist die Melodie. Diese soll ein „Gesang“ sein, sie soll „frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt“¹⁴⁰. An dieser Stelle kritisiert er die Melodie z.B. von Cherubini, die „in neuerer Zeit“ vernachlässigt wurde, und die sich zu den einfachen nur von Bass begleiteten Gesängen der alten Italiener gegenüberstellt. Das zweite Element ist die Modulation, die aus verschiedenen Anregungen des Gemüts des Komponisten stammt. Hoffmann behauptet, dass die drastischen Modulationen stark wirken, wenn sie ein geheimes Verhältnis haben, das dem Komponisten klar wird. Allerdings erscheinen die einfachen Modulationen aus der Tonika in die Dominante und umgekehrt auch „unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich“¹⁴¹. Der letzte Element ist die Instrumentierung. Hoffmann betont, dass jedes Instrument einzigartig ist und gleichzeitig verschiedene Effekte produziert. Ein Beispiel, das er erwähnt, ist wie die Hoboe in Mozart auf verschiedene Weise wirkt.

Außerdem antwortet der Text auf die Frage, warum ein hochsensibler Geist noch die Musikkunst ausüben sollte, wenn die Kluft zwischen Wirklichkeit und Vorstellung auf eine gefährliche Weise das Musikergemüt beeinflusst¹⁴². Im Text wird betont, dass die innere Musik eines Künstlers unmittelbar in einem Musikwerk übertragbar ist. In diesem Sinn soll der Komponist berücksichtigen, dass die von ihm komponierten Werke nicht das unverzügliche Produkt des „Romantischen“ repräsentieren würden. Allerdings wird dadurch die Bedeutung dieser Kunst nicht beeinträchtigt, weil die Musik in der Wirklichkeit als die höchste Stufe der Romantik betrachtet wird und kann das romantische Bewusstsein noch erreichen, wenn sie eine fiktive Vorstellung eines

¹³⁸ Vgl. Charlton (1989). S. 72.

¹³⁹ Vgl. Triest J. K. F. (1801) Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland, AMZ, 14. Januar 1801, S. 258.

¹⁴⁰ Hoffmann (2006). S. 444.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. Martiny (2018) S. 86.

versteckten romantischen Zusammenhangs andeutet¹⁴³. Der Künstler kann seine illusionäre Vorstellung in seinem Werk verdeutlichen:

Die Begeisterung, welche das Werk gebar, wird in wunderbarem Nachklange den Zuhörer mächtig ergreifen, so daß er der Seligkeit teilhaftig wird, die den Musiker in jenen Stunden der Weihe umfing. Dies ist aber der wahrhaftige Effekt des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts¹⁴⁴.

Um seine musikalischen Werke zu komponieren, soll der Künstler deswegen tief in sein Inneres eintauchen und sich mit seinen Gefühlen einen Zusammenhang herstellen. Was aber im Vordergrund in der *Kreisleriana* steht, ist der Sachverhalt der Übersetzung der Ahnungen aus dem Reich der Töne in seinen Kompositionen, weil der Künstler wie Kreisler scheint, die Empfindungen nicht unter Kontrolle zu haben¹⁴⁵.

Das letzte *Kreislerianum Johannes Kreislers Lehrbrief* kann man als eine Art Manifest der Musikauffassung in Textform betrachten. Der Text wurde am 11. 6. 1814 mit dem Titel „*Ahnungen aus dem Reiche der Töne*“ dem Verlag des *Morgenblatts für gebildete Stände* Cotta geschickt. Dann am 26.02.1815 kann man in Hoffmanns Tagebuch lesen, dass die *Kreisleriana* fertig war. Diese erwähnten „Ahnungen“ basieren auf Novalis Werk „*Die Lehrlinge zu Sais*“ und einigen Teilen des „Heinrich von Ofterdingen“. Aus Novalis stammt auch die Auffassung, dass die Musik den Ausdruck der wunderbaren Sprache der Natur verkörpert. Darüber hinaus spekuliert Hoffmann am Ende des Essays auf die Möglichkeit, dass eine versteckte Harmonie zwischen Kunst und Natur anwesend sein könne:

Nur aus jener unwillkürlichen bewußtlosen innern Anregung, die das Bewußtsein der Musik im Innern entzündet, würde wohl die wahre Musik entspringen; man möchte an der Möglichkeit des willkürlichen Hervorrufens der Extase, in welcher die wunderbare Sprache der Natur vernehmbar ertönt, zweifeln. Aber wie oft erklingt mit den Worten des Dichters im Innern des Musikers zugleich die Musik, und überhaupt des Dichters Sprache in die allgemeine Sprache der Musik? -[...] - Wie, wenn oft ein drittes geistiges Prinzip in der Natur ein Band um beide schlänge, und Wort und Ton wie ein Liebesbote herüberbrächte von Einem zum andern, wie die Schmetterlinge den befruchtenden Staub von Blume zu Blume tragen?¹⁴⁶

Im Vordergrund steht die Tatsache, dass die romantischen „Ahnungen“ zur Musik und ihre Verwirklichung im Traum nur noch als fiktive Erzählung im „Lehrbrief“ behandelt werden¹⁴⁷. Das romantische Musikerlebnis ist deshalb nur im Rahmen des Traumes

¹⁴³ Vgl. Dobat (1984). S. 165.

¹⁴⁴ Hoffmann (2006). S. 447.

¹⁴⁵ Vgl. Dobat (1984). S. 166.

¹⁴⁶ Hoffmann (1963). Schriften zur Musik. Nachlese S. 611.

¹⁴⁷ Vgl. Dobat (1984). S. 167.

begrenzt. Am Ende des Zyklus kommt diese Diskrepanz als Grundlage des Künstlertums zum Ausdruck: Zum einen spielt die Imagination eine entscheidende Rolle in dem künstlerischen Schaffen:

Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft, daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden) vernimmst, und wirklich nicht glaubst, Du seist es nur, der gesprochen, sonst niemand¹⁴⁸.

Andererseits hat der Künstler das Bewusstsein, dass die Realisierung seiner Inspiration nur in einer künstlichen Form dargestellt werden kann. Damit überschreitet der Musiker keine Grenze zum Romantischen und erreicht nur den Eingang des Isistempels¹⁴⁹

Zudem dient dieser Text nicht nur als letzter Abschnitt der Kreisleriana und Lehrbrief, der Kreislers Tod vorwegnimmt, sondern auch als Abschluss der *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Laut Charlton präsentiert Hoffmann in diesem Text die Lösung des ganzen Zyklus auf drei Ebenen¹⁵⁰: Hoffmann stellt zunächst seine endgültige romantische Theorie der musikalischen Komposition vor, in der die Naturklänge und die akustischen Eigenschaften im Zusammenhang mit der Ausbildung des Komponisten stehen.

Je lebhafter, je durchdringender die Erkenntnis wird, desto höher steht der Musiker als Komponist, und die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besonderen geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens. Diese Macht ist das Erzeugnis der musikalischen künstlichen Ausbildung, die auf das ungezwungene, geläufige Vorstellen der Zeichen (Noten) hinarbeitet¹⁵¹.

Zweitens sammelt Hoffmann in diesem Text die Diskurse und Themen, die innerhalb des Zyklus behandelt wurden, beispielsweise das Verhältnis des Komponisten zu seinem Inneren, die Fahrt ins Reich der Träume, den Widerspruch zwischen Virtuosität und empfindlicher Wahrnehmung der Musik, den auch in „Der Musikfeind“ im Vordergrund steht. Der erste Teil des Texts enthält die Fabel von Chrysostomus, die eine romantische Musikkaffassung darstellt: Die Naturmusik erfährt nur der Geweihte und inspiriert den Musiker, um eine künstlerische Gestalt zu seinen Empfindungen zu geben. Chrysostomus verkörpert die Figur des wahren Künstlers, die wie Kreisler und der Musikfeind mehrtönige Akkorde spielt, um die geheimnisvollen Melodien der gestorbenen Sängerin vergeblich zu reproduzieren.

¹⁴⁸ Hoffmann (2006). S. 448.

¹⁴⁹ Vgl. Dobat (1984). S. 167.

¹⁵⁰ Vgl. Charlton (1989). S. 73.

¹⁵¹ Hoffmann (2006). S. 454.

Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres, und es war mir dann, nicht des Vaters Lied, sondern eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins, wie in geheimen, wundervollen Zeichen, aufbewahrt, und wenn man sie recht mit voller Liebe anschau, müßten die Lieder des Fräuleins in den leuchtenden Tönen ihrer anmutigen Stimme hervorgehen. Wirklich geschah es auch, daß, den Stein betrachtend, ich oft in ein hinbrütendes Träumen geriet und dann den herrlichen Gesang des Fräuleins vernahm, der meine Brust mit wunderbarem, wonnevollem Schmerz erfüllte. Aber so wie ich selbst das Nachsingen oder auf dem Klavier nachspielen wollte, ging alles so deutlich Gehörte unter in ein dunkles, verworrenes Ahnen¹⁵².

Diese Sehnsucht nach dem weiblichen Gesang erinnert an *Ombra Adorata!* und die Aufführung der Sängerin, die Kreisler einmal zuhörte und sein Inneres tief einprägte. Im Gegensatz dazu hört Chrysostomus die Sängerin nicht direkt und man kann deshalb feststellen, dass der Gesang imaginär sei. Der ursprüngliche Ton der Musik wird also als eine imaginäre Darstellung konzipiert. Außerdem spricht Hoffmann von einem engen Verhältnis zwischen Wort und Ton bei der individualisierten Sprache, während die Musik „die Sprache der Natur [bleibt]“¹⁵³, die mit uns in eine geheimnisvolle Weise kommuniziert. Der Zuhörer kann aber nicht diese Mitteilungen in Zeichen festhalten, weil die künstliche Anordnung der Hieroglyphen nur als eine Anspielung auf das Gehörte erscheint.

Die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauschen¹⁵⁴.

Was die Figur von Chrysostomus betrifft, ist dieser Name mit Mozart verbunden. Hoffmann selbst nimmt „Amadeus“ in seinem Namen an, seitdem er ihn in dem Manuskript des Singspiels „*Die lustigen Musikanten*“ beschriftete. Mozarts Geburtstag war am 27. Januar, und zwar an dem Gedenktag des Heiligen Chrysostomus. Folglich war Mozarts Taufnamen „Johannes Chrysostomus; der vierte Name war „Theophilus“, aber Mozart zog die lateinische „Amadeus“ oder die deutsche Version „Gottlieb“ vor, der auch der Name des Dieners im ersten Abschnitt der *Kreisleriana* ist¹⁵⁵.

Drittens kehrt in diesem *Kreislerianum* der Sachverhalt der doppelten Identität Kreislers wieder. Laut Charlton ist der Autor des „Lehrbriefs“ ganz von der Figur Kreislers getrennt, aber zugleich beansprucht er ab und zu eine Einheit in dem Verhältnis zwischen Autor und Kreisler:

¹⁵² Ebd. S. 451.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Charlton (1989). S. 40.

Das könnte ich nun ohne alle weitere Umschweife tun, indem ich Dich aber im Spiegel anschau, fällt es mir recht wehmütig ins Herz. Ich möchte Dir noch einmal alles sagen, was wir zusammen gedacht und empfunden, wenn so in den Lehrjahren gewisse Momente eintraten. Du weißt schon, was ich meine. Da wir beide aber das eigen haben, daß, wenn der eine spricht, der andere das Maul nicht halten kann [...] ¹⁵⁶.

Außerdem unterschreibt der Ich-Erzähler diesen Lehrbrief mit der Unterschrift „Johannes Kreisler“: Derselben Name kommt auch am Anfang des Textes als Empfänger vor, d.h. Kreisler schrieb einen Brief an sich selbst. Allerdings inszeniert Hoffmann im Text zwei Figuren, einen Meister, der den Brief schreibt und einen Lehrling, der die schöpferische Ganzheit erreichte und von guten Meistern und Gesellen des Isistempels empfangen wurde. Zudem der Erzähler setzt für den Empfänger den Personalpronomen „uns“ ein und erklärt, er benutzt ihn,

als hätte ich, in vornehmer Bescheidenheit den Plural brauchend, doch nur von mir allein im Singular gesprochen, ja als ob wir beide am Ende auch nur einer wären. Reißt uns von dieser tollen Einbildung los! Also noch einmal, lieber Johannes! – wer kennt Dich besser als ich, und wer vermag daher mit besserem Fug und Recht zu behaupten, daß Du jetzt diejenige Meisterschaft erlangt hast, welche nötig ist, um ein schickliches, gehöriges Lernen zu beginnen ¹⁵⁷.

Auch in der Schlussformel wird die doppelte Identität der Figur Kreislers hervorgehoben: Der Erzähler unterschreibt mit „Ich wie Du“, indem er meint, dass ein Schreiber und ein Empfänger anwesend sind. Am Ende stirbt der ältere Kreisler und der jüngere übernimmt die Position ¹⁵⁸.

Zusätzlich erwähnt Hoffmann relevante Figuren, die einen Beitrag zur damaligen Physik oder Medizin leisteten. Ein Beispiel ist der deutsche Arzt und Naturforscher Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), der Hoffmann in seinen Fußnoten und im Text verdeutlicht ¹⁵⁹.

Was dazu hauptsächlich notwendig scheint, ist Dir wirklich eigen worden. Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft, daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden) vernimmst und wirklich nicht glaubst, Du seist es nur, der gesprochen, sonst niemand ¹⁶⁰.

Hoffmann befasst sich zunächst mit Schuberts *Ansichten* und dann im Sommer 1814 mit dem Werk *Die Symbolik des Traumes*. Die „versteckten Poeten“, ein Ausdruck, der er mehrmals in seinen Briefen und Tagebüchern zitiert, bezieht sich auf „eine Art

¹⁵⁶ Hoffmann (2006). S. 447-448.

¹⁵⁷ Ebd. S. 448.

¹⁵⁸ Ebd. S. 855.

¹⁵⁹ Vgl. Charlton (1989). S. 74.

¹⁶⁰ Hoffmann (2006). S. 448.

höherer Offenbarung, die dem Menschen insbesondere im Traum zuteilwird“¹⁶¹. Außerdem wird ein Physiker hervorgehoben, der im Text nur mit der Bezeichnung „geistreichem Physiker“ genannt wird, und zwar Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), Novalis’ Freund, der auch Schubert in München traf. Hoffmann erwähnt einige Passagen aus seinem Werk *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, u.a. diese, wo er die Bedeutung des Hörens betont:

So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die, mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend, aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt¹⁶².

Das Hören hat die grundlegende Überlegenheit, da man durch subtile Schwingungen, Veränderungen spürt, z.B. die elektrischen und magnetischen Prozesse, wie wir uns instinktiv kennen. Darüber hinaus stellt Hoffmann einen Zusammenhang zwischen der Aktivierung eines Klangkörpers und der Handlung eines Hypnotiseurs auf ein Individuum. Anschließend müssen diese Konzepte sowohl in Bezug auf die damaligen verbreiteten Experimente in „tierischem Magnetismus“ durch Mesmerismus als auch auf die fantasievolle Behandlung solcher Phänomene, beispielweise der Clairvoyance und der Gedankenübertragung¹⁶³.

In diesem Kapitel wurden die einzelnen Abschnitte der *Kreisleriana* beschrieben und analysiert. In beiden Teilen verflochten sich Texte, die sich ironisch auf einige Aspekte des sozio-kulturellen Kontexts beziehen, wie z.B. *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* oder *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, und Texte, die einen wesentlichen Beitrag zur Musikästhetik leisten, beispielweise „*Beethovens Instrumentalmusik*“ und „*Über einen Ausspruch Sachini’s*“. Außerdem kehrt in dem ganzen Zyklus das Thema des Wahnsinns, des Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie und zwischen Instrumentalmusik und Opernmusik immer wieder. Anschließend spielt die doppelte Identität Kreislers eine wichtige Rolle: Einerseits sind der Autor und Kreisler eine einzige Person, die eine Einheit im Text bilden; andererseits trennt sich der Autor in *Johannes Kreislers Lehrbrief* von Kreisler, als ob sie zwei verschiedene Personen wären: Der eine ist der Meister, und der andere ist der Lehrling.

¹⁶¹ Ebd. S. 856.

¹⁶² Ebd. S. 453.

¹⁶³ Vgl. Charlton (1989). S. 164.

Fazit

Mit dieser Masterarbeit sollte der Einfluss von Hoffmanns Musikvorstellung und -Erfahrung auf seine literarischen Werke erörtert werden. Mithilfe einer Untersuchung der im Text musikalischen und in einem Fall künstlerischen Bezüge wurde der Zusammenhang zwischen Musik und Literatur veranschaulicht und diskutiert. Zunächst es ist notwendig, einen Überblick von Hoffmanns Musikvorstellung in seinen theoretischen Werken zu geben, bevor man auf die Analyse seiner Werke eingeht.

Hoffmanns Denkweise konzentriert sich zuerst zwischen 1808 und 1812 auf die Instrumentalmusik, insbesondere in der *Rezension der 5. Sinfonie Beethovens*, in der er diese Art von Musik als die reinste und romantischste aller Künste hervorhebt. Zudem verweist er auf den Gesang, der Teil der romantischen Konzeption der Musik und Vorläufer der Instrumentalmusik zu betrachten ist. Allerdings bezieht er sich niemals auf die Opernmusik in seinen theoretischen Werken dieser Zeit. In der Praxis beschäftigt sich Hoffmann jedoch mit Opernrezensionen für die AMZ und Opern im allgemeinen, weil er damals Kapellmeister und Musikdirektor in Bamberg und dann in Dresden war. Darüber hinaus zählt man unter seinen musikalischen Kompositionen dieser Zeit vor allem Opern, Singspiele, Vokalmusik und nur wenige Instrumentalmusikstücke, u.a. eine Sinfonie und Kammermusik.

Was die Opernmusik angeht, setzt sich Hoffmann damit einige Jahre später in seinen theoretischen Werken auseinander, als er 1813 mit seiner letzten Oper *Undine* fertig war und seine literarische Karriere mit seinen Erzählungen für die *Fantasiestücke* begann. In dieser Zeit wurde die Erzählung *Der Dichter und Der Komponist* verfasst, in der der Zusammenhang zwischen *Opera Seria*, deren Vertreter laut Hoffmann der Komponist Gluck ist, und *Opera Buffa* verdeutlicht wird. Außerdem versucht Hoffmann in der Entwicklungsphase zur Auffassung der Opernmusik eine neue Opernform, d.h. die „romantische Oper“ zu finden. Einerseits äußert er eine Kritik an das Auflösen der Musikformen, aber gleichzeitig verwendet er das Singspiel als Modell für seine Opern und interpretiert Mozarts Zauberflöte und andere Zauberoperen als ein Versuch, eine

romantische Oper zu schaffen. Allerdings bleibt das Problem bei Hoffmann, ob die Musik in der Oper eine wahre Vorstellung der Romantik sei. Ein Jahr vor seinem Tod verfasste er einen Essay *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Olympia* (1821), in dem er eine Lösung findet: Er betrachtet die *Opera Seria* als Versuch des Romantischen und die Musik als „bedingte Kunst“ in der Oper.

In der ersten analysierten Erzählung *Ritter Gluck* (1809) kann man durch die musikalischen Bezüge auf den Komponisten Gluck und seine Werke den Einfluss Hoffmanns in Bezug auf den Zusammenhang zwischen Oper und Instrumentalmusik bemerken. Es besteht eine Kluft zwischen diesen zwei Konzeptionen, die sich in der Erzählung widerspiegelt: Einerseits wählt Hoffmann fast alle Bezüge auf Overtüren, d.h. Instrumentalstücke; andererseits entscheidet er sich nicht für Instrumentalwerke als Hauptwerke, sondern für die berühmten Reformopern *Iphigenie in Aulis*, *Iphigenie auf Tauris* und *Armide*. Außerdem befasst sich Hoffmann in jener Zeit nur theoretisch mit der Instrumentalmusik, wie man bereits erwähnte; allerdings war er in Bamberg als Kapellmeister tätig und widmete sich fast nur Opernwerken und Singspielen. Die Entwicklung dieser Problematik der Instrumentalmusik und Opernmusik wird später in *Der Dichter und Der Komponist* thematisiert, wo der Sachverhalt gelöst wird: Die Musik in der Oper wird als ein Erzeugnis beschrieben, das unmittelbar aus der Dichtung entsteht. Außerdem verweist Hoffmann mit dem Bezug auf die Oper *Armide* auf eine romantische Erfahrung der Transzendierung, in der der Fremde Glucks Oper mit Variationen aktualisiert.

Darüber hinaus befinden sich in *Ritter Gluck* auch Bezüge auf die musikalischen Diskurse der Zeit: Ein Beispiel ist der Sachverhalt der fehlenden Overtüre der *Iphigenie auf Tauris*, die oft durch die Overtüre der *Iphigenie in Aulis* ersetzt wurde. Zudem bezieht sich Hoffmann auf Forkels harsche Kritik an Glucks *Iphigenie in Aulis*, in der er das Fehlen von Verzierungen, Kadenzten und die harmonischen Merkmale verurteilt. An dieser Stelle scheint Hoffmanns Novelle Forkels Skeptizismus mit dem Zusatz von Melismen, Variationen und Verzierungen zu widersprechen.

Mozarts Oper *Don Giovanni* (*Don Juan*), die im Mittelpunkt der zweiten Erzählung steht, liegt Hoffmann am Herzen. Der Autor kannte die Oper bereits in seiner Jugend und als er in Bamberg tätig war, konnte er die Figur Don Juans schätzen, die vom Theaterdirektor Holbein gespielt wurde. Außerdem dirigierte Hoffmann 1813 diese

Oper auf dem Hoftheater in Dresden und in demselben Jahr erschien seine Erzählung *Don Juan*. In diesen beiden Gelegenheiten entscheidet er sich für eine Orchesterpartitur mit den Rezitativen auf Italienisch, obwohl sie in der deutschen Praxis auf Deutsch vorgetragen wurden. Zusätzlich wählt er einen unterschiedlichen Untertitel für seine Version der Oper: Von Mozarts *Dramma giocoso* wird sie eine „eine ernsthafte Oper“ genannt. Diese neue Interpretation kann man als ein Versuch betrachten, die Aufführungen am Anfang des 19. Jahrhunderts zu kritisieren und eine neue Version des Don Juans zu gestalten. Ein weiterer Aspekt ist der Bezug auf Donna Anna, die in der Erzählung eine wesentliche Rolle mit ihren Rezitativen und Arien spielt. Hoffmann stellt diese weibliche Figur als die Verkörperung der *Opera Seria* vor, weil sie sich auf Toskanisch ausdrückt und alle Musikstücke auf Italienisch singt. Diese musikalischen Bezüge zeigen die Relevanz der Figur, die eine Mischung aus Gefühlen nach dem Tod seines Vaters und eine Verwandlung in ihrem Verhalten in der Arie *Non mi dir bell'idol mio* erlebt. Was der Zusammenhang zwischen Opernmusik und Instrumentalmusik betrifft, befinden sich musikalische Bezüge nur im Rahmen der Oper in der Erzählung. Allerdings wird die Instrumentalmusik kurz zu Beginn der Erzählung erwähnt, indem Hoffmann die Vortrefflichkeit des Orchesters hervorhebt, um die symphonische Musik Mozarts zu unterstützen.

Die dritte Erzählung *Die Fermate* (1816) bezieht sich auf Hummels Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*, das Hoffmann an der Berliner Akademie der Künste erkundete. Dieses Bild befindet sich im Text zusammen mit weiteren musikalischen Elementen, wie z.B. die Anspielung auf Fioravantis Oper *I Virtuosi Ambulanti*, die Hoffmann 1814 rezensierte und in Dresden dirigierte. Zudem werden Gegenüberstellungen von musikalischen Begriffen durch die Figuren der Erzählung verkörpert, die auf wesentliche Konzeptionen in der Musikästhetik und in den zeitlichen Diskursen verweisen. Ein Beispiel ist das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, das von dem Onkel der Hauptfigur Theodor und von dem Organisten dargestellt wird. Später konnte aber Theodor eine romantische Musikauffassung dank der Schwestern erfahren, in der die Vorstellungswelt dem Zuhörer zugänglich ist. Außerdem symbolisieren Lauretta und Teresina nicht nur jeweils die weltliche und die Kirchenmusik, sondern auch sie sind mit ihren Stimmeigenschaften Vertreterinnen der *Opera Buffa* und *Opera Seria*.

In dem Zyklus *Kreisleriana* werden sowohl die Instrumentalmusik als auch die Opernmusik und der Gesang berücksichtigt, indem Hoffmann durch Kreisler seine Musikauffassungen vorstellt. Kreisler ist ein Kapellmeister und Musiker, der einerseits das Publikum der Teenachmittage mit seiner Musik erfreut, und andererseits dem Alltagsleben entfliehen will. Er befasst sich hauptsächlich mit der Instrumentalmusik: Er trägt z.B. Bachs Goldberg Variationen, selbstkomponierte Fantasien oder einzelne Akkorde vor und durch die hoffmannschen Fiktion verfasst er das *Kreislerianum Beethovens Instrumentalmusik*, in dem die Instrumentalmusik als die „romantischste aller Künste“ hervorgehoben wird. Allerdings scheint er in *Ombra Adorata!* der einfache Gesang der Sängerin zu verherrlichen, der als Ausgangspunkt für die Inspiration des Künstlers wirkt und als Heilung seiner Seele leistet. Zudem ist die Verehrung für den Gesang auch in *Der Musikfeind* und *Johannes Kreislers Lehrbrief* vorhanden: Hier wird aber die Musik als Sprache der Natur betrachtet, die mit uns auf eine geheimnisvolle Weise kommuniziert. Darüber hinaus wird die Oper nur in *Über eine Ausspruch Sachini's* als Thema betrachtet, indem Hoffmann/Kreisler den Zusammenhang zwischen italienischer und französischer/ deutscher Oper darstellt. Hier wird Hoffmanns Verehrung für Mozart nochmal erwähnt, weil der italienische Gesang in seiner Brust leuchtet.

Außerdem werden zwei Konzeptionen von Musik in der *Kreisleriana* gegenübergestellt: Die Unterhaltungsmusik, die von dem ehrbaren Bürger der Erzählung *Gedanken über den hohen Wert der Musik* für ihre Einfachheit geschätzt wird und die hohe Musikkunst, deren Vertreter der Musikfeind ist. Diese Musik, die nur er in seinem Inneren empfinden kann, ist der Gesang, und zwar die Musik der Natur. Um seine musikalischen Werke zu komponieren, soll der Künstler deswegen tief in sein Inneres eintauchen und sich mit seinen Gefühlen einen Zusammenhang herstellen, obwohl das Erschaffen eines Werks nur in einer künstlichen Form dargestellt werden kann, weil das romantische Musikerlebnis nur im Rahmen des Traumes begrenzt ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Hoffmanns Musikauffassung im Rahmen der Instrumentalmusik seine literarischen Werke nur teilweise prägt, aber sie behält ihre Bedeutung auf der theoretischen Ebene. Seine Erfahrung als Kapellmeister, als Musikdirektor und als Rezensent beeinflusst dagegen die in dieser Arbeit analysierten Werke und die gewählten musikalischen Bezüge auf die Komponisten und

ihre Werke. Auch in seiner kompositorischen Praxis widmet er sich den Opern und man kann nur wenige von seinen Versuchen finden, Instrumentalmusik zu komponieren. Abschließend betrachtet die vorliegende Masterarbeit ausschließlich den Einfluss Hoffmanns Musikvorstellung und -Erfahrung auf drei Erzählungen und den Zyklus *Kreisleriana*, die nur einige Beispiele von seinen Werken sind, die sich auf die Musik beziehen oder musikalische Elemente einhalten. Daher kann es sinnvoll sein, diese Untersuchung auf andere Texte, u.a. Romane wie *Lebens-Ansichten des Katers Murr* oder Erzählungen wie *Rat Krespel* auszuweiten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), Leipzig, 1798-1848

Berlinische Musikalische Zeitung (BMZ), Berlin, 1805-1806

Zeitung für die elegante Welt, Berlin, 1801-1859.

Berlioz, H. (1969). *Mémoires. Chronologie et introduction par Pierre Citron*, 2 vols. Paris: Garnier-Flammarion.

Hoffmann E.T.A. (1908). *Sämtliche Werke. Bd. 1.* München/Leipzig.

Hoffmann E. T. A. (1924). *Dichtungen und Schriften*, (Hrsg.) W. Harich. Weimar. XIV.

Hoffmann E.T.A. (1963). *Die Serapions-Brüder. Mit einem Nachwort v. Walter Müller-Seidel u. Anm. v. Wulf Segebrecht.* München.

Hoffmann E.T.A. (1963). *Schriften zur Musik. Nachlese. Hg. v. F. Schnapp*, München.

Hoffmann E.T.A. (1967). *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel*, Hg. v. F. Schnapp. Bd. I München. Winkler.

Hoffmann E.T.A. (1983). *Kreisleriana*, Aufl. Hg. v. Hanne Castein, Stuttgart: Reclam.

Hoffmann, E.T.A. (1985). *Der Dichter und der Komponist. In: Hoffmann, E.T.A.: Werke in vier Bänden. Erster Band.* Salzburg.

Hoffmann, E.T.A. (1988). *Briefe über Tonkunst in Berlin. In: Band 2/2. Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hoffmann E.T.A. (2001). *Die Serapions-Brüder, Band IV*, Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.

Hoffmann, E.T.A. (2002). *Die Fermate. In: E.T.A. Hoffmann: Rat Krespel. Die Fermate. Don Juan.* Stuttgart. Reclams Universal-Bibliothek.

Hoffmann, E. T. A. (2003). *Beethovens 5. Sinfonie. In Band 1. Frühe Prosa/ Briefe/ Tagebücher/ Libretti/ Juristische Schrift. Werke 1794-1813*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Hoffmann, E. T. A. (2006). *Fantasiestücke in Callot's Manier: Werke 1814*; herausgegeben von H. Steinecke, G. Allroggen und W. Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann E.T.A. (o. J.). *Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen*. Hg. Ellinger G., XII-XV, Anmerkungen.
- Kunz, K.F. (1836). *Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und andern Mittheilungen*, Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Novalis (1968). *Schriften. - Das philosophische Werk II* Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit m. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 2. Aufl. Stuttgart Bd III.
- Reichardt J. F. (1782). *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin 1782 - 1791. 2 Bde. in 1 Bd. Neudruck: Hildesheim 1969.
- Reichardt J.F. (1796). *Deutschland, II*. Berlin: Unger. (Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1971), S. 267-293.
- Rousseau J.J (1768). *Dictionnaire de Musique*. Paris: *Chez La veuve*.
- Schlegel F. (1957). *Literary Notebooks 1797 - 1801*, Hg. v. Eichner H., Toronto: University of Toronto Press.
- Wackenroder W. H. (1967) *Werke und Briefe*. Heidelberg: L. Schneider.
- Wagner R. (1854). 'Gluck's Ouvertüre zu "Iphigenia in Aulis"', *Neue Zeitschrift für Musik*, 41: 1 (1 July 1854), 1-6.
- Wagner R. (o. J.). *Richard Wagners gesammelte Schriften*. 14 Bde. Hg. v. Julius Kapp. Leipzig. Bd. 11.
- Annonce de l'opéra d'Iphigénie en Tauride de M. le Chevalier Gluck*, *Journal de Paris* (19. Mai 1779).

Sekundärliteratur

- Abert, H. (1979). *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von O. J. Mozart*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- Allroggen, G. (1988). *Der Komponist E.T.A. Hoffmann*. In: Hg. v. H. Steinecke. *Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Benjamin, W. (1955). Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders., Schriften. Hg. v. Theodor W. und Gretel Adorno. Bd. 2. Frankfurt/M.
- Boetticher, W. (1983). Einführung in die musikalische Romantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Chantler, A. (2006). E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics. Aldershot: Ashgate.
- Charlton, D. (1989). E. T. A. Hoffmann's Musical Writings. 'Kreisleriana', 'The Poet and the Composer', Music Criticism. Cambridge University Press.
- Cœuroy, A., & Rothwell, F. (1927). The Musical Theory of the German Romantic Writers. *The Musical Quarterly*, 13(1). New York: Oxford University Press. S. 108-129.
- Dahlhaus, C. (1972). Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik. *Archiv für Musikwissenschaft*, 29. Jahrg., H. 3. S. 167-181.
- Dahlhaus, C. (1978). Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, C. (1981). E.T.A Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. *Archiv für Musikwissenschaft*, 38. Jahrg., H. 2. Franz Steiner Verlag. S. 79-92.
- Dahlhaus, C. (1985). Studien zur romantischen Musikästhetik, *Archiv für Musikwissenschaft*. 12 (3), Franz Steiner Verlag. S. 157-165.
- Dahlhaus, C., & Miller, N. (2007). Europäische Romantik in der Musik. Band 2., Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Deterding, K. (1991). Die Poetik der inneren und äußeren Welt bei E.T.A. Hoffmann. Zur Konstitution des Poetischen in den Werken und Selbstzeugnisse, Frankfurt: Peter Lang.
- Dobat, K. (1984). Musik als romantische Illusion: Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk. Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag.
- Forkel J. N. (1778), 'Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck, verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben, von F. J. Riedel, Musikalisch-Kritische Bibliothek, I, S. 53-210.
- Fubini, E. (2007). Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Greeff, P. (1948). E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Köln: Staufien.

- Heffernan, J.A.W (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hörmann, Y. (2008). *Die Musikerfiguren E.T.A. Hoffmann. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kaiser, H. (1975). 'Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des "Fantasiestücks"', *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 21.
- Karoli, C. (1968). „Ritter Gluck“. Hoffmanns erstes Fantasiestück. In: E.T.A. Hoffmann. Darmstadt. *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 14. S. 1-17.
- Klier, M. (2002). *Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns Serapions-brüdern mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*. Frankfurt am Main. *Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland*, Bd. 35.
- Kolb, J. (1977). E. T. A. Hoffmann's Kreisleriana: à la recherche d'une forme perdue? *Monatshefte*, Bd. 69. N. 1. University of Wisconsin Press. S. 34-44.
- Kreutzer, H.S. (1980/1983). 'Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert', *Mozart-Jahrbuch*. S. 208- 227.
- Kristeva, J. (1969). *Le mot, le dialogue et le roman*. In: *Dies: Séméiotiké. Recherches pour une sémanlyse*. Paris. Éditions du Seuil.
- Kumbier, W. (2001). "Besonnenheit", Ekphrasis and the disappearing subject in E.T.A Hoffmann's „Die Fermate“. *Criticism*, Bd. 43, N. 3. Wayne State University Press. S. 325-339.
- Lönker, F. (2004). *Beethovens Instrumentalmusik. Das Erhabene und die unendliche Sehnsucht*. In: Hg. v. Saße G., E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Lubkoll, C. (1995). *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus.
- Lubkoll, C. & Neumeyer, H. (2015). *E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben- Werk- Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH.
- Markx, F. (2015). *E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera*, Leiden, The Netherlands: Brill.

- Martiny, S.V. (2018). Die Dialektik der romantischen Musikästhetik dargestellt am Beispiel von ausgewählten Texten aus dem Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. Travail de candidature. Ecole de Commerce et de Gestion Luxembourg.
- Meteling, A. (2012). Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809. In: (Hrsg.) D. Kremer. E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Miller, N. (1977). E. T. A. Hoffmann und die Musik. Zum Verhältnis von Oper und Instrumentalmusik in seinen Werken und Schriften. Berlin: Mann.
- Mollnauer, R. (1963). The Three Periods of Hoffmann's Romanticism. *Studies in Romanticism*, Bd. 2. No. 4. S. 213-243.
- Müller, H. (1974). 'Zwei Exkurse zum "Ritter Gluck"'. Hg. v. F. Schnapp. Gesammelte Aufsätze über E. T. A. Hoffmann. Hildesheim: Gerstenberg.
- Naumann, B. (2018). "Musikalisierung" von Literatur in der Romantik. In: Hg. v. Gess, N., Honold, A., Handbuch Literatur & Musik. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Neumann, A.R. (1953). Musician or Author? E.T.A. Hoffmann's decision. *The Journal of English and Germanic Philology*. Bd. 52 (2). The University of Illinois Press. S. 174-181.
- Rajewsky, I. (2002). Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke.
- Rippl, G. (2014). Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter.
- Rotermund, E. (1968). Musikalische und dichterische >Arabeske< bei E. T. A. Hoffmann, In *Poetica 2*, Brill-Fink.
- Scher, S. P. (1968). Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press.
- Schmidt, O. (2003). Fantasiestücken in Callots fantastisch karikierte Blätter. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmann. Berlin.
- Schmidt, R. (2006). *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schnapp, F. (1974). E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Winkler Verlag. München.
- Schnaus, P. (1977). E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Munich: Katzbichler.

- Schnitzler, G. (2004). Ritter Gluck. Produktive Musikkritik. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Schweitzer, C.E. (1973). Bild, Struktur und Bedeutung. E. T. A. Hoffmanns »Die Fermate«, in: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, 19.
- Segebrecht, W. (1967). Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Spinnler, R. (1990). 'Don Juans romantische Erlösung', Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen, Frankfurt am Main: Hain.
- Steinecke, H. (2012). E.T.A. Hoffmann in seiner Zeit. In: Hg. Von Kremer D. E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2. Auflage. Berlin/Boston. De Gruyter.
- Wellbery, D. E. (1980). E.T.A. Hoffmann and Romantic Hermeneutics: An Interpretation of Hoffmann's "Don Juan". *Studies in Romanticism*. Bd. 19. N.4. German Romanticism. The Johns Hopkins University Press. S. 455-473.
- Wittkowski, W. (1984). 'Stufe und Aufschwung. Die vertikale Grundrichtung der musikalischen Struktur in Hoffmanns Kreisleriana I'. In: Hg. v. Scher S. P., Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes Berlin.
- Wolf, W. (1999). Musicalized fiction and intermediality. Theoretical aspects of word and music studies. In: Hg. Von W. Bernhardt u.a.: Word and Music Studies: Defining the field. Amsterdam/Atlanta.

Abstract in lingua italiana

E.T.A. Hoffmann è da definirsi come artista poliedrico su tre livelli: come musicista e compositore, come scrittore e come illustratore. I primi anni della sua vita furono dedicati allo studio della musica, diventò Kapellmeister a Bamberg e compositore di musica sacra e opere. Successivamente, nel 1814 accettò un incarico pubblico a Berlino e iniziò a dedicarsi quasi esclusivamente alla scrittura. Inoltre, l'artista continuò a disegnare per buona parte della sua carriera, occupandosi di caricature, decorando le scene teatrali dei teatri dove era attivo e, in seguito, inserendo le sue illustrazioni nei racconti e romanzi. Tra tutte, però, la carriera musicale segnerà, in modo più o meno rilevante, una buona parte delle sue opere letterarie. In questo elaborato di Laurea Magistrale, suddiviso in tre capitoli, sono stati analizzati alcuni racconti di Hoffmann, *Ritter Gluck*, *Don Juan* e *die Fermate* e il ciclo *Kreisleriana* e i loro riferimenti musicali per investigare su come l'attività musicale di Hoffmann abbia influenzato il suo pensiero musicale e le sue opere letterarie.

Nel primo capitolo viene presentata una panoramica generale riguardante i discorsi di estetica musicale all'inizio del 1800. Per comprendere le considerazioni di Hoffmann, è necessario partire da uno dei testi di critica musicale più celebri del 1800, ovvero la *Recensione alla Quinta Sinfonia di Beethoven*, integrato da Hoffmann in uno dei testi della raccolta *Kreisleriana*, "*Beethovens Instrumentalmusik*" (Musica strumentale di Beethoven). Il testo espone inizialmente l'idea di musica come arte autonoma e come la più pura nonché la più romantica tra tutte le arti; in particolare, l'autore si riferisce alla musica strumentale di Beethoven come essenza del Romanticismo. Dall'altro lato, non può fare a meno di citare il canto, il quale fa parte della concezione di musica romantica e può essere visto come precursore della musica strumentale, sebbene non possa separarsi dalla poesia e quindi dal testo. Nell'esprimere questi concetti, Hoffmann prende come esempio i tre compositori del Classicismo Viennese, ovvero Haydn, Mozart e Beethoven, i quali parteciparono attivamente allo sviluppo dell'arte musicale nel corso del 1700 e

inizio 1800. Nonostante l'appartenenza storiografica al Classicismo musicale, Hoffmann definisce le loro composizioni come "romantiche", in riferimento allo spirito "romantico" che smuovono nell'ascoltatore. Inoltre, per cogliere davvero l'essenza del Romanticismo, esso deve rinunciare alle sue sensazioni e attraverso il dolore e il timore, mirare all'infinito anelito (*unendliche Sehnsucht*). Inoltre, questo concetto va a sostituirsi in Hoffmann alla definizione classica dell'idea di sublime, la quale viene rappresentata dalla musica di Beethoven, carica di sensazioni mostruose ma, allo stesso tempo, immense e la quale porta a una "perdita" del soggetto (*Subjektverlust*). Un'altra tematica centrale nel testo su Beethoven è quella della *Besonnenheit* del compositore, termine complesso che in italiano può essere tradotto come "accortezza, prudenza". Esso, separandosi dal suo più immediato sentire, può trovare l'ispirazione e portare a compimento la sua composizione.

In seguito a questa introduzione generale sulla prospettiva Hoffmanniana, il secondo paragrafo tratta in modo generale i discorsi di estetica della musica del tempo: vengono menzionati autori come Tieck e Wackenroder, il primo legato a un'idea di "*poetische Musik*" (musica poetica), in cui il testo poetico viene elaborato attraverso la musica, negando il predominio della musica sulla poesia; il secondo associato a una concezione di musica come religione, in cui l'ispirazione musicale non è altro che quella divina. Altri autori dell'epoca che contribuirono all'estetica musicale romantica sono F. Schlegel, il quale considera la musica come struttura in sé e contenuto e analizza le forme, tra cui quella poetica, come se fossero una composizione musicale; Novalis, invece, riflette sui legami tra la struttura della musica e le relazioni di base presenti tra gli elementi della natura. Inoltre, al centro del primo capitolo vi è un excursus sui principali autori che si espressero in merito all'idea di musica assoluta. La concezione di Hoffmann prevede che essa sia indipendente dalla parola e portata all'espressione di un infinito anelito, come dice Jean Paul. La musica deve essere superiore alle altre arti e deve consentire all'ascoltatore di entrare nel regno dell'ignoto (*Reich des Unbekannten*) e di staccarsi dalle emozioni che scaturisce un testo o un programma. Negli ultimi due paragrafi del capitolo vengono presentate due coppie di concetti: La prima dicotomia è quella tra classico e romantico, trattata in modo diverso, in particolare nelle recensioni musicali dell'autore. Secondo Dahlhaus, questi due aggettivi possono

essere combinati, poiché il primo, classico, si riferisce alla tecnica di composizione e rappresenta qualcosa di completo e paradigmatico, indipendente dall'epoca e dallo stile in cui è stato realizzato, mentre il secondo, romantico, viene associato al modo di esprimersi (*Ausdruckweise*) della composizione; quindi, il primo termine non può escludere il secondo. Infine, l'ultimo paragrafo è dedicato al rapporto complesso tra opera e musica strumentale. Hoffmann si occupa di opera nel dialogo *Der Dichter und der Komponist (Il Poeta e il Compositore)* e nel *Kreislerianum Über einen Ausspruch Sachini's, und Über den sogenannten Effekt in der Musik (Su un'osservazione di Sacchini e sul cosiddetto Effetto in musica)*, ma in entrambe le opere non stabilisce una gerarchia tra i diversi generi quali l'opera buffa, l'opera seria e l'opera cosiddetta romantica. Quest'ultima non rappresenta per lui una forma consolidata ma un obiettivo da raggiungere mediante la sperimentazione: se da un lato critica le forme miste come il *Singspiel*, dall'altro ammira *Il Flauto Magico* di Mozart e prova a racchiudere nella sua Opera *Undine* sia il parlato, sia il canto. Inoltre, se prima soltanto la musica strumentale poteva essere una vera rappresentazione del romantico, grazie alla conoscenza del compositore Gaspare Spontini, rivaluta l'opera seria e la apprezza come tentativo di arrivare al Romantico, accettando la concezione di musica come arte condizionata nell'opera.

Il secondo capitolo dell'elaborato va ad analizzare tre racconti di Hoffmann, accomunati da temi musicali e riferimenti intermediali a opere d'arte, composizioni musicali o compositori esterni: i tre testi presentati sono *Ritter Gluck* (Il cavaliere Gluck), *Don Juan* (Don Giovanni) e *Die Fermate* (La Corona). *Ritter Gluck* è il primo racconto di Hoffmann, pubblicato nel 1809 nella *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*. La novella è basata sull'incontro tra due figure, l'io-narrante e uno sconosciuto, il quale si dimostra prima direttore d'orchestra e successivamente compositore. Gli incontri tra i due avvengono sempre più frequentemente e in queste occasioni il misterioso musicista esegue alcune delle composizioni di Gluck e rivela di essere il compositore stesso nel finale. L'interpretazione di questa figura non è univoca: alcuni studiosi ritengono che il personaggio dello sconosciuto raffiguri lo spirito del compositore morto, oppure che lui sia frutto dell'immaginazione dell'io narrante o rappresentazione dello spirito della musica. Una terza teoria consolidata vede lo straniero come un folle che si immagina di essere Gluck, il quale può essere

un riferimento al testo di Rochlitz, fondatore della AMZ, “*Der Besuch im Irrenhause*” (La visita in Manicomio), di cui Hoffmann loda l’uso di uno squilibrato come protagonista. Tuttavia, il personaggio potrebbe essere stato concepito volontariamente da Hoffmann in modo da suscitare scompiglio e da essere plurivalente.

Per quanto riguarda la figura di Gluck, in quegli anni era apprezzato ma anche notevolmente criticato: tra i sostenitori del compositore si può citare Reichardt, che considera l’opera di Gluck un modello per un dramma dallo stile puro; al contrario, Forkel si schiera contro la sua musica e la paragona a quella dei virtuosi dell’epoca. Tuttavia, Hoffmann cerca di far fronte a queste critiche e di dimostrare che la musica di Gluck può essere arricchita di melismi e abbellimenti, trasformandola nel concetto romantico di *infinita progressione* (*unendliche Progression*). A differenza di Hoffmann, però, Gluck non pone la musica al di sopra di tutte le arti ma, al contrario, colloca la poesia al primo posto: la prima deve essere a servizio della seconda. Nonostante la sua predilezione per la musica strumentale, nel suo debutto letterario Hoffmann sceglie di non focalizzarsi su questa, bensì sulle maggiori opere della riforma gluckiana, ovvero *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride* e *Armida*. In questo senso, Hoffmann può aggiornare la riforma di Gluck e legittimare la musica operistica, la quale può esercitare la stessa funzione della musica assoluta, in modo da condurre lo spettatore attraverso le esperienze concrete nella trascendenza.

Le relazioni musicali che si intrecciano all’interno del racconto rappresentano il focus della tesi. Prima di tutto, vi è un riferimento diretto al compositore Gluck nel titolo, nel finale, dove lo straniero si rivela Gluck e nelle suddette composizioni. Oltretutto, sono presenti delle descrizioni più o meno dettagliate dei brani eseguiti nel testo. La più accurata è la prima, ovvero una presentazione dell’Ouverture da *Ifigenia in Aulide*, in cui vengono elencati non solo gesti, ma anche suoni e strumenti. Questi si mescolano nello scenario e assumono talvolta sembianze umane, come quella del *Tutti* che personifica un gigante. Per di più, un cambio del tempo verbale dal preterito al presente rappresenta il passaggio tra andante e allegro in musica. In seguito, lo straniero inizia a cantare un coro da *Ifigenia in Tauride*, il quale richiama alla questione della mancata ouverture di

quest'opera, sostituita spesso dall'ouverture di *Ifigenia in Aulide* o addirittura eseguita come pezzo autonomo. Il suddetto coro è altresì fondamentale poiché sembra rispecchiare quello che sta succedendo nel racconto: nella scena del coro, i greci si sentono soli e condannati a vivere sottomessi a popoli barbari, così come lo sconosciuto del racconto sembra isolato e bandito dal regno dei sogni. Il terzo brano eseguito è l'ouverture da *Armida*, in cui lo straniero apporta delle modifiche, soprattutto nella parte dell'allegro. In questo brano, Gluck si dimostra esperto nell'arricchire la melodia utilizzando il contrappunto tra un motivo cromatico di flauto e primo violino e il tema del secondo violino. Un secondo parallelismo tra racconto e opera può essere riconosciuto nell'aria cantata come finale nel *Ritter Gluck*: quando Armida intona quest'aria, si sente “fuori di sé” (außer sich) poiché è stata tradita dal suo amato Renaud ed esprime forti sentimenti di rabbia e disperazione. Allo stesso modo, l'io narrante si fa trasportare dall'esecuzione e percepisce tutte le sue fibre vibrare, colto da un groviglio di sensazioni descritte da Gluck in musica. Infine, si può individuare nel testo un riferimento alla questione estetico-musicale del processo di composizione, il quale, secondo lo sconosciuto, avviene mediante l'ingresso nel mondo dei sogni. In esso il musicista vive un'epifania di suoni e figure, come quella del sole, che va a rappresentare l'accordo, scomposto in fondamentale, quinta e terza. Inoltre, il procedimento descritto prevede la realizzazione di un'opera mediante l'ispirazione, la quale deriva direttamente da una manifestazione divina. Da sottolineare, inoltre, è come viene stabilito il contatto tra lo sconosciuto e il mondo dei sogni, ovvero grazie all'euphonium (clavicilindro), uno strumento sperimentato all'epoca da Chladni, il cui suono era accomunato al suono della natura o *Urton*. Si pensa che esso sia prodotto dal movimento dei pianeti e che sia in grado di restituire all'uomo l'armonia perduta della natura.

La seconda parte del capitolo si focalizza sul racconto di Hoffmann *Don Juan*, redatto nel 1812 e pubblicato l'anno successivo sempre nella AMZ. Questo si basa sul dramma giocoso di Mozart *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni* (1787) su libretto di Lorenzo Da Ponte, diretto da Hoffmann al Teatro di Corte di Dresda nel 1813. Per il racconto e la rappresentazione, sceglie di utilizzare una partitura orchestrale, recitativi in lingua italiana, al contrario dell'uso consueto in Germania di eseguirli in tedesco e di sostituire il sottotitolo “dramma giocoso” in

“opera seria in due atti”. Oltretutto, realizzando questo racconto, vuole mettere in discussione le rappresentazioni dell’epoca e schierarsi contro la tradizione tedesca all’inizio del 1800: essa prevedeva l’uso di recitativi parlati, di attori al posto di cantanti, come avveniva per Leporello, e l’omissione o aggiunta di arie provenienti da Mozart o da altri compositori.

A livello di contenuto, il racconto può essere suddiviso in due parti, apparentemente simmetriche: la prima, dove il protagonista, l’Entusiasta, narra la sua esperienza fantastica durante la rappresentazione del Don Giovanni, l’incontro con Donna Anna e la scena finale, in cui l’io narrante si trova nella sala comune e partecipa passivamente al dibattito dei filistei riguardo l’opera. Nella seconda sezione, in cui si rivolge direttamente all’amico Theodor, viene svegliato di notte e invitato a recarsi alla loggia, dove sembra percepire la voce di donna Anna, senza però vederla. Alla fine del racconto, viene posto un dialogo come clausola e viene annunciata la perdita dei sensi di Donna Anna durante la rappresentazione del giorno precedente e la notizia della sua morte. Per di più, a differenza del libretto di Da Ponte, oltre all’omissione del sottotitolo, Hoffmann decide di omettere tutte le scene tipiche dell’opera buffa e di dedicarsi quasi esclusivamente alla figura di Donna Anna, in contrapposizione all’uso dell’epoca di privilegiare Donna Elvira, considerata Prima Donna ed eroina nell’Ottocento. Inoltre, la figura di Don Giovanni, descritta in Da Ponte come libertino senza limiti, viene qui rappresentata come eroe faustiano. Tuttavia, questa interpretazione sfalsata dell’originale di Da Ponte non viene considerata dalla critica come erronea ma come interpretazione contenente intenzionalmente degli errori per sviluppare nuove riflessioni, per far evolvere l’opera nel tempo e descriverne i cambiamenti e infine per riportare l’opera di Mozart all’idea originale, privandola delle modifiche in uso, come l’aggiunta di scene alla fine dell’opera per evidenziare il destino di Don Giovanni.

Per quanto riguarda i riferimenti musicali, all’inizio del racconto viene lodata l’ouverture e la musica strumentale di Mozart e in seguito la settima battuta dell’allegro, ovvero la fanfara, che viene ripetuta in una scena determinante dell’opera, ovvero quando Don Giovanni viene invitato a cena dalla statua del commendatore che ha ucciso. È fondamentale, inoltre, ricordare il valore degli accordi che Mozart utilizza in punti strategici: due tonalità opposte sono rilevanti,

ovvero re minore e re maggiore, le quali rappresentano il conflitto tra natura umana e le ignote potenze della natura. Oltretutto, come già menzionato, Hoffmann pone al centro del racconto Donna Anna, incarnazione dell'opera seria con la sua parlata toscana, con i suoi recitativi e l'aia "*Non mi dir bell'idol mio*". Il primo recitativo è "*Ma qual mai s'offre, o Dei, spettacolo funesto agli occhi miei* ", scena in cui viene a conoscenza della morte del padre e giura vendetta a Don Giovanni. Hoffmann si limita a dare pochi dettagli sul recitativo ma evidenzia gli "accordi strappati", in riferimento alla sequenza di accordi appartenenti a tonalità lontane che ricordano l'orribile morte del padre. Il secondo recitativo è "Don Ottavio, son morta!", dove viene citato il "*nächtlicher Überfall*" (Irruzione notturna) del protagonista, mentre il terzo recitativo e aria "*Crudele! Ah no, mio bene! - Non mi dir, bell'idol mio*" rappresentano un punto cruciale per l'opera: Donna Anna muta di carattere e mostra pietà e amore verso il fidanzato Don Ottavio. Soprattutto nella seconda parte dell'aria, è da rilevare un eccessivo virtuosismo, condannato da Berlioz, ma secondo altri autori volto a raffigurare la svolta nel comportamento di Donna Anna che decide di affidarsi al cielo. Nell'ultimo duetto „*Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!*“, la protagonista supplica il fidanzato di posticipare il matrimonio, non a conoscenza del suo triste destino che la lega a Don Giovanni, così interpretato da Hoffmann nella seconda parte del racconto. Infine, il testo presenta due complessità dell'estetica musicale romantica: il tipo di sensibilità musicale e la sua trasposizione in parole. La sensibilità musicale del protagonista supera i canoni e racchiude tutte le sensazioni che portano ad una fusione tra io e opera, mentre la trasposizione in parole e l'interpretazione può avvenire soltanto grazie a un poeta come Hoffmann.

Il terzo racconto trattato è *Die Fermate*, pubblicato nel 1816 nel *Frauentaschenbuch* (Libro tascabile per donne) del Barone de La Motte Fouqué e successivamente in *Die Serapionsbrüder (I Confratelli di San Serapione)* (1818). In questo racconto, vi sono due media che si intrecciano, ovvero arte e musica. Per quanto riguarda l'arte, il focus è sul quadro di Hummel intitolato *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda*, o *Die Fermate*, nel quale sono rappresentate due cantanti e un abate come direttore d'orchestra. Nel racconto, il protagonista Theodor rimane folgorato dal quadro, poiché nelle due figure femminili rivede le

sorelle cantanti Laretta e Teresina conosciute in gioventù. L'episodio stesso, raffigurato e descritto mediante un'ecfrasi, sembra combaciare con il ricordo di Theodor: mentre dirigeva le due musiciste, interrompe il trillo sulla corona che stava eseguendo Laretta provocando una lite tra i due. Lo stesso episodio viene vissuto in maniera diversa dal protagonista quando vede la stessa scena avvenire per colpa di un abate, ma suscita in lui una reazione di indifferenza nei confronti delle sorelle. Il quadro, inoltre, ha la funzione di essere uno specchio della realtà e di far riflettere il protagonista sul suo percorso di formazione. Riguardo ai riferimenti musicali, vengono spesso utilizzati dei termini tecnici, menzionate opere e compositori, ma soprattutto, si discute spesso di argomenti rilevanti all'epoca, come il rapporto tra musica strumentale e vocale, la prima incarnata dallo zio, la seconda dall'organista. In aggiunta, le due sorelle incarnano il binomio musica sacra e musica profana, Teresina la prima, con il suo canto che tocca l'anima dell'ascoltatore e Laretta con il suo canto barocco la seconda. Per di più, nel testo confluiscono elementi tipici sia dell'opera buffa, ad esempio quando Theodor interrompe il trillo della cantante perché gli appare troppo lungo, sia dell'opera seria, come la passione e l'amore per le due cantanti e il percorso di formazione stesso dell'artista. Infine, il modo di cantare delle sorelle è un esempio di questi due generi differenti: Teresina con il suo canto "vero" e romantico è la rappresentante dell'opera seria, mentre Laretta, con la sua virtuosità e stravaganza simboleggia l'opera buffa.

Il terzo e ultimo capitolo dell'elaborato finale si concentra sul ciclo *Kreisleriana*. L'opera è formata da diversi testi redatti dal musicista e *Kapellmeister* immaginario Johannes Kreisler, chiamati *Kreisleriana* (singolare *Kreislerianum*). Questi vennero raccolti e classificati tra il 1810 e il 1816 in due sezioni: la prima con sei testi numerati e la seconda con sette, due dei quali sono considerati talvolta un unico *Kreislerianum* essendo uno scambio di lettere tra il Barone Wallborn e Kreisler. La prima edizione del *Kreisleriana* fu pubblicata nel 1815 senza essere numerata in *Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Pezzi Fantastici alla Maniera di Callot*), mentre questa suddivisione fu adottata in seguito quando fu pubblicata nella seconda edizione dei *Pezzi Fantastici* nel 1819. Relativamente alla struttura dell'opera, Kolb l'ha paragonata alle *Variazioni Goldberg* di J.S. Bach per la loro capacità di formare un'unità ben consolidata, ma anche di esistere come raccolta di

brani indipendenti. Tuttavia, alcuni teorici rifiutano l'ipotesi di Kolb ma riconoscono la ciclicità, data da una serie di motivi come la follia che viene resa più o meno esplicita nel testo. Per di più, si può notare una contrapposizione tra testi dal carattere più serio e teorico come *“Beethovens Instrumentalmusik”* e testi dal tono parodistico come *“Nachricht von einem gebildeten jungen Mann”*.

Oltretutto, è necessario introdurre la figura di Kreisler, il quale per certi aspetti può essere considerato un alter ego di Hoffmann. In lui, si possono ritrovare degli elementi biografici dell'autore, ad esempio la provenienza da una piccola città, l'impiego come Kapellmeister, l'amore per una delle sue allieve quando era insegnante di pianoforte. Tuttavia, soprattutto nella seconda parte del Kreisleriana, si possono individuare delle ambiguità riguardanti l'identità di Kreisler e il suo rapporto con il narratore del testo. Nella lettera del Barone Wallborn si fa riferimento per la prima volta a Hoffmann come amico di Kreisler, a cui aveva lasciato una lettera dopo aver abbandonato il mondo. Nell'ultimo Kreislerianum *“Johannes Kreislers Lehrbrief”*, il narratore sembra prendere le distanze da Kreisler ma allo stesso tempo cerca di stabilire un'unità tra i due firmandosi con il suo nome. Oltretutto, in questo racconto il tema principale è quello della follia. Da un lato, vi sono dei riferimenti allo stato mentale di Kreisler sia nel testo preso in considerazione, quando nella parte introduttiva l'Entusiasta afferma che molti hanno notato delle tracce di follia in lui, sia in *Berganza*, dove si ammette che Kreisler è impazzito. Tuttavia, questi indizi non sono sempre del tutto espliciti e vengono espressi mediante il discorso indiretto, rendendo complessa l'interpretazione della figura.

Nella sezione più consistente del capitolo, vengono presi in considerazione i singoli testi, evidenziando i principali riferimenti musicali. Nel primo testo *„Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden”* (*I dolori musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler*) viene mostrata una situazione di vita quotidiana dove Kreisler intratteneva i membri delle famiglie borghesi con la sua musica, lasciandosi completamente trasportare da essa, in modo da sfuggire alla realtà opprimente. Qui conosce due talenti, come la cantante Amalie e l'inservente Gottlieb, abile musicista a cui propone di iniziare a formarsi musicalmente. Nel secondo testo, *“Ombra Adorata!”*, Kreisler assiste all'esibizione della suddetta aria

di Girolamo Crescentini, uno degli ultimi castrati, che aveva scritto per l'opera *Romeo e Giulietta* di Zingarelli. Il protagonista rimane estasiato dall'aria e il canto stesso diventa punto di partenza per l'ispirazione del compositore, mentre la componente "fisica" della cantante rimane inosservata. Nel terzo testo "*Gedanken über den hohen Wert der Musik*" (*Pensieri intorno all'alto valore della musica*) viene presentata un'opinione opposta rispetto alle idee del romanticismo da un "onorevole borghese", il quale mostra una passione per la musica d'intrattenimento, disprezzata da Kreisler che si ritiene sostenitore della musica "colta". Secondo il borghese, la musica serve per distrarre l'uomo dalle cose più importanti durante le chiacchiere e il gioco a carte. Tuttavia, rimane un dubbio su come conciliare il rifiuto dell'idea di musica dilettantesca e su come raggiungere il grande pubblico creando consenso grazie alla musica colta. Il quarto testo è "*Beethovens Instrumentalmusik*", già discusso all'inizio nel primo capitolo dell'elaborato, dove vengono elencate le nozioni riguardanti l'estetica musicale romantica di Hoffmann, ovvero l'idea di musica strumentale e la classificazione dei compositori che etichetta come "romantici". "*Höchst zerstreute Gedanken*" (*Pensieri estremamente sparsi*), quinto testo del Kreisleriana, è composto da frammenti contenenti varie idee su argomenti già trattati in precedenza o in altre opere, oppure aneddoti come quello sull'ouverture del Don Giovanni di Mozart. Tutti questi frammenti di testo sono però accumulati dal filtro dello spirito dell'autore Hoffmann, il quale racconta di proprie esperienze oppure di fatti storici. Il sesto testo e l'ultimo della prima parte del Kreisleriana è "*Der vollkommene Maschinist*" (*Il perfetto Macchinista*), professione dello stesso Hoffmann quando si trovava a Bamberg (1811-1812). Il testo si concentra sul *Total-Effekt* (effetto totale), dato da una combinazione di aspetti diversi del teatro e sulla critica al poeta e musicista che ingannano lo spettatore e lo distolgono dalla realtà. La soluzione che Hoffmann propone è quella di far cadere la cortina centrale per non permettere all'inganno di diventare apparenza della verità. La seconda parte della raccolta Kreisleriana si apre con due lettere, una indirizzata a Kreisler redatta dal Barone Wallborn e una al Barone da parte di Kreisler. Nella prima si legge la condizione precaria di Kreisler, considerato folle da alcuni, e la perdita di controllo nei confronti della musica e della composizione di opere che non riesce a completare. Inoltre, i due amici sono

considerati simili per essere radicati nel mondo dell'immaginazione e per rinunciare entrambi al loro senno. Il testo seguente "*Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*" (*Circolo poetico-musicale di Kreisler*) raffigura l'esibizione del protagonista di una fantasia di fronte ai membri del circolo. Il musicista esegue e descrive singoli accordi dando una connotazione sensoriale che scatena delle sinestesie romantiche. Mentre suona, Kreisler si lascia trasportare dalle sensazioni, ma viene presto aiutato dagli amici a ritornare alla realtà e all'esibizione. Tuttavia, alla fine del racconto, esso annuncerà la sua imminente partenza. Al centro del terzo testo "*Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*" (*Novella di un giovane colto*) vi è la lettera che la scimmia istruita Milo scrive all'amica Pipi. Milo ottiene degli ottimi risultati in tutte le arti, compresa la musica, ma rifiuta le regole del contrappunto e incarna i virtuosi dell'epoca o i castrati con le sue doti "artificiali". Nonostante i tentativi di adeguarsi alla vita umana, però, la scimmia istruita continua a vivere episodi dove si lascia dominare dal suo istinto animale. Il quarto testo, "*Der Musikfeind*" (*Il nemico della musica*), si contrappone al precedente. Il protagonista, un musicista immerso nella sua musica e nel suo mondo fantastico, condanna il virtuosismo eccessivo e la musica d'intrattenimento e loda invece il canto, in particolare quello della zia. Qui viene enunciata l'idea romantica di musica della natura (*Urton*), ovvero quella che evidenzia il rapporto originario tra uomo e natura. „Über einen Ausspruch Sachinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“ è il quinto testo della seconda sezione. Il riferimento all'operista italiano è usato come pretesto per parlare della differenza tra compositori italiani e tedeschi-francesi: i secondi credono che l'opera debba apparire come un tutt'uno nella parola, nella musica e nell'azione, mentre quelli italiani danno precedenza all'indipendenza della musica. Per quanto riguarda l'*Effetto*, esso può essere prodotto solo da un genio, un compositore che sappia scavare nel suo intimo e mettere in collegamento i suoi sentimenti. Le tre regole da seguire per ottenerlo sono la melodia, le modulazioni e la strumentazione. "*Johannes Kreislers Lehrbrief*, (*Certificato di apprendistato di Johannes Kreisler*), il Kreislerianum finale, si ispira all'opera "*Die Lehrlinge zu Sais*" (*I discepoli di Sais*) di Novalis. Al centro si pone il problema delle intuizioni romantiche sulla musica e la loro realizzazione, considerate narrazione fittizia. Da un lato quindi vi è l'immaginazione, che è determinante nella creazione artistica, dall'altra la

consapevolezza che la realizzazione della sua ispirazione può essere raffigurata solo in modo artificiale. Per di più, questo racconto conclude non solo il ciclo ma anche i *Fantasiestücke* e secondo Charlton contiene la soluzione a tre questioni: la prima è quella della teoria romantica della composizione, in cui i suoni della natura sono in relazione con il compositore; la seconda riguarda il tema del suono della natura (*Urton*), presente nella storia iniziale di Crisostomo, soprattutto in riferimento al canto femminile; la terza si riferisce alla doppia identità di Kreisler, che da un lato sembra parlare a sé stesso, dall'altro distingue due figure, quella del maestro e quella del discepolo che verrà accolto al tempio di Iside. Infine, è importante sottolineare l'uso di citazioni prese dal campo della fisica e della medicina, ad esempio da G. H. Schubert e Ritter.

In conclusione, in questo elaborato sono stati analizzati dei testi fondamentali per la comprensione del pensiero musicale di E.T.A. Hoffmann, i quali contribuiscono con le loro peculiarità al dibattito sul rapporto tra musica strumentale e opera all'inizio del 1800, includendo riferimenti espliciti a compositori (*Ritter Gluck*), opere (*Don Juan, Die Fermate*) e al contesto sociale dell'epoca (*Kreisleriana*).

Ringraziamenti

Un ringraziamento va in primis al mio relatore, il prof. Marco Rispoli, il quale con la sua disponibilità e competenza mi ha accompagnata durante questi mesi intensi nella stesura dell'elaborato. Inoltre, ci tengo a ringraziare anche tutti i professori del dipartimento di tedesco per avermi trasmesso questa passione per la letteratura tedesca.

Non posso non ringraziare la mia famiglia e miei parenti, in particolare i miei nonni, i quali mi hanno sempre sostenuta durante questo doppio percorso università-conservatorio. Inoltre, vorrei ringraziare il mio ragazzo Filippo per essere sempre stato presente e avermi supportata con tanta pazienza. Grazie per avermi insegnato a credere in me stessa e a superare i momenti più duri.

Gli amici hanno un significato particolare per me e senza di loro sicuramente non sarei qui adesso. Grazie a Francesca, Chiara, Greta, Serena, Giorgia, Riccardo e Laura per il vostro supporto e la vostra disponibilità nei miei confronti. È grazie alle nostre esperienze che conserverò per sempre un bel ricordo di questi anni di studio. Grazie ad Angelica, la quale per tanti anni ha sempre avuto fiducia in me e nelle mie capacità.

Un grazie molto sentito va alle amiche conosciute all'università con cui ho condiviso gioie e dolori in questi due anni di Magistrale. Elisa, Sarah, Simona e Francesca, mi avete aiutata e ascoltata in ogni momento, incoraggiata nelle mie scelte e ci siete sempre state durante questo percorso. Spero che la nostra amicizia durerà anche al di fuori del Beato Pellegrino.

Un grazie speciale va anche alle amiche incontrate in Erasmus a Heidelberg, Giorgia, Elisa e Martina con cui ho accettato ogni sfida di questa magnifica esperienza all'estero. Senza di voi il mio soggiorno in Germania non sarebbe stato lo stesso. Vi sono immensamente grata per tutti i ricordi vissuti assieme.

Infine, non posso non ringraziare tutti gli amici che mi sostengono da sempre, come gli amici dell'Orchestra Giovanile Diego Valeri e gli amici del Conservatorio Cesare Pollini.

