

DAS GEFLECHT VON MUSIKKRITIK UND LITERATUR. EIN BEITRAG ZUM VERSTÄNDNIS VON E.T.A. HOFFMANNS *DON JUAN*

TÜNDE PAKSY
Universität Miskolc, Ungarn

1. Über Hoffmanns Bezug zur Musik

E.T.A. Hoffmann ist als der vielseitigste Künstler der Romantik in die Literaturgeschichte eingegangen. Sein Talent in Zeichen und Musik wurde von der Kindheit an gebildet und gefördert. Seine praktischen und theoretischen Kenntnisse bildeten die Grundlage der lebenslangen intensiven Beschäftigung mit der Musik als Dirigent, Komponist, Musiklehrer, Kritiker und Rezensent. Seine Schriften zur Musik erschienen von 1809 an, in der Zeit bis 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) in Leipzig. In der Berliner Zeit sind es hauptsächlich Kritiken, die das *Dramaturgische Wochenblatt* veröffentlicht. Insgesamt umfassen diese Schriften über 50 Texte (Steinecke 1997, 189). Steinecke hebt in Bezug auf Hoffmanns Schriften zur Musik hervor, dass diese meist an ein Fachpublikum gerichtet waren und dementsprechend auch „handwerkliche Details“ und technische Fragen besprochen und übergreifende musikhistorische Zusammenhänge hergestellt wurden. Über diese seriöse und konventionelle Form der Musikrezension gehen Hoffmanns Schriften jedoch in vielen Fällen hinaus, denn „die Schreibweisen und Erzählformen nähern sich denen der fiktionalen Werke und gehen schließlich in diese über“ (Steinecke 1997, 189). Dieser doppelte Charakter der Texte trug auch dazu bei, dass mancher zuerst als Rezension oder Musikkritik veröffentlichte Text später ohne große Veränderungen in die von Hoffmann konzipierten heterogenen Erzählensammlungen übernommen werden konnte. So auch die als allererste Erzählung geltende Geschichte von *Ritter Gluck*, die 1808 oder Anfang 1809 entstand und zuerst am 15. 02. 1809 in der Allgemeinen musikalischen Zeitung veröffentlicht wurde und – abgesehen von Jean Pauls Vorrede und Hoffmanns poetologischer Entschuldigung seiner Kunst im Zeichen von Callot's Manier – die erste Erzählung der Fantasiestücke wurde. Der wesentlich später, 1812 entstandene und zuerst am 31. 03. 1813 ebenfalls in der AMZ veröffentlichte Text *Don Juan* fand ebenfalls Eingang in Hoffmanns erste Erzählensammlung. Die fantastische Abhandlung über Mozarts *Don Giovanni* schließt den ersten Band der Fantasiestücke.

2. Don Juan als Text mit Doppelgattung

Die in drei Abschnitte gegliederte Erzählung des reisenden Enthusiasten über eine vortreffliche *Don Giovanni*-Aufführung vereint in sich stärker noch als *Ritter Gluck* Züge des fiktionalen Erzählens mit denen der Musikkritik. Während sich der erste Abschnitt auf die Aufführung, auf den Genuss der in der Originalsprache aufgeführten Oper und Donna Annas seltsam wunderbare Erscheinung konzentriert und mit dem Bericht über das „Gewäsch“ der Theaterbesucher an der Wirtstafel schließt, bietet der zweite in der Form eines fiktiven Briefes an Theodor die eingehende Analyse der Oper. Diese konzentriert sich fast ausschließlich auf die Figuren Don Juan und Donna Anna und ihr Verhältnis. Das bedeutet

zugleich der damaligen Don Giovanni-Rezeption entgegen die Erhebung der Donna Anna Figur zur weiblichen Hauptgestalt der Oper. Die Umgewichtung der Rollen wird durch die Diskrepanz zwischen dem Libretto und der Musik begründet.

Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan) ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so dass man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. (FS 92)¹

Zwei Uhr in der Nacht meint der Erzähler Donna Annas Parfüm zu riechen und ihre Stimme, ihren Gesang „wie aus weiter Ferne“ (FS 97) zu hören. Als Nachtrag überschrieben ergänzt die Erzählung das *Gespräch des Mittags an der Table d'Hôte*, mit dem gleichmütigen Hinweis des Mulattengesichts auf Donna Annas Punkt zwei Uhr in der Nacht erfolgten Tod. Der pointierte, abrupte Schluss der den Leser ohne Aufklärung über den eigentlichen Realitätsstatus der Ereignisse hinterlässt und in die Forschung nach Meier unter dem Begriff „Realitätsschock“² eingegangen ist, sorgte mit für die anhaltende Rezeption der Erzählung.

Frenzel zeichnet in der Stoffgeschichte des Don Juan von der ersten literarischen Prägung von Tirso de Molina (*Er burlador de Sevilla y convidado de piedra* 1613/1630) über Molières *Don Juan ou le Festin de Pierre* (1665) bis Da Pontes Libretto (*Il dissoluto ossia il Don Giovanni* 1787) eine Tendenz der Schwerpunktsverlegung von der religiösen Problematik zur Intellektualisierung der Don Juan Figur nach³. Diese Tendenz wurde nun von Hoffmann weitergeführt indem der reisende Enthusiast in Juan, der durch seine Begabung zum Höchsten bestimmt wäre, einen Suchenden sieht, der in seinem Suchen vom Bösen irregeleitet „durch den Genuss des Weibes, schon auf Erden das erfüllt [zu werden hofft], was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt“ (FS 93)⁴. So erhält Don Juan in Hoffmanns oder des reisenden Enthusiasten Deutung⁵ auch einen faustischen Zug. Donna Anna, als Don Juans ebenbürtige Gegnerin und in dieser Auffassung zugleich die einzige die seinen Wunsch nach dem Höheren hätte stillen können, erfährt ebenfalls eine Aufwertung, wird zum „göttliche[n] Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte.“ (FS 94) Allerdings kann diese Deutung nur um den Preis größerer Auslassungen erstellt werden, der Enthusiast konzentriert sich vor allem auf die Ouvertüre, auf die Eröffnungsszenen und auf Donna Annas und Don Ottavios Duett nach Don Juans Höllenfahrt⁶. Aufgrund dieser Auslassungen wurde das vor allem von H. Kaiser als eigenwillige

¹ Zitiert wird durchgehend nach HOFFMANN 2006. Seitenzahlen werden direkt nach den Zitaten mit dem Sigel FS in Klammern angegeben.

² Vgl. MEIER 1992, 516-531.

³ Vgl. FRENZEL ¹⁰2005. S. 193-195. Zur Stoffgeschichte vgl. auch DOBAT 1984. 144 u. 147.

⁴ Vgl. auch KLÜGLICH 2000 13–36. Er deutet Don Juan in weniger plausiblen Argumentation als verehrten Künstler. vgl. besonders 26; 32.

⁵ Darüber wird in der Forschung auch diskutiert, ob der Enthusiast als Hoffmanns Sprachrohr oder eher als dilettante, leicht ironisierte Komponistenfigur aufzufassen sei. Vgl. MEIER 1992, 138–139; 142. und zur betonten Gleichsetzung vom Erzähler- und Autorenstandpunkt DETERDING 2007., 35.

⁶ Eine sehr detaillierte Beschreibung dieser Auslassungen bietet Hartmut Kaiser. Vgl. KAISER 1975, hier besonders S. 8 ff.

oder gar Fehldeutung der Mozart'schen Oper betrachtet.⁷ Nicht desto weniger, wie das auch die Forschung mehrfach vermerkt, hat Hoffmanns Don Juan-Auffassung auch die Aufführungspraxis der Oper nachhaltig geprägt.⁸ Von der damaligen Aufführungspraxis und Publikumserwartung zeugen die eingebetteten Gespräche an der Wirtstafel, die vermutlich auch durch die Gattungszuordnung der Opera buffa geleitet, die Vermeidung des allzu Leidenschaftlichen, gehörige Mäßigung und demgegenüber die Steigerung des Scherzhaften forderten. Andererseits dient die insbesondere durch die typisierende Benennung der Teilnehmer, und durch die Abqualifizierung des Gespräches als „Gewäsch“ eindeutig ironische Stellungnahme des Erzählers zum Ausdruck der Kritik an der philiströsen, die Musik nur als angenehme Zerstreuung betrachtenden Kunstauffassung. Tatsächlich wurde dieser Aspekt auch für die Deutung der Erzählung mitbestimmend.⁹ Andererseits wurde sie untersucht im Rahmen von Hoffmanns typischer Darstellungsform der Künstlerliebe mit Akzent auf der Beziehung zwischen dem Künstler und seiner auch als Muse dienenden Geliebten und den meist verheerenden Folgen für die Frau.¹⁰

3. Rekonstruktion von Zielsetzung und Vorgehensweise der Erzählung

Zweifelsohne begründet die Tatsache, dass die musikkritische Intention der Erzählung durch die nachträglich als fantastisch hingestellte Erscheinung der Donna Anna Figur in der Loge des Enthusiasten überlagert wird verschiedene Herangehensweisen zum Text.¹¹ Für mich stellte sich in diesem Zusammenhang die Frage in der Form: was konnte die Einführung des Donna-Anna-Stranges motivieren?

Meier schreibt in diesem Zusammenhang über den durch die Nachricht über den Tod der Sängerin ausgelösten Realitätsschock, dem er die Funktion der Einführung der Duplizität des Lebens zuschreibt¹². Die zeitliche Übereinstimmung vom Todeszeitpunkt der Sängerin und den seltsamen Empfindungen des Enthusiasten lässt wie in vielen anderen Werken von Hoffmann – entweder die rationalistische Erklärung durch einen Zufall oder die Postulierung einer nur den Wenigsten zugänglichen anderen Welt zu, die oft als eine phantastische oder mythische erscheint. Das ist aber nicht das erste phantastische Ereignis in der Erzählung, vielmehr ist das der entsprechende Schluss zur rational nicht erklärbaren Erscheinung der Donna Anna während der Aufführung in der Loge des Enthusiasten. Er selbst deutet das an, indem er in der wohl nachträglichen Beschreibung der Begegnung auf das Fehlen der Zweifel hinweist: „Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich sein können, fiel mir nicht ein.“ (FS 88) Bereits bei Donna Elviras erstem Auftritt hört der Enthusiast, dass je-

⁷ Kaiser sieht darin die Verfälschung des Mozart'schen Helden. Vgl. KAISER 1975, besonders S. 12.

⁸ Vgl. FRENZEL ¹⁰2005, 77.; und Steineckes Kommentar zur zitierten Ausgabe, HOFFMANN 2006, 679. Géza Fodor verweist in einer Aufführungskritik ebenfalls auf die durch Hoffmanns Don Juan eingetretene Wende in der Rezeption des Don Giovanni, vgl. FODOR 2004, 9.

⁹ Vgl. Steineckes Kommentar zur zitierten Ausgabe (HOFFMANN, 2006, 682).

¹⁰ Vgl. besonders OROSZ 2001, 116. und MATTLI 2003, 44.

¹¹ Eine besondere vertritt Mattli, der die Begegnung der Sängerin mit dem Enthusiasten in den Kontext des Mesmerismus stellt und durch manche Fehlschlüsse zur Ermordung der Sängerin durch den Enthusiasten kommt. Vgl. MATTLI 2003, besonders 51–53.

¹² Meier vertritt die Ansicht, dass die Erzählung nicht inhaltsbezogen, sondern als „poetisches Erfahrungsmedium“ zu verstehen sei. Vgl. MEIER 1992, 516; 523.

mand in die Loge getreten ist, und schließt aus dem Knistern des Kleides auf eine Frau, ignoriert allerdings ihre Anwesenheit, um sich voll dem Genuss der Oper hingeben zu können. Es soll hier auch auf den Verweis auf „eine Art Somnambulism“ (FS 88) aufmerksam gemacht werden, dass bei Hoffmann häufig den Kontakt mit der anderen Welt bzw. den Erkenntnisgewinn als eine Art Einweihung in der Form von Traum oder Ahnung einleitet. Auch hier geht es um diese Phänomene:

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt fantastische Erscheinungen deutlich erkennen. (FS 88)

Die Signora, die in dem ersten Abschnitt überall als Donna Anna bezeichnet wird und deren Name auch nachträglich nicht genannt wird spricht zwar auch über die Schwierigkeiten der Sängerin, scheint sich aber mehr mit der Opernfigur zu identifizieren. Sie erscheint „ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen“ (FS 87), spricht nur Toskanisch, redet sich selbst am Ende des Gesprächs mit „Unglückliche Anna“ (FS 89) an. Andererseits geht die Einweihung in die Geheimnisse der Opernfigur auch mit deren Enthüllung einher, am Ende des Gespräches steht Donna Anna mit ungeschminktem Gesicht da, das bei Beachtung der damaligen Theaterkonventionen eher unwahrscheinlich erscheint und einerseits metaphorisch zu verstehen sei, andererseits mit dem Verweis auf ihre Blässe den unerwarteten Tod der Sängerin vorbereitet. Es wird in der Forschung als die Darstellung der Verschmelzung von Rolle und Sängerin, auch im Sinne des später ausformulierten serapiontischen Prinzips interpretiert und der Tod der Sängerin am Ende als die Folge des Verlustes der Duplizität betrachtet.¹³ Hier sollte allerdings auch die Möglichkeit geprüft werden, dass nicht die Sängerin, sondern die Opernfigur in der Loge als Phantasma, bzw. gar nicht in der Loge, sondern nur in der Phantasie des Enthusiasten erscheint.¹⁴ In diesem Falle wäre nicht einmal der Verweis auf eine andere, von der Sängerin früher gesungene Rolle störend. Zu verbinden wäre das auch mit der Raumzuordnung im Text, sowohl die Begegnung mit Donna Anna als auch die Niederschrift der Deutung der Oper und die seltsamen teils erotischen Empfindungen des Enthusiasten während Donna Annas Szene im zweiten Akt der Oper und nachts um 2 Uhr nach der Niederschrift der Deutung erfolgen in der Loge.¹⁵

Über die logischen Gründe für die Einführung der fantastischen Begegnung aus literarischer und rezeptionsästhetischer Sicht wurde bereits gesprochen. Was bringt das aber aus der Perspektive der ungewöhnlichen Musikkritik? Aus meiner Sicht ist hier von beson-

¹³ Vgl. OROSZ 2001, 87.

¹⁴ Kaiser schreibt in diesem Zusammenhang über die völlige Identifikation der Sängerin mit ihrer Rolle. Vgl. KAISER 1975, 25. Meier verweist andererseits auf die Möglichkeit der tatsächlichen Erscheinung einer Frau in der Loge, die nicht unbedingt mit Donna Anna identisch sei, sondern lediglich als die das Phantasma auslösende reale Reizquelle verstanden werden könnte. Wie er auch selber bemerkt ist diese Frage für die Deutung allerdings nicht von Bedeutung. Vgl. MEIER 1992, 526. Klüglich folgert darauf, dass dem Enthusiasten nicht Donna Anna, sondern ihr Geist erscheine. vgl. KLÜGLICH, 2000 25. Sein Standpunkt steht meinem am nächsten, in meiner Interpretation erscheint nämlich nicht die Sängerin, sondern die Rolle Donna Anna als Imagination des Enthusiasten.

¹⁵ Zur Raumsemantik vgl. auch KAISER 1975, 22–25. und OROSZ 2001, 126–127.

derer Bedeutung, dass in dieser Kritik den damaligen Deutungen der Oper entgegen eine Akzentverlegung eingeführt wird. Die bis dahin als Nebenrolle aufgefasste Rolle der Donna Anna wird aufgrund der Musik (im Vergleich zum Libretto bzw. zum Umfang der Gesangstücke könnte auch Donna Elvira die weibliche Hauptgestalt sein) als die eigentliche weibliche Hauptrolle aufgefasst. Es konnte zwar wie schon oben vermerkt eigentlich so erfolgen, dass viele Teile nicht beachtet wurden, trotzdem blieb sie von nachhaltiger Wirkung. Durch die Evozierung der Figur bzw. der Sängerin wird einerseits ihre Erhebung zur Hauptfigur noch mehr akzentuiert, andererseits gewinnt die Deutung selber paradoxerweise durch das Fantastische an Authentizität. Schließlich könnte man keine Sachkundigere finden, als die Figur selbst. Diese Metalepse, statt der Wiedergabe der Meinung einer namhaften Interpretin der Rolle, könnte außer dass bisher keine Vorstellung konkretisiert werden konnte, die zur Entstehung der Erzählung in direktem Verhältnis gestanden hätte, auch damit begründet werden, dass Hoffmann das nicht auf eine sondern auf eine idealtypische, in ihrer Rolle völlig aufgehende Sängerin eingrenzen wollte.¹⁶ In ihrem Tod werden einerseits die Konsequenzen der völligen Umsetzung dieser Kunstauffassung dargestellt¹⁷, andererseits wirkt darin die fantastische Ebene auf die musikkritische zurück. Der Enthusiast vertritt in seiner Deutung die Meinung, dass Donna Anna, das Trauerjahr nicht überleben wird. Stirbt die Sängerin an der völligen Identifikation mit der Rolle, oder aus der Sicht des Philisters „kommt [das] von dem häßlichen Übertreiben“ (FS 97) so weist ihr Tod zugleich auf den mit Gewissheit einzutretenden Tod der Opernfigur hin. Das könnte bedeuten, dass Hoffmann die Deutung der Oper auf der fantastischen Ebene der Erzählung weiterführt und bekräftigt.

Literatur

HOFFMANN 2006

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Frankfurt/Main, DEUTSCHER KLASSIKER VLG., 2006.

DETERDING 2007

DETERDING, Klaus: *Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*. Würzburg, KÖNIGSHAUSEN UND NEUMANN, 2007.

DOBAT 1984

DOBAT, Klaus Dieter: *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellungen E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*. Tübingen, NIEMEYER, 1984.

¹⁶ Kaiser sieht in der in der Fremdenloge erscheinenden Sängerin zugleich eine Sirene, die den Erzähler mit ihrem Gesang zur Fehldeutung der Figuren Donna Anna und Don Juan verleitet und die inspirierende Muse, die den Enthusiasten zum wahren Künstler weiht. Vgl. KAISER 1975, 25.

¹⁷ Klüglich meint, dass Donna Anna „im Moment höchster Inspiration (...) (als) der Inbegriff der Poesie“ für den Enthusiasten erscheine. Andererseits deutet er die Figur auch „als sich aufopfernde Künstlerin“. KLÜGLICH 2000, 25–27. Dobat betont in diesem Zusammenhang, dass der Tod der Sängerin die Duplizität nicht aufzuheben vermag und keinesfalls als Erlösung von Donna Anna aufgefasst werden kann. DOBAT 1984, 151.

- FODOR 2004
FODOR, Géza: „Che contrasto d’ afetti...“ Mozart: Don Giovanni – Magyar Állami Operaház. *Muzsika* 2/2004. 9.
- FRENZEL ¹⁰2005
FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart, KRÖNER, ¹⁰2005.
- HÄDRICH 2001
HÄDRICH, Aurélie: *Die Anthropologie E.T.A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur*. Frankfurt/Main u.a., LANG, 2001.
- KAISER 1975
KAISER, Hartmut: Mozarts Don Giovanni und E.T.A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des «Fantasiestücks». In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft* 21. 1975, 6–26.
- KLÜGLICH 2000
KLÜGLICH, Alexander: Aufstieg zu vollendetem Künstlertum. Ein Beitrag zur Kunstauffassung in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan*. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* Bd. 8. 2000, 13–36.
- MATTLI 2003
MATTLI, Christian: *Der Tod der Primadonna. Der Mensch als Instrument im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Bern u.a., LANG, 2003.
- MEIER 1992
MEIER, Albert: Fremdenloge und Wirtstafel. Zur poetischen Funktion des Realitätsschocks in E.T.A. Hoffmanns Fantasiestück »Don Juan«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111. 1992, 516–531.
- OROSZ 2001
OROSZ, Magdolna: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/Main u.a., LANG, 2001.
- STEINECKE 1997
STEINECKE, Hartmut: *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart, RECLAM, 1997.