

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 33 (1983)

Artikel: Wenn Sprache und Handlung Musik werden : E.T.A. Hoffmanns Begriff
der "romantischen Oper"

Autor: Rohr, Judith

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858836>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wenn Sprache und Handlung Musik werden

E. T. A. Hoffmanns Begriff der „romantischen Oper“

Judith Rohr

„In der Oper soll . . . vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltig ergreift und hinreißt . . .“
(*Die Serapions-Brüder*, III, 84)¹

I.

In seinem für die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* verfassten Aufsatz *Der Dichter und der Komponist* stellt E. T. A. Hoffmann die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper.² Er berührt damit einen besonders fragwürdigen Punkt seines musikästhetischen Gedankengebäudes, nämlich die Divergenz zwischen seiner Metaphysik der Instrumentalmusik³ und dem Anspruch der „wahren, romantischen Oper“. Im Gespräch der beiden Künstlerfreunde – der Aufsatz erscheint als Dialog zwischen dem Komponisten *Ludwig* und dem Dichter *Ferdinand* – formuliert der Komponist die Problematik eines Zusammenwirkens von Instrumentalmusik als unbedingter und Dichtung als bedingter Kunst in der Oper:

„Ist nicht die Musik die Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll . . . von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann denn die Musik etwas anderes verkünden als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herüber tönt?“ (III, 83)

Hoffmann unternimmt nun im folgenden den Versuch, diese Frage zu beantworten und einen Konsens herzustellen zwischen dem Anspruch der Instrumentalmusik, wie er ihn sieht, und seinem opernästhetischen Grundriss.

Zu Beginn des Gesprächs, dessen „Einkleidung . . . die Spur der Zeitverhältnisse trägt“,⁴ steht zur Diskussion, dass *Ludwig* immer noch nicht dazu gekommen ist, eine Oper zu komponieren: „So wie die Sachen nun einmal stehen, möchte doch wohl die ernste tragische Oper die höchste Stufe sein die zu ersteigen der Komponist streben muss . . .“ (III, 75)⁵. *Ferdinand*, der Dichter, kann nicht einsehen, warum *Ludwig* nicht schon längst selber „eine Oper gedichtet“ hat, wenn ihn doch bis jetzt noch keine Dichtung „zur Komposition habe begeistern können“, denn „niemand

könnte ja in [seine] musikalischen Tendenzen so eingehen als [er] selbst" (III, 80). Diese Idee einer Personalunion von Dichter und Komponist findet bei *Ludwig* jedoch keine Zustimmung. Er ist der Ansicht, dass ihm beim Verse-Konstruieren das zum „Komponieren nötige Feuer verknistern und verdampfen" würde:

„Ganz unmöglich würde es dem Musiker sein, sich nicht gleich bei dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen. Ganz hingerissen und nur arbeitend in den Melodien, die ihm zuströmten, würde er vergebens nach den Worten ringen, . . . so würde jener Strom . . . gar bald wie im unfruchtbaren Sande versiegen . . . Er müsste von seiner Höhe herabsteigen, um in der untern Region der Worte für das Bedürfnis seiner Existenz betteln zu können." (III, 81)

Ludwig weist mit seiner Antithese, welche die „Höhe" der Melodien der „untern Region der Worte" entgegensetzt, auf das Gefälle zwischen den beiden Sphären⁶. Wie ist es möglich, hier einen Konsens zu finden? Eine Synthese der beiden Künste ist nur im „Reich der Romantik" möglich. Hoffmann lässt *Ludwig* nun seine Vision der „wahren" Oper mit der poetischen Wortgewalt eines Dichters entwerfen, so dass *Ferdinand* „den Raum schwinden [sieht], der [ihn] sonst den Dichter vom Musiker zu trennen schien":

„Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er ins Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzen, so dass man willig daran glaubt, ja dass man wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort versteht" (III, 83).⁷

Hintergrund von Hoffmanns Vision einer Synthese der beiden Künste ist die Idee, dass Wort und Ton „integrierende Teile eines Werks, ja einer Kunst sind . . ." ⁸:

„Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt . . . da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe." (III, 82–83)

Was meint nun aber Hoffmanns Metapher vom „Reich der Romantik" mit seinen „Blumengängen"? Was dem oberflächlichen Leser als romantische Schwärmerei eines Enthusiasten erscheinen mag, ist im Grunde nichts anderes als der Versuch einer Beschreibung der Dimension des Poetischen, der Ebene, auf der die Produktion eines Kunstwerks überhaupt möglich ist.⁹ Es ist „der erhöhte poetische Zustand", von welchem Hoffmann in seiner Rezension von *Beethovens Egmont* spricht.¹⁰ In diesem Zusammenhang taucht bei Hoffmann immer wieder der Begriff des „Wahrhaftigen in der Kunst" auf, welches nur vom poetischen Künstler im „Reich der Romantik" erkannt wird. Er meint gewissermassen ein Zu-sich-selber-Kommen der Kunst; im Falle der Oper heisst dies, dass alle Elemente aus „einem und demselben Brennpunkt des dramatischen Ausdrucks" heraus quasi zu Musik werden, „in die Musik hineinkommen". Vor diesem Hintergrund gesehen bedeutet der vom Dichter geforderte „kühne Flug" ins „Reich der Romantik" eine Art Musikalisierungs-

prozess, dem sich das Wort zu unterziehen hat, um im poetischen Sinn mitzuwirken am musikdramatischen Kunstwerk.¹¹

Nach diesem Exkurs *Ludwigs* über die „Bedingnis des Operngedichts“ konstatiert sein Gesprächspartner ernüchtert, dass „in der Tat sehr wenig wahre Opern“ existieren. *Ludwig* gibt ihm recht:

„So ist es! — Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können.“ (III, 88)

Hoffmann kritisiert hier unüberhörbar die gegenwärtige Situation der Oper in Deutschland und geißelt die zahlreichen Produkte der „Opernfabrikanten“, wie er sie abschätzig nennt. Wehmütig blickt er zurück in die Zeiten der „älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und komponiert werden“. Er denkt dabei in erster Linie an die Werke des „herrlichen“ *Gluck*, seines grossen Vorbildes, in denen „das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen . . . den Zuschauer so gewaltig ergreift.“

Wenn all diese Momente wie Handlung, Charaktere und Situation vom Drama aus gerechtfertigt sind, dann erfüllt die Dichtung die Forderung der „poetischen Wahrheit“, denn „nur aus wahrhaft poetischem Stoff [erzeugt] sich die wahre Oper“. (V, 262)¹² Es taucht in diesem Zusammenhang auch der Begriff des Genies auf: Der Dichter, welcher mit der „Zauberkraft der poetischen Wahrheit“ eine „wahrhaft romantische Oper“ dichtet, ist der „geniale, begeisterte Dichter“; mit andern Worten der poetische Künstler:

„Ich behaupte, [der Dichter] muss ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist nur . . . die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet“ (III, 89)¹³.

Wer ist nun aber ein solcher Dichter, welcher diese Bedingungen erfüllt? *Ludwig* verweist in die Vergangenheit und rühmt den „herrlichen“ *Gozzi*:

„In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.“ (III, 84)

Unter den Dichtern der Gegenwart käme wohl am ehesten *Tieck* in Frage, der gewiss „romantische Opern“ im Sinne *Ludwigs* schreiben würde, meint *Ferdinand*.

II.

Wenn die Operndichtung alle Voraussetzungen eines poetischen Kunstwerks erfüllt, dann kann die Musik „unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen“, es

entsteht die „romantische“ Oper als das Produkt einer inspirierten Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker. *Ludwig* drückt es aus in einem Bild:

„Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung, in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, dass alles lebendig hervortritt und sich einzelne unwillkürlich erscheinende Pinselstriche zu herausschreitenden Gestalten vereinen.“¹⁴

Der Dichter sollte sich also nicht im Ausmalen einer Situation oder in Bildern ergehen, sondern in „einfachen Worten“, aber „kräftig“ alles andeuten, denn

„nicht Worte, sondern Handlung und Situation [müssen den Komponisten] begeistern . . .¹⁵ Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, dass sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!“ (III, 93)

Aber nur ein poetischer Komponist, wie z. B. *Mozart*, ist fähig, diese Möglichkeiten der Musik auszuschöpfen und Verse, sogar „herzlich schlechte gar herrlich in Musik [zu] setzen.“ Was bedeutet nun aber Hoffmanns Forderung, dass die Musik „unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen“ soll? Dies wird im vorliegenden Dialog nicht mehr breiter ausgeführt, später aber grundsätzlich dargelegt in einem der wesentlichen Beiträge Hoffmanns zur Musikästhetik, und zwar in den *Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia*¹⁶. Nachdem dieser *Spontinis* Opern in einem früheren AMZ-Beitrag als unpoetisch kritisiert hatte, reiht er den Komponisten nun „nachträglich“ ein in die „Geistergemeinschaft“ der „wahren“ Künstler, weil er in seinen letzten Werken nichts anderes beabsichtigte,

„als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung . . . *Spontini* erkannte das innerste wahrhafte Wesen der dramatischen Komposition, und jene glanzvoll gerüstete Minerva . . . war die Oper, in der alles, Gesang, Instrumentierung, Modulation, Rhythmus, aus einem und demselben Brennpunkt des dramatischen Ausdrucks herauswirkte.“¹⁷

Spontini hat nach Hoffmann das „Wahrhaftige der Kunst“ erkannt im Gegensatz etwa zu *Rossini*, diesem „leichtsinnigen“ Südländer,

„nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter, noch auf Situation, noch auf eine sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte . . . nur als zufälliges Vehikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinandergereihte Floskeln bilden, welche das Ohr kitzeln . . . Man sagt, *Rossini* habe Sinn fürs Dramatische, und schreibe nur, dem Modegeschmack frönend, um Geld, und jenen Sinn scheint wirklich der dritte Akt des *Othello* darzutun. Desto schlimmer aber, wenn *Rossini* den Genius im Innern fühlt, und ihm absichtlich die Flügel beschneidet, damit er . . . sich nicht dennoch emporschwinde.

Hoffmann entwickelt in diesem Zusammenhang die Antithese von „Stil“ und „Manier“: man „könnte wohl behaupten, dass der Stil Gedanken, die Manier dagegen Einfälle gebäre“, wobei letztere nichts anderes sei, „als der Ausdruck einer stereotypischen Subjektivität des Künstlers“.¹⁸ „Der wahre Stil“ aber besteht nach

Hoffmanns Ansicht „in dem reinen, unverfälschten Wiedergeben der objektiven Sprache einer bestimmten Region“, in diesem Fall der Oper:

„Aus dem Innersten des Meisters heraus formt sich das Objektive, in sich Abgeründete: aber eine vage, nur vom Äussern angeregte Phantasie schwärmt umher im ungemessenen Raum, wo buntscheckige Figuren . . . in wüster Sprachverwirrung durcheinander toben.“¹⁹ (V, 285)

In der Realität der Musik manifestiert sich der „Stil“ hauptsächlich in der „Erfindung der Melodie“ und ihrer Instrumentierung und nicht zuletzt in der Beherrschung des „harmonischen Stoffs“. Von der „Bedingung des Dramas“ aus soll die Melodie entstehen und als „Ausdruck der verschiedensten Leidenschaften und Situationen eben jene [objektive] Sprache . . . sein“.²⁰ Desgleichen soll die Instrumentierung „aus den tiefsten Motiven der Handlung selbst“ hervorgehen:

„Wer ist nicht überzeugt, dass in dem Reichtum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken, ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und dass keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichtums besser ansteht . . .“ (V, 287).

III.

Gelingt es Dichter und Komponist sich auf einer höheren Ebene zu finden und die Oper als ein „in Tönen aufgefasstes Drama“ zu realisieren, dann ist nach Hoffmann „das Höchste, was die Kunst vermag“ geleistet. Was ist denn nun dieses „Höchste“, das die „wahre“ Oper, und nicht nur diese, sondern das „wahre“ Kunstwerk überhaupt, ausmacht? Es ist die Wirkung auf den Rezipierenden, welcher „ganz ergriffen“, d. h. aus der realen Welt herausgeholt werden soll. Hoffmann redet in diesem Zusammenhang vom „Funken“, welcher „in die Brust des Zuhörers“ geworfen wird und ihn zum kreativen Nachvollziehenden macht, „aus dem törichtem Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel“ führt:

„Es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen . . . in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschliesst.“ (III, 89)²¹

So formuliert es der Komponist *Ludwig* in seinem Gespräch mit *Ferdinand*. Indem Hoffmann Ausdruckscharakter und Wirkung der Oper ins Metaphysische erhöht, stellt er diese auf die gleiche Ebene wie die Instrumentalmusik. Es wird klar, dass er mit seinem hohen Anspruch an die Oper keinen Raum lässt für das unterhaltende Moment. Im Gegenteil, er kritisiert scharf den Zeitgeist, welcher die Unterhaltungsfunktion der Kunst in den Vordergrund stellt und negiert, dass es vielmehr darum geht, „den Menschen sein höheres Prinzip ahnen“ zu lassen. Er attackiert immer wieder den Wunsch des Bürgers nach „angenehmer Unterhaltung“, dem z. B. ein Komponist wie *Rossini*, „ein braver Mann“, sehr entgegenkomme, weil dieser „seinen Kompositionen nie Schädliches beimischt, so dass man ganze Opern ohne Gefahr zu sich nehmen kann wie ein Stücklein Mandeltorte . . .“ (V, 333).

Im Kreislerianum *Der vollkommene Maschinist*, einer bösen Satire auf die Missstände im bürgerlich kulturellen Leben, nimmt Hoffmann die Situation an den Theatern aufs Korn, wo die zentrale Forderung an die Kunst, nämlich die Leistung der „Entrückung“, verleugnet werde. Den Hintergrund bilden eigene Theatererfahrungen in *Bamberg*²²:

„Als ich noch in *** die Oper dirigierte, trieben mich oft Lust und Laune auf das Theater; ich bekümmerte mich viel um das Dekorations- und Maschinenwesen, und indem ich lange Zeit ganz im stillen über alles, was ich sah, Betrachtungen anstellte, erzeugten sich mir Resultate, die ich zum Nutz und Frommen des Dekorateurs und der Maschinisten sowie des ganzen Publikums gern in einem eigenen Traktätlein ans Licht stellen möchte.“ (I, 58)

In witziger Weise wird nun hier der Spiess umgedreht, indem das unvollkommene Funktionieren der Theater-Maschinerie, was im Grunde die „Entrückung“ des Publikums verhindert, vom Verfasser als wünschenswerte Möglichkeit zur Rettung der „vernünftigen Erholung“ dargestellt wird. Es verurteilt den „törichten Grundsatz“ des „Total-Effekts“, durch welchen der Zuschauer, „wie auf unsichtbaren Fittigen, ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen werde“, als „gefährlichen Irrtum“ und fordert, dass eine solche „Täuschung“ in Zukunft verhindert werden müsse, damit das Theater seine wahre Aufgabe erfülle und eine „vernünftige Erholung“ bleibe. Hinter dem „Total-Effekt“ stecke nichts anderes als die „höllischen Künste“ des Dichters und Musikers. „Krieg dem Dichter und Musiker“ – niemand vermag deren „böse Absicht“ besser zu durchkreuzen als der Maschinist. Er hat die Mittel bei der Hand, das Publikum aus seiner Täuschung herauszuholen. Es werden nun verschiedene Möglichkeiten der Desillusionierung des Publikums beschrieben, wobei der Verfasser auf eigene Erfahrungen zurückgreift. Er schildert mit sichtlichem Spass solche Momente:

„Sie glauben z. B. nicht, von welcher unwiderstehlichen Wirkung oft schon eine eingeschobene fremde Kulisse ist. Erscheint so ein Stuben- oder Saalfragment in einer düstern Gruft, und klagt die Prima Donna in den rührendsten Tönen über Gefangenschaft und Kerker, so lacht sich doch der Zuschauer ins Fäustchen, denn er weiss ja, der Maschinist darf nur schellen, und es ist mit dem Kerker vorbei, denn hinten steckt ja schon der freundliche Saal.“ (I, 61)

Wir hören aus diesem spielerisch-witzigen „Fantasiestück“ die Kritik Hoffmanns heraus, der sich an einer Realität, in welcher der „hohe Wert der Kunst“ missachtet wird, stösst.²³

Wir haben bereits festgestellt, dass Hoffmann, wenn er von der Oper fordert, dass sie wesentlich mehr leiste als „angenehme Unterhaltung“, diese auf der gleichen Ebene wie die Instrumentalmusik sieht. Was er in der Rezension der 5. *Symphonie Beethovens* enthusiastisch als Vorzug der Instrumentalmusik, „ohne jede Beimischung einer andern Kunst“ rühmt, nämlich die Leistung der „Entrückung“, erhebt er zur zentralen Forderung an das musikdramatische Kunstwerk²⁴ und stellt dieses damit ebenfalls in einen metaphysischen Zusammenhang. Seine Theorie der „romantischen Oper“ ist im Grunde eine „Metaphysik der Oper“.

- 1 Hoffmanns Werke werden zitiert nach der im Winkler-Verlag, München 1960–1965 und 1977 erschienen Ausgabe der sämtlichen Werke in fünf Bänden: I. *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Kron, 1960. II. *Die Elixire des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und W. Kron, 1961. III. *Die Serapions-Brüder*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und Wulf Segebrecht, 1963. IV. *Späte Werke*, hrsg. v. W. Müller-Seidel und W. Segebrecht, 1965. V. *Schriften zur Musik*, Nachlese, hrsg. v. Friedrich Schnapp, 1963. V¹. *Schriften zur Musik*, Neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Fr. Schnapp, 1977. (V und V¹ stimmen in der Seitenzählung überein.)
- 2 Erschienen 1813 in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (AMZ)*, später von Hoffmann in die *Serapions-Brüder* übernommen. – Hoffmann ist von 1809–1819 ständiger Mitarbeiter der *AMZ*.
- 3 Vgl. Hoffmanns Rezension von *Beethovens 5. Symphonie* in der *AMZ* (1810): „Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst. . . verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht . . . [Sie] schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt.“ (V, 34) Vgl. auch Judith Rohr, *Aspekte des Begriffs „Romantisch“ in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1977, S. 56 ff.
- 4 Vgl. Hoffmanns Brief an *Breitkopf und Härtel (AMZ)* vom 14. 11. 1813. Der Aufsatz entstand während der Kriegereignisse in und um *Dresden*.
- 5 Die Komposition einer Oper, speziell einer deutschen, ist ein zentrales Anliegen der Komponisten der Romantik, welche darin die höchste Verwirklichung ihrer schöpferischen Potenz sehen. So schreibt *Schumann* in einem Brief an *Carl Kossmaly* vom 1. 9. 1842: „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heisst es. Da ist zu wirken.“
- 6 Hinter der Antithese von der „Höhe“ der Musik und der „untern Region“ beziehungsweise „Tiefe“ des Wortes steht die Entgegensetzung von Poesie und Prosa, welche auf dem idealistischen Geschichtsmodell basiert und die Diskrepanz zwischen der prosaischen Wirklichkeit und einer poetischen Welt meint. Der Begriff der „Poesie“ fällt in der allgemeinen Bedeutung mit demjenigen des Kunstschoenen und des Kunstwerks überhaupt zusammen, wobei in der romantischen Ästhetik der Bedeutungszusammenhang zwischen poetisch und romantisch wichtig wird. – Vgl. dazu auch Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts XLVI, Regensburg 1975 und Rohr, a. a. O., S. 17 ff.
- 7 Hoffmanns Metapher vom Traum bezieht sich auf G. H. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814: Der Traum erscheint dort als Symbol für kreative Tätigkeit. Vgl. auch Hoffmanns Rezension der Lieder von *Riem*: „ . . . ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geiste bewusstlos geschaffen? “ (V, 238).
- 8 Vgl. Robert Schumann, *Schriften und Briefe*, hrsg. v. Wolfgang Boetticher, Berlin 1942, S. 85: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.“
- 9 Vgl. Heinrich Heine in seinem *Chopin-Porträt* von 1837: er charakterisiert diesen als einen poetischen „Virtuosen“, welcher „aus dem Lande *Mozarts, Raffaels, Goethes* [stamme], sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie“; ein anderes Bild für die Dimension des Poetischen.
- 10 „Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird, als das, was überhaupt der ganzen Oper als Basis dient; nämlich der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, dass des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird.“ (V, 174)

- 11 Hoffmann braucht in diesem Zusammenhang den Begriff „romantisch“: Eine Oper, welche in diesem Sinne „wahr“ ist, ist „romantisch“. Wir stellen einen – für die romantische Musik-ästhetik wesentlichen – Bedeutungszusammenhang zwischen romantisch und musikalisch fest, den *Hegel* in seiner Charakteristik der „romantischen Kunst“ als etwas Grundsätzliches sieht: „Der Grundton des Romantischen [ist] musikalisch.“ – Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. v. R. Bubner, Stuttgart 1971, S. 578; auch Rohr, a. a. O., S. 9 f.
- 12 *Der Opern-Almanach des Hrn. v. Kotzebue* (Rezension in der *AMZ* 1814).
- 13 Vgl. Hoffmanns Geniebegriff, in welchem das „serapiontische Prinzip“ im Mittelpunkt steht, nämlich die Idee, dass das schöpferische Zentrum in der Brust des Menschen selbst liegt. Der Begriff bezieht sich auf die Geschichte des wahnsinnigen *Serapion* in den *Serapions-Brüdern*. Dieser Einsiedler hat die Fähigkeit zu dichten, wie wenn er „alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut hätte“. Bei Hoffmann wird diese Gestalt zum Urbild des Künstlers. Das „serapiontische Prinzip“ ist ein zentrales Motiv im dichterischen und kunsttheoretischen Werk Hoffmanns. Vgl. Peter von Matt, *Die Augen der Automaten*, Tübingen 1971.
- 14 Hoffmann war von 1808–1812 am Bamberger Theater, zuerst als Kapellmeister, nach dem Bankrott des Theaters als „Direktionsgehilfe“, Hauskomponist, Bühnenarchitekt und Kulissenmaler.
- 15 „Manchen Dichtern, die nichts als sich selbst, mithin auch keine Musik zu vernehmen vermögen, die die Oper nur als ein tollhäuslerisches Gemengsel verworrener Dinge betrachten . . . , – ja! – solchen Dichtern möchte jenes Prinzip, nach dem die Musik, auf all ihre Kraft und Herrlichkeit, auf ihr ganzes Wesen . . . verzichtend, nur dazu gebraucht werden soll, nicht das Drama selbst leuchtend hervortreten zu lassen, sondern die *Worte* des Dramas zu leiten und zu begleiten, ganz recht sein und wünschenswert, dass es noch gelte, wofür uns Andere doch der Himmel in Gnaden behüten wolle.“ (V, 358) *Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia* (im *Freimüthigen*, Berlin 1821).
- 16 Vgl. Anmerkung 15.
- 17 Hoffmanns ursprüngliche Kritik an *Spontini* ging von dessen Oper *Cortez* aus, der es an „innerer Wahrheit“ mangle. Man solle aber nicht glauben, dass er dem Komponisten „Genie und Talent“ abspreche: „vielmehr halte ich ihn für viel besser, als er sich bis jetzt gezeigt hat“. *Briefe über Tonkunst in Berlin*, *AMZ* 1815 (V, 288).
- 18 Es wäre denkbar, dass Hoffmann sich hier auf *Hegelsche* Gedankengänge bezieht: „Denn die Manier betrifft nur die . . . zufälligen *Eigentümlichkeiten* des Künstlers, die statt der *Sache* selbst und deren idealen Darstellung in der Produktion des Kunstwerks hervortreten . . . Der Stil betrifft . . . eine Darstellungsweise, welche den Bedingungen ihres Materials ebenso sehr nachkommt, als sie den Forderungen bestimmter Kunstgattungen und deren aus dem Begriff der Sache herfließenden Gesetzen durchgängig entspricht.“ Hegel, a. a. O., S. 407 ff.
- 19 Auch hinter dieser Antithese von „Stil“ und „Manier“ und „Innerem“ und „Äusserem“ steht Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“. Vgl. Anmerkung 13.
- 20 „Der echte Genius sinnt nicht darauf, zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach . . .“ *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*, *AMZ* 1814 (I, 319).
- 21 *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, *AMZ* 1812 (I, 39). Die Rezeption wird von Hoffmann als metaphysisches Erlebnis gedeutet, als Moment der höchsten Erkenntnis. Vgl. P. v. Matt, a. a. O., S. 149 ff.
- 22 Vgl. Anmerkung 14.

- 23 Andererseits ist Hoffmanns Sympathie für den Mechanikus, den Repräsentanten der prosaischen Wirklichkeit – hier in der Gestalt des Maschinisten hinter den Kulissen – unüberhörbar. Vgl. P. v. Matt, a. a. O., S. 174 ff.
- 24 Gerade die Begegnung mit der Symphonik der *Wiener Klassik* ist von fundamentaler Bedeutung für Hoffmanns ästhetischen Grundriss. Es scheint, dass er aus dieser Musik grundsätzliche Einsichten über Wesen und Wirkung der Kunst gewinnt. Andererseits scheint mir bemerkenswert, dass Hoffmann zur Charakterisierung der Instrumentalmusik immer wieder die Theaterbeziehungweise Opernsituation heraufbeschwört. So wenn er in der Rezension von *Beethovens 5. Symphonie* in dithyrambischen Tönen die Gewalt der Musik rühmt, um dieselbe dann am Beispiel der Oper zu demonstrieren: „... die magische Kraft der Musik [wirkt] wie das Wunderelixier der Weisen ... Jede Leidenschaft ... wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik ... So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger wirkend, müsste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.“ (V, 34 f.) Und in der Rezension einer Symphonie von *Friedrich Witt* schreibt er von der Instrumentalmusik als von der „Oper der Instrumente“ (V, 19). Indem Hoffmann die Instrumentalmusik von der Opernästhetik her zu verstehen sucht, steht er in einer Tradition der Ästhetik, die u. a. von der französischen Musikästhetik beeinflusst ist. Vgl. Arno Forchert, *Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert*, Habil FU Berlin 1966, S. 104 ff.

