

GÜNTER OESTERLE

## Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst

E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck*

Gerhard R. Kaiser  
zum 2. 3. 1993

### 1. Anekdote und Novelle im Spannungsfeld publizistischer Novität und poetischer Selbstbezüglichkeit

Beginnen wir mit einem Test. Ich fand ihn im Tagebuch E. T. A. Hoffmanns. Seine Lösung ist nicht schwer.

Als Friedrich, der große König, nach dem Abschluß des Hubertusburger Friedens nach Potsdam zurückgekehrt war, bemerkte er aus den Fenstern des Schlosses einen zerlumpten Jungen, der auf ein Stück Schiefer emsig schrieb ... Er schickte seinen Leibpagen hinunter, der dem König die Schiefertafel hinaufbrachte, – weinend und schreiend lief ihm der Bube bis ins Zimmer des Königs nach. Der König las zu seinem Erstaunen wohlgeordnete poetische Verse, und es fand sich, daß der Bube ein Küchenjunge des spanischen Gesandten war. Von Stunde an schickte der König den Jungen nach Berlin ins Joachimsthalsche Gymnasium, wo er auf königliche Kosten Unterricht erhielt, dann auf der Universität Halle studierte und endlich, schon in seinem zwanzigsten Jahre, Justizbürgermeister in Stargard in Pommern wurde und sich die Liebe seiner Mitbürger sowie das Vertrauen des ihm vorgesetzten Collegiums erwarb.

Seiner Amtsgeschäfte unerachtet setzte er doch das Studium der Dichtkunst fort und vorzüglich beschäftigte er sich mit der Ausarbeitung von Theaterstücken, die auch von der Döbbelinschen Gesellschaft mit Beifall des Publikums aufgeführt wurden.

Ein Verwandter in Madrid starb und hinterließ ihm sein Vermögen, und, nachdem er sich vom Großkanzler einen dreimonatlichen Urlaub ausgebeten hatte, ging er nach Spanien.

Hier wartete seiner eine andere Karriere, denn, als er nunmehr in seiner Muttersprache dichtete und ein Stück aufs Theater brachte, erweckte er den Enthusiasmus der Spanier so sehr, daß sie ihn nicht wieder losließen. Jahrelang hat er das Theater mit den herrlichsten Stücken bereichert, und niemand anders war unser Justiz-Bürgermeister als der berühmte Calderón, den die Spanier vergöttern und der auf diese Weise seine Ausbildung dem großen König von Preußen zu verdanken hat. Siehe Meyboms Brandenburgische Annalen Th. 2, S. 63.

Trotz der hohen Aufmerksamkeitslenkung auf Räumliches, Lokales, Geographisches ist ihnen selbstverständlich das raffinierte Ineinanderblenden verschiedener historischer Zeiten nicht entgangen. Konnte wirklich Calderón, der von 1600–1681 lebte, seine Ausbildung Friedrich dem Großen verdanken, wenn der genannte Hubertusburger Frieden 1763 zu datieren ist?<sup>1</sup>

E. T. A. Hoffmann ergänzt diese Anekdote durch einen aufschlußreichen Kommentar:

---

<sup>1</sup> [Julius Eduard Hitzig:] *Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß*. Berlin 1823, Bd. 2, S. 60 f.

Es müßte spaßhaft sein, Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität, durch Zitate usw. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen, die Jahrhunderte auseinander lebten, oder ganz heterogener Vorfälle, sich gleich als erlogen ausweisen – denn: mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben. Gäbe man ihnen einen Stachel, desto besser.<sup>2</sup>

Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* ist mit ihrer Mischung von Authentizität und Übertölpelung nach dem Muster der Calderón-Anekdote ausgeführt und mit einem kritischen „Stachel“ versehen. Wie diese nutzt sie die Vorteile der Geschichtsschreibung, ihr Kolorit, ihre Konkretheit und Glaubwürdigkeit, ohne ihre Nachteile für die Poesie, ihren chronikalischen Zwang, ihren fantasieeinschränkenden Kausalnexus zu akzeptieren. Die einfache Form Anekdote wird zum literarischen Ort einer ästhetisch angemessenen, zeitkritisch korrigierenden Kunstbegegnung; zum Austragungsort von Differenzen zwischen der Kunst und ihr äußerlichen kunstfeindlichen Bedingungen einerseits und kunstimmanenten Ambivalenzen andererseits. Sie greift die zeitgenössische Neigung zur dramatischen Spannung<sup>3</sup>, zur publizistischen Novität, zum optisch-suggestiven Physiognomischen, zum geschichtlichen Dokumentarischen auf und steigert sie, um letztlich die Aufmerksamkeit umzukehren.

Schon bei der Calderón-Anekdote war augenfällig: Die Auflösung des dreidimensionalen historischen Zeitgefüges fördert eine intensivere Raumwahrnehmung, eröffnet durch die authentische Lokalität der Phantasie neuen Spielraum. So auch in Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck*. Bereits die ersten Sätze der Novelle, die Nennung eines Ausflugslokals im Tiergarten, der Hinweis auf den Mohrrübenkaffee als Folge der Kontinentalsperre, die Erwähnung eines Berliner Theaterstars, lustwandelnder Jüdinnen und einer Schrift des Philosophen Fichte, die Evozierung einer spätherbstlichen Atmosphäre in Berlin, vermitteln einen unmittelbaren Eindruck von der großen Stadt zur Zeit der Napoleonischen Herrschaft.

Der Ich-Erzähler begegnet in dem namentlich genannten Straßen-Kaffee einem eigenartigen Mann. Er entdeckt an dem seltsamen Fremden eine unüberwindliche Berlinaversion, die vor allem gegen den dort gepflegten „Kunstsinne“, insbesondere aber gegen die Aufführungspraxis dreier Meisteroperen von Gluck gerichtet ist. Er, der Fremde, scheint ein eigenwilliger Musiker oder Musikkenner zu sein; an seinen Äußerungen und seinem Verhalten identifiziert ihn der Erzähler als Kapellmeister, später als Komponisten. Nicht konservatorisch, sondern innovatorisch geht die befremdliche Gestalt mit Gluckschen Kompositionen um: Sie zieht ein geistvolles und intuitiv richtiges musikalisches Spiel, und sei es das fragmentarisch umrißhafte Spiel einer Kaffeehausmusikantengruppe, dem perfekten, aber geistlos-pedantischen Abspielen eines Gluckschen Musikstücks in der Berliner Oper vor. Der Erzähler ist von der unbekanntem, ruhelos und unerreichbar durch die Stadt schweifenden, rätselhaften Erscheinung fasziniert und irritiert zugleich; er läßt sie erzählen, hört ihr zu, beobachtet sie und fragt, um sie zu verstehen.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Vgl. Goethes kritische Bemerkung: „So sieht man auch im Gang der Poesie, daß alles zum Drama, zur Darstellung des vollkommenen Gegenwärtigen sich hindrängt.“ *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. v. Emil Staiger, Frankfurt 1966, S. 518.

Offenbar ist der Fremde an einem ihm verhaßten Ort festgebannt. Durch Alkoholgenuß, Opiatgebrauch und durch freies, wildes musikalisches Phantasieren von Gluckschen Werksequenzen versetzt er sich in tranceartige Zustände, getrieben, eine einst erlebte Dreiklangharmonie wieder hervorzurufen, die ihn aus seiner jetzigen Zwangslage befreien könnte.

Weil in der repräsentativen Öffentlichkeit der Berliner Oper Glucks Stücke nur mit buchstaben-, beziehungsweise notengläubiger Virtuosität abgespielt werden, sieht sich die sonderbare Musikergestalt zu einer Gegenaufführung gezwungen; im inoffiziellen, intimen<sup>4</sup>, wenn auch befremdlichen Rahmen wird von ihr Glucks Oper *Armida* in einer „frappierend“ neuartigen Interpretation auf dem Klavier vorgetragen; sie löst eine außerordentliche körperliche und seelische Reaktion beim Hörer aus: Er gerät außer sich, wirft sich der sonderbaren Gestalt in die Arme und ruft „mit gepreßter Stimme“: „Was ist das? wer sind Sie?“ Nach einer Pause gibt der Interpret „sonderbar lächelnd“ die Antwort: „Ich bin der Ritter Gluck!“ (24)<sup>5</sup>

Mit dieser Identifikation der Person beginnt aber eigentlich erst das Rätsel. Denn der neoklassizistische Opernreformer Willibald Gluck wirkte zwar in fast allen Hauptstädten Europas – in Mailand, Wien, London und vornehmlich geradezu generalstabsmäßig in Paris –, in Berlin jedoch weilte er nie; nehmen wir dennoch an, einer seiner Wirkungsorte wäre Berlin gewesen – hätte er dann noch um 1809 in Berlin angetroffen werden können, war er nicht schon 22 Jahre tot? Die Aufklärung am Ende der Erzählung ist offenbar eine Mystifikation nach dem Muster der Calderón-Anekdote. Die Forschung hat sich zu immer neuen Enträtselungen verführen lassen. Ist der „Ritter Gluck“ in der Erzählung von 1809 ein Wahnsinniger, ein Revenant, ein Gespenst, der ewige Jude in Berlin oder eine Allegorie, der Geist der Gluckschen Reformoper?

Statt dieser konkretistischen Lösungsvorschläge möchte ich darauf hinweisen, daß die Erzählung zwar das hermeneutische Spiel von Frage und Antwortsuche inszeniert, zugleich damit aber ein zweites Spiel von Aufklärung und Verrätselung eröffnet.

Die einfache Form der Calderón-Anekdote mit nur *einer* Pointe und *einem* spannenden Ausgang wird in der Erzählung *Ritter Gluck* zu einer komplexen „Kunst des Anekdotisierens“ ausgebaut und zu einer mehrschichtigen Novelle erweitert, in der sich die Antworten wie abgeschlagene Köpfe der Hydra zu neuen Fragen verdoppeln und verdreifachen.

Die Erzählung provoziert den Impuls des Verstehenwollens, zugleich aber gibt sie mit jeder Antwort neue Rätsel auf und führt das Verstehen an eine Grenze. Die teleologische Leseorientierung erreicht ihr Aufklärungsziel nicht, im Gegenteil, die Erzählung endet in schockhafter Desorientierung, die eine Relektüre veranlaßt. Die Lektüre, die bloß mit Spannung und Neugierde den Text verschlingt und – vergißt, wird verwandelt in ein Lesen, das – wie August Wilhelm Schlegel notiert, – „die Phantasie festhält und nie bis zum Ende die Bezauberung sich auflösen“ läßt.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Vgl. Erich Reimer: Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: *Musikforschung* 29, 1976, S. 130 f. Vgl. Hoffmann: *Werke*, Winkler, Bd. 5,1, S. 61, *Schriften zur Musik*.

<sup>5</sup> *Ritter Gluck* wird zitiert nach *Werke*, Winkler, Bd. 1. Zitate sind direkt im Text nachgewiesen.

<sup>6</sup> August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke*, hg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846/47, Bd. 11, S. 410.

E. T. A. Hoffmann nutzt den Doppelcharakter der Anekdote, einerseits als „witzige“ und „charakteristische“ Anekdote auf „Spannung“ und „fremde Interessen“ zu zielen, andererseits als „rein poetische Anekdote“ sich dagegen allein „auf sich selbst“ zu beziehen.<sup>7</sup> Er kalkuliert zugleich die Janusköpfigkeit der Novelle; sie ist zuständig für publizistische Novität und konzentriert sich dann doch allein auf die Form des Erzählens. Seiner Schreibstrategie kommt schließlich der unmerkliche Übergang von der Anekdote zur Novelle zugute, den Friedrich Schlegel in seinem Boccaccio-Aufsatz folgendermaßen umrissen hatte:

Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, [...] die an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt.<sup>8</sup>

## 2. Gern ganz verstehen

Klassisch sei, hat Friedrich Schlegel einmal gesagt, was mehrfach, also wieder und wieder und wieder gelesen werde.<sup>9</sup> In Hoffmanns Erzählung hält der Erzähler dem sonderbaren Unbekannten vor: „Ich verstehe sie nicht“, darauf antwortet ihm dieser: „Desto besser“, und jener repliziert: „Desto schlimmer, denn ich möchte sie gern ganz verstehen“. (20)

Gerne ganz verstehen wollen, darin scheint das untergründige Begehren des Erzählers zu liegen: Er trachtet es an den Leser weiterzugeben, indem er implizit zum unendlichen Lesen und Wiederlesen auffordert – wissend und nicht mehr allwissend, daß auch der Text dieses Begehren, ganz verstanden zu werden, nicht erfüllen darf – bei Strafe seiner Musealisierung – wie die Glucksche Musik, von der er handelt.

Und wie reagierte die Hoffmannforschung auf diese komplexe Situation von Aufklärung und Mystifikation, Novitätsangebot und poetischer Selbstbezüglichkeit, Schulung der Ausspähungskunst und Erwartungshermeneutik bei einer Erzählung, die „als ein Höhepunkt“ der Kunst E. T. A. Hoffmanns gilt?<sup>10</sup>

Sie erlag durchweg – kann man zugespitzt sagen – Hoffmanns späterem Interpretationsangebot, seiner Annahme einer Duplizität von innen und außen, dem serapiontischen Prinzip, mit dem Nachteil,

nicht viel mehr tun zu können, als den Hoffmannschen Text zu repetieren und sich damit dem Verdacht auszusetzen, eine fundamentale Eigenschaft von poetischen Texten, daß sie nämlich ihre angeblichen Prämissen (wie z. B. die Dichotomie von Innen und Außen) selbst wieder zu inszenieren vermögen, zu übersehen.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Novalis: *Schriften*, hg. v. Richard Samuel, Darmstadt 1965, Bd.2, S. 568 f.

<sup>8</sup> Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*, hg. v. Hans Eichner, München 1967, Bd. 2, S. 394. Vgl. Paul de Man: *The Rhetoric of Temporality*, in: *Blindness and Insight*, Minneapolis 1983, S. 211.

<sup>9</sup> Georg Stanitzek: „0/1“, „einmal/zweimal“ – der Kanon in der Kommunikation, in: *Technopathologien*, hg. v. Bernhard J. Dotzler, München 1992, S. 178.

<sup>10</sup> Gerhard R. Kaiser: *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart 1988, S. 34.

<sup>11</sup> Helmut Müller-Sievers: *Verstimmung*. E. T. A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik, in: *DVJs* 63, 1989, S. 98 f.

Die meisten Interpretationen verbleiben im Denkhorizont des „Kampf[es] zwischen Künstlerreich und Wirklichkeit, hoher Musik und banalem Dilettantentum“<sup>12</sup>, in der Annahme eines Scheiterns des Künstlers an der miesen Wirklichkeit. Entsprechend entdecken sie in Hoffmanns *Ritter Gluck* einen Epigonen<sup>13</sup>, das „Gespenst einer idealen Vergangenheit“<sup>14</sup>, einen tragisch unvollendeten Künstler<sup>15</sup>, einen Wahnsinnigen<sup>16</sup> oder differenzierter einen an seiner Überholbarkeit leidenden Künstler.<sup>17</sup>

Diese Befangenheit in deutschen romantischen Kulturkrisenvorstellungen verhindert, den Text für moderne ästhetische Problematiken zu öffnen; sie verschließt den vorausweisenden Blick auf Poe<sup>18</sup> und Baudelaire – auf Berlioz und Wagner.

Ich möchte eine andere Lesart vorschlagen:

Der Text ist in all seinen Fasern durch und durch auf Aktualität hin geschrieben: Er lebt und webt aus der damaligen avantgardistischen Künstlerszene, die offen war für Fragen der Technik, der Mystik, der Mode, des Benehmens und Verhaltens, der Politik oder der Theologie, auch gegenüber dem Gebrauch von Alkohol und Opiaten. Der Text nutzt mündlich und publizistisch verbreiteten Klatsch, Anekdoten, Legenden, Neuigkeiten und erreicht damit eine hohe Zeitdichte. Seine Aufmerksamkeit gilt Kontroversen und Moden, die Mentalitäts- und Werteveränderungen anzeigen. Aufgegriffenen und eingearbeiteten Theorien kommt kein anderer Status zu: Auch sie werden auf ihren Innovationsgehalt geprüft. Man kann in dem Text noch einen Nachhall der Exoterik-Esoterik-Spiele der geselligen Zirkel spüren. Gemünzt auf eine kalkulierte Provokationstoleranz des Publikums werden im Text alle verfügbaren und kurrenten Rätselcodes der Zeit aufgeboten: Freimaurerei<sup>19</sup> und Somnambulismus, Mythen und Mystik. Sie dienen der Zuspitzung und Mystifikation eines der Gattung Novelle angemessenen Problems.<sup>20</sup>

In der Forschungsliteratur heißt es: „Unumstritten ist [...], daß die Musik das thematische Zentrum der Erzählung bildet.“<sup>21</sup> Ich bestreite dies nicht rundweg, akzentuiere aber um und behaupte: Zentrum der Erzählung ist nicht nur die Musik – das signalisiert der Titel –, sondern die Beziehung von Musik und Poesie – das signalisiert der Erzählcharakter von Hoffmanns *Ritter Gluck* –, sowie die *Grenzen*

<sup>12</sup> Christa Karoli: „Ritter Gluck“. Hoffmanns erstes Fantasiestück, in: *MHG* 14, 1968, S. 343.

<sup>13</sup> John Fetzer: Ritter Glucks Unglück. The crisis of creativity in the Age of Epigone, in: *The German Quarterly* 44, 1971, S. 271–330.

<sup>14</sup> Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945*. Darmstadt 1985, Bd. 2, S. 17.

<sup>15</sup> Karoli [Anm. 12], S. 347.

<sup>16</sup> Hans von Müller: *Gesammelte Aufsätze über E. T. A. Hoffmann*, hg. v. Friedrich Schnapp, Hildesheim 1974, S. 457–474.

<sup>17</sup> Klaus-Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion*. Tübingen 1984, S. 117–137.

<sup>18</sup> Vgl. Gisela Vitt-Maucher: E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* und E. A. Poes *The Man of the Crowd*: Eine Gegenüberstellung, in: *The German Quarterly* 43, 1970, S. 45–46.

<sup>19</sup> Vgl. die Rechtfertigung der „Dunkelheit“ in freimaurerischen Lehrgesprächen, sie spanne die Erwartungen des Rezipienten mehr als sie zu befriedigen, denn „die Hauptfrage des Unterrichts sei, daß das Geheimnis nicht zu früh erraten werde“. Vgl. Horst Möller: Die Gold- und Rosenkreuzer. Struktur, Zielsetzung und Wirkung einer anti-aufklärerischen Geheimgesellschaft, in: *Geheime Gesellschaften*, hg. v. Peter Christian Ludz, Heidelberg 1979, S. 153 f. u. S. 191. Vgl. Rüdiger Safranski: *E. T. A. Hoffmann*. München 1984, S. 206 f.

<sup>20</sup> Vgl. die ausgezeichnete Studie von Heinrich Henel: Anfänge der deutschen Novelle, in: *Monatshefte* 77, 1985, S. 441 „[...] und dramatisch ist auch ihre Ausrichtung auf ein Problem [...]. Auch das Spannende hat die Novelle mit dem Drama gemein. Nur ist es eine andere Art Spannung: in der Anekdote und in dem Drama richtet sich die Spannung auf den Ausgang; in der Novelle besteht eine Spannung zwischen Polen.“

<sup>21</sup> Dobat [Anm. 17], S. 119.

der beiden Einzelkünste *und* ihr notwendiges Zusammengehen. Zentrum ist also nicht nur die Frage der Auslegung der Musik, in ihrer kompositorischen Vertextung gewissermaßen, ihrer interpretierenden Aufführung, ihrer sprachlich publizistisch kritischen Beurteilung, ihrem Hören und Anhören, sondern letztlich aufgrund je eigener Grenzerfahrung die wechselseitige Verwiesenheit von Musik und Poesie. Nicht bloß zum Zweck ihrer gegenseitigen Erhellung, sondern – romantisch – als wechselseitige Potenzierung, als, das ist meine These: vollendende Kritik statt beurteilender Kritik oder verstehender Hermeneutik oder historischer Musealisierung. Die Erzählung betreibt auf diese Weise eine subversive Auflösung der in der Aufklärung festgeschriebenen Zuständigkeiten von Poesie und Musik. Durch Grenzübertritt von der rhetorischen Poesie zur anderen Sprache der Traumpoesie und durch das Überschreiten der Töne der Musik zu Klang und Geräusch wird das Schema der Aufklärung, hier Begriffe und Vorstellungen der Poesie, dort Seelenempfindung der Musik, untergraben. Das Verlassen der Schmerzgrenze des gewohnten Hörens und Lesens und überkommener Produktionsgesetze und -regeln wird für Künstler und Rezipienten zur äußersten Wahrnehmungsirritation und Schmerzempfindung. Nicht – wie behauptet – die Defizienz oder Insuffizienz, sondern die unaufhebbare Ambivalenz der modernen Kunstproduktion wird damit Problem. Durch die romantische Umorientierung von der Plastik zur Musik als Leitkunst wurde die Dichtkunst nicht nur melodioser und rhythmischer, sondern zugleich sensibler: der poetische Text „versucht einen vom Körper bestimmten, von dessen vorsemantischen Gliederungen infiltrierten Rhythmus zur Sprache zu bringen“.<sup>22</sup> Im Gegenzug zum unaufhaltsamen Aufstieg der Musik von der unmittelbaren Seelenkunst zur Kunst des Unsagbaren<sup>23</sup> wuchs der Poesie als „Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten“<sup>24</sup> die Funktion zu, die Nacht- und Schmerzseite der Musik zu thematisieren.

Wie in Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* das gesamte Erzählen auf das „Kriminalwort“<sup>25</sup> „Strohman“ ausgelegt ist – das natürlich nur beiläufig fällt –, so kennt E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck* ein vergleichbares „Zündwort“, den „Euphon“, eine Hieroglyphe des Verstehens und eine Chiffre ästhetischer Grenzerfahrungen.

### 3. Vom Normenverstoß zum Dissonanzeffekt Aufklärerische Publizistik und romantische Poesie

Wir wissen durch spätere Vorschläge Hoffmanns zu einer neuzugründenden Musikzeitschrift, welch' hohen Wert er auf die Einheit von Werk und Biographie, von Künstlerportrait und Werkcharakteristik legte, ja daß er selbst auf „einige Klatzschererei“ nicht verzichten mochte, um nur ja das „eigentümliche Wesen“ eines „beliebte[n] Meisters“ in „lebensvollen Zügen“ auf „gemütliche Weise“ erzählen zu können, denn: das Publikum soll sich mit ihm „befreunden“ und „mit ihm fühlen“.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt 1978.

<sup>23</sup> Norbert Miller: E. T. A. Hoffmann und die Musik, in: *Zu E. T. A. Hoffmann*, hg. v. Steven Paul Scher, Stuttgart 1981, S. 182 ff. Vgl. Walter Dimter: Romantische Musikästhetik, in: *Romantik Handbuch*, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart 1993.

<sup>24</sup> Novalis [Anm. 7], Bd. 3, S. 297; August Ferdinand Bernhardt: *Sprachlehre*. Berlin 1803, Bd. 2, S. 39–42.

<sup>25</sup> Ernst Bloch: *Bilder des Déjà vu*, in: *Verfremdungen I*, Frankfurt 1970, S. 34.

<sup>26</sup> Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter, in: *Werke*, Winkler, Bd. 5,1, S. 348.

Ist jedoch Hoffmanns *Ritter Gluck* diesem hermeneutischen Einfühlen entsprechend auf „gemütliche Weise“ erzählt? Der erste Publikationsort des Textes, die berühmte Rochlitzsche Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* (vom 25. Febr. 1809) könnte es nahelegen. Der Anfang der Novelle, ein sich aufhellender Spätherbsttag, ein Kaffeehaus am Berliner Tiergarten, lustwandelnde Spaziergänger, legt eine Spur kuriosen erzählerischen Humors. Der Erzähler scheint sich in rokokoaartiger Harmlosigkeit, den kürzlich veröffentlichten Roman Diderots *Rameaus Neffe* zitierend, seiner Phantasie „mit ganzer Leichtfertigkeit“ zu überlassen. Er folgt dem Rezept Leonardo da Vincis, seine Einbildungskraft durch sinnenden Blick auf chaotische Formationen wie gesprenkelte Steine, sich ändernde Wolkenbildungen oder Schlachtengetümmel anregen zu lassen, indem er die buntbewegte Menschenmenge als Phantasieinzitament nutzt<sup>27</sup>:

da setze ich mich hin, dem *leichten Spiel meiner Fantasie* mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche. Immer bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber, aber *nichts* stört mich, *nichts* kann meine fantastische Gesellschaft verschrecken. (14)

Da durchfährt seine imaginierte „Traumwelt“ plötzlich ein „brennender“, „das Ohr zerschneidender Schmerz“ (14): die musikalischen Töne haben sich zu schmerzhaften Geräuschen verzerrt. Diese Verstörung wird fortan alle Schichten des Erzählten und schließlich das Erzählen selbst erfassen. Aus seinen genußvollen, launigen, leichten Phantasiespielen ist der Erzähler durch jene das Geschmacksempfinden schmerzlich verletzenden Oktavenklänge der Kaffeehausmusik herausgeschreckt. Das Verlassen seiner Traumwelt erscheint als Rückversetzung auf die poetische Realitätsebene der großen Stadt, gleichwohl entsteht ein imaginärer Schwebezustand an Verstörung und Dissonanzerfahrung. In eben dem Augenblick der musikalischen Regelverletzung tritt der einstmals der „Freigeisterei“ bezichtigte Komponist als Fremder auf. Immer unsicherer wird im folgenden, ob die im Umfeld der Dissonanz aufgetretene Gestalt den Berliner Tiergartenspaziergängern zugehört oder eher eine Figur darstellt, die eine gesteigerte Entrückung auslöst, mit der eine pathologische Einbildung beginnt. Eine geradezu zwanghafte Affiziertheit bindet fortan den Erzähler an die merkwürdige Figur, mit ihren Schmerzen und ihrer Suche nach Schmerzbefreiung.

Eingegangen in Hoffmanns Gluckfigur sind weniger Eigenheiten des historischen Gluck; sie ist vielmehr entworfen aus der Legende Gluck, die die Publizistik seit 50 Jahren geschaffen hatte. Die erzählte Figur Gluck ist gleichsam ein mythisches Amalgam, geschaffen aus Elementen der Rezeption, der Hommage, der Kritik seines Werkes und konstruiert aus dem Klatsch und den Anekdoten über die Person des legendären Komponisten. Händels Anthem über Glucks Regelwidrigkeiten etwa oder beispielsweise Glucks Begeisterung für neue Instrumente, seine Vorliebe für die Glasharmonika, gehen in die Novelle ebenso ein wie die von dem Hoffmann bekannten Berliner Komponisten Reichardt verbreiteten Geschichten über dessen Begegnung mit dem alten Gluck, der sich beim Klavierspielen sichtlich verjüngt und vor seinem Tode eine Oper völlig parat im Kopfe gehabt habe, sie jedoch nicht mehr schriftlich habe festhalten können.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei*, hg. v. Heinrich Luden, Wien 1882, T. 2, S. 125.

<sup>28</sup> Vgl. Alfred Einstein: *Gluck*. Kassel 1987, S. 146 f.

Die anekdotischen Züge, die Hoffmann aus der Publizistik bezieht, um „seinen“ Gluck zu entwerfen, dienen allesamt nicht historistischer Rekonstruktion eines Gluck, wie er einmal gewesen sein könnte; sie werden zur Erstellung frappanter Konstellationen genutzt unter der ironisch-kritischen Leitfrage: Was wäre, oder besser, was heißt es – jetzt – für die Aufführung Gluckscher Werke, wenn der Komponist heute noch oder heute erst leben würde. Hoffmann schreibt in der Poesie die publizistische Legendenbildung der Komponistengestalt fort. Sein Werk ist das letzte, nicht mehr publizistische, sondern mit Grund poetische Glied einer bislang unbekanntem Sequenz von Zeitungsartikeln mit dem Titel „Ritter Gluck“ (Abb. S. 66).<sup>29</sup> Bezeichnend für die Romantik findet diese poetische Wendung aus der Publizistik heraus und gegen sie an einem Publikationsort, einer Musikzeitschrift, statt, in der sie nur randständig als „Miszelle“ unterkommen konnte.<sup>30</sup> Mit dem Rekurs auf die Publizistik, die nicht umsonst in dieser Zeit auch den Namen „Geschichtsschreibung der Gegenwart“ erhält, wird allerdings zugleich erneut die Wunde des historischen Gluck sichtbar: seine unglimpflichste Behandlung durch die Musikkritik gerade in Deutschland und insbesondere in *Berlin*. Die Verdammung des Komponisten ausgerechnet nach Berlin, also in jene Stadt, in der er schon zu Lebzeiten von Friedrich dem Großen<sup>31</sup> bis hin zum Kritikerpapst Nicolai zutiefst verletzt worden war<sup>32</sup>, wird ein um so spitzerer „Stachel“ in Hoffmanns Erzählung, wenn man bedenkt, daß dort nach dem Tode des Komponisten eine enthusiastische Gluckverehrung eingesetzt hatte. Intention und Reformprinzip des Gluckschen Werkes blieben jedoch in der Berliner Aufführungspraxis weiterhin unverstanden, ja wurden ins Gegenteil verkehrt. Glucks Bemerkung von 1776 „die besten Sachen schlecht ausgeführt, werden erst recht unerträglich“, scheint sich in Berlin zu erfüllen.<sup>33</sup> Von diesem „bösen Geist“, der die legendäre Gestalt Gluck in Berlin festbannte, war er nicht in der Publizistik freizuschreiben, sondern in der Kunst: erstens durch offene Satire einer falsch verstandenen, musealen Verehrung und zweitens durch poetische Destruktion jener aufklärerischen Theoreme, die Glucks Bündnisversuch zwischen Musik und Poesie grundsätzlich in Frage gestellt hatten.

<sup>29</sup> J. F. Cordes hatte 1789 und 1791 schon zwei Verteidigungsschriften unter dem Titel „Ritter Gluck“ publiziert (in: *Neue Literatur und Völkerkunde*, hg. v. J. W. v. Archenholz, Leipzig 1789, S. 55 u. *Der neue Deutsche Merkur*, Weimar, Dez. 1791, St. 12). In Wielands *Teutschem Merkur* von 1776, 3, S. 246, findet sich unter dem Titel „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Glucks Bildniß“ eine Hommage in folgendem Stil: „Ich meine oft, ich müßte dich, Bild, mit meinen ewigen Wünschen und Verlangen von der Rahme herunter ins Leben zaubern. Wie würde ich dich, Urbild, umfassen in schwebendem Dranggefühl dich mir zu eröffnen! Wie würde ich mich dir eröffnen und du mir die Spuren der wirkenden Schöpfungskraft zeigen!“

<sup>30</sup> Hartmut Spiegelberg: *Der Ritter Gluck von NN (1809)*. Marburg 1973, Vorspann.

<sup>31</sup> Einstein [Anm. 28], S. 145.

<sup>32</sup> Die Verdammung des Hoffmannschen „Ritter Gluck“ nach Berlin wird durch den Brief des historischen Gluck an Klopstock plausibel; Gluck nimmt in diesem Brief bezug auf eine scharfe Kritik seiner Oper *Alceste* in der Berliner *Allgemeinen Deutschen Bibliothek*: „so schein mir doch die Musik, welche eine Begeisterung begehret, in Ihren Gegenden noch gantz fremde zu seyn, welches ich aus der Recension die zu Berlin über meine Alceste ist gemacht worden, klar ersehen habe.“ (Einstein [Anm. 28], S. 145). Der schärfste Kritiker der Gluckschen Reformopern Johann Nicolaus Forkel druckt in seiner umfanglichen Polemik die in der Berliner *ADB* erschienenen Kritiken ab, Christian Friedrich Daniel Schubart verweist in seiner Charakteristik Glucks ausdrücklich auf Forkels „Recension der Gluckschen Iphigenie“ mit der für unseren Zusammenhang wichtigen Warnung: „Forkeln als einen zu ängstlichen Anhänger an die Berlinerschule zu betrachten: denn diese Anhänglichkeit verleitet ihn, dem großen Gluck zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.“ Diese Schubartsche Charakteristik Glucks ist nicht erst in den 1806 in Wien erschienenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. v. Ludwig Schubart, veröffentlicht worden (S. 225 f.), sondern zuvor schon – Januar 1804 – in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*!

<sup>33</sup> Spiegelberg [Anm. 30], S. 75.



Neue Litteratur  
und  
Völkerkunde.

Für das Jahr 1789.  
Zweyter Band.  
Julius zu December.

Ein periodisches Werk.

Herausgegeben

von  
J. W. v. Ardenholz,  
vermähltem Hauptmann in Königlich-preussischen Diensten.

Leipzig,  
bey G. J. Neuberger 1789.

Der neue  
Deutsche Merkur.

12. Stück, December 1791.

I.

Nitter Glück,

Theatre de Monsieur. Theatre Italien.

Unter der Rubrik „Nitter Glück“ schrieb ich im Jahr 1789, in der neuen Litteratur und Völkerkunde, etwas gegen die Verunglimpfung dieses größten musikalischen Genies. Ich kannte ihn damals nur aus einigen Ehrentiteln und Overtüren, die ich so wie und da gehört hatte. Aber selbst diese Bruchstücke, wohl nicht im rechten Tempo vorgetragen, dürftig besetzt, und ohne die Situation zu wissen, wackeln schon in mir große Ideen und große Gefühle: und wie ward mir, als ich im vorigen Herbst Glück's Opern in Paris selbst hörte? Man macht sich gewiß von manchen Dingen in Paris übertriebene Vorstellungen, aber die Oper übertrifft sicher jede Erwartung. Gestand doch selbst Reichard, nach seiner Rückkehr von Paris, „dass über mit Langweiligkeit, und der vollkommensten Deception uns  
N. L. R. Dec. 1791, 9 ter

V.  
Nitter Glück.

Dieser von der französischen Nation so enthusiastisch geliebt, und nur von einzelnen deutschen Kennern und Werthe gern gehörte Componist, starb 1787 im November in Wien. Herr Doctor und Musikdirector Jettl in Gütznern, den die Glücke'sche Liebe ergriffen haben, ritz nun, in seinem diesjährigen musikalischen Almanach, gegen den entchlafenen Künstler auf, was weißt, als ein Kenner der Kunst, und ohne Vorwitz, wie er glaubt, zum kühnen Versuch zu werden, daß der Ruhm dieses Mannes desto mehr erhalte, und nicht länger mehr demüthiget werde. Was die

Der zur Berliner Kritikerschule gerechnete Johann Nikolaus Forkel, Göttinger Professor, heute als ein Gründer der Musikwissenschaft anerkannt, hatte in einer ebenso weitausholenden wie detaillierten Kritik zu behaupten versucht, die Glucksche Opernreform sei eine Reduktion der Musik auf dekadente musikalische Deklamation.<sup>34</sup> Die Glucksche Musik gleiche „dem Stil unserer Schenken-Virtuosen, der zwar Einfalt genug, aber auch zugleich viel ekelhaftes in sich“ habe.<sup>35</sup> Einige vorgeführte Proben eklatanter musikalischer Regelverstöße müßten jeden wirklichen „Kenner“ zu der kopfschüttelnden Frage provozieren: „Was? ist das möglich?“

Forkels Abhandlung mit dem Titel *Über die Musik des Ritter Christoph v. Gluck* [...] ist wie ein Palimpsest in die Erzählung Hoffmanns eingelassen<sup>36</sup>, um durch hinterhältiges „Wörtlichnehmen“<sup>37</sup> der Bilder, Exempel und Theoreme diesen Text mit den Mitteln potenzierender Ironie umzucodieren und nach der Methode „der Behebung des Mangels durch Gravierung desselben“<sup>38</sup> zu destruieren. Wie raffiniert witzig wird doch Forkels Diffamierung, Gluck sei nur ein Schenken- und Kneipenvirtuose, aufgegriffen, stellt doch der Fremde, der sich später als Ritter Gluck ausgeben wird, seine Genialität gerade beim Dirigieren von Kaffeehausmusikanten unter Beweis, und zwar ausgerechnet an der von Forkel am stärksten inkriminierten Ouvertüre der *Iphigenie in Aulis*. Und was wird am Ende der Erzählung nicht aus Forkels kopfschüttelnder, rhetorisch-kunstrichterlicher Frage, nachdem er die eklatantesten Regelverletzungen nachgewiesen zu haben glaubt? Aus dem superior pikierten: „Was? Ist das möglich?“<sup>39</sup> wird eine zutiefst die Fassungskraft an die Grenze treibende, entsetzte Frage nach dem Wer und Was: nach Künstler und Kunstwerk, vorgebracht von einem durch frappantes Klavierspiel außer sich gebrachten, an allen Fiebern des Leibes zitternden Erzähler.<sup>40</sup>

Die Versuche einer neuen Mythologie und der Rekurs auf Volksliteratur sind im Anschluß an die theoretische Selbstverständigung der Romantik ausführlich rezipiert worden. Kaum bedacht wurde jedoch von der Forschung die Doppelrolle der Publi-

<sup>34</sup> Johann Nicolaus Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek*. Gotha 1778, Bd. 1, S. 53–210.

<sup>35</sup> Ebd., S. 127.

<sup>36</sup> Hoffmanns Ironisierung von Motiven aus Forkels Abhandlung ließe sich an vielen Details zeigen. Hier sei nur die raffinierte Anspielung auf die von Gluck ausgehende Diskussion um Zeichnung und Kolorit in der Musik angesprochen. Der Fremde in Hoffmanns Erzählung erkennt in dem „Erzähler“ einen Nicht-Berliner, als dieser dem Gluckschen Werk „lebendige Farben“ zuspricht. Eben dieses Kolorit hatte ihm die bei Forkel abgedruckte Berliner Kritik nämlich abgesprochen: „Aber wie, wenn wir nun sagten, solche Arien, wie Herr *Ritter Gluck* hier gesetzt hat, wären nur musikalische Entwürfe und Skizzen, anstatt ausgeführter musikalischer Gemälde: würde wohl da so gar viel dawider einzuwenden sein?“ (182)

<sup>37</sup> Wolfgang Iser: *Lawrence Sternes: „Tristram Shandy“*. München 1987, S. 23.

<sup>38</sup> David E. Wellbery: Rhetorik und Literatur, in: Anmerkungen zur poetologischen Begriffsbildung bei Friedrich Schlegel, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. v. Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn 1987, S. 171.

<sup>39</sup> Forkel [Anm. 34], S. 135.

<sup>40</sup> Die publizistische Kontroverse um die Reformoper von Christoph Willibald Gluck ist geprägt durch den Gegensatz von Musikliebhaber, für den einzig die Wirkung zählt, und Kunstkenner, der auf die Normen achtet. Dieser Gegensatz wird besonders greifbar in einer Rezension der *ADB*, Berlin 1785, S. 455 f.: „Wer [...] leugnen kann, daß Gluck der größte Theatercomponist [...] ist, der je gelebt, der hat für wahre Theatermusik kein Gefühl, der [...] träume von Regeln des reinen Satzes, von verbotenen melodischen und harmonischen Fortschreitungen, von contrapunktischen Imitationen und Umkehrungen etc. so viel er wolle, aber schweige. Wenn doch die Herren, die in den Gluckschen Partituren nur Noten sehen, wo sie auf den Effekt des Ganzen sehen sollten [...]“.

zistik<sup>41</sup>: der Wert der Publizistik für die romantische Poesie als Spender von Kolorit, aktuellem Reiz einerseits und andererseits als polemisches Inzitant, den sogenannten guten Ton, den Geschmack zu destruieren, um eine Disposition für Fragen zu schaffen, die – wie der Erzähler eingangs seine Lieblingsbeschäftigung nennt – „über Wissenschaft, über Kunst, über alles was dem Menschen am teuersten sein soll“, handeln können.

#### 4. Die Ambivalenz des Effekts als Problem moderner romantischer Kunst

Das ironisch destruktive Unterminieren aufklärerischer Wertsetzungen führt jedoch nicht zur Rechtfertigung des Gluckschen Klassizismus. Im Gegenteil. Erst aus historischer Distanz ließ sich das *Problematischwerden des ehemals Progressiven* erkennen und zugleich als Problem der Gegenwart darstellen. Hoffmann ergreift es in seiner Erzählung. In dem Moment, als die zeitgenössische rückwärtsgewandte Musikkritik Glucks Leistung nicht mehr verdunkeln konnte, traten neue dilemmatische Gesichtspunkte an Person und Werk des Komponisten hervor: das Attitudenhafte dieses Genies, der Widerspruch, das Schöne und Erhabene in klassischer Simplizität darstellen, zugleich jedoch mit der Raffinesse aller zur Verfügung stehenden musikalisch-technischen Mittel den Schrecken und das Numinose wecken zu wollen<sup>42</sup> oder Glucks Versuche, „komplexe und widersprüchliche Stimmungen auf eine melodische Linie zu beziehen oder [...] ein unübersichtliches Bühnengeschehen zu einem griffigen Effekt zu verdichten“.<sup>43</sup> Wielands *Neuer Merkur* kolportierte die Anekdote: nach der Aufführung der *Alceste* in Paris habe ein Freund zu Gluck gesagt:

Die Blasinstrumente sind hier besonders von unglaublicher Stärke und Wirkung, sie erschüttern Mark und Bein. Les cris sont trop forts, il me semble. [...] Trop forts? erwiderte Gluck mit großer Heftigkeit; je voudrais, qu'on pourroit les écouter au pont neuf!<sup>44</sup>

Hoffmanns Novelle arbeitet sich aus der das 18. Jahrhundert bestimmenden Parteiung für und gegen Gluck, aus dem unfruchtbaren Kontrast von Satire und Hommage heraus. Das musikalische Problem des historischen Gluck steht nicht mehr zur Debatte, ob nämlich Gluck „in seinem Systeme nicht zu weit gegangen? [...] und die Musik ihres *nötigen* Schmucks beraubt“ habe<sup>45</sup> – nein, das ästhetische Folgeproblem des radikalen Klassizismus wird zum Thema der Romantik. Das Glucksche Anathema über alle Formen des Zierrats und seine daraus folgende Konzentration auf den musikalischen Ausdruck hat sich in der Folgezeit zu einer unumgeharen Ambivalenz der Kunst zugespitzt, die ich mit der Formel: die Ambivalenz des Effekts

<sup>41</sup> Das Verhältnis von Poesie und Publizistik in der Romantik wurde von Wolfgang Preisendanz, Norbert Altenhofer, Jürgen Link und Gerhart von Graevenitz erörtert.

<sup>42</sup> Norbert Miller: Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hg. v. Hermann Danuser, Lauber 1988, S. 115, 121, 125.

<sup>43</sup> Ebd., S. 131.

<sup>44</sup> *Der Neue Merkur*, Weimar 1791, S. 338.

<sup>45</sup> Schubart [Anm. 32], S. 225.

bezeichnen möchte.<sup>46</sup> Gemeint ist ein permanenter Innovationsdruck und eine ständige Effektsteigerung, der sich die romantische Kunst ausgesetzt sieht, bei gleichzeitigem Verbot den Effekt zu verabsolutieren.<sup>47</sup>

In Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* überlagern und mischen sich zwei Lesarten. Der satirischen Außenseite, die die musikkritische Verdammung und Mißdeutung der Gluckschen Opern und ihrer Aufführungspraxis zum Thema hat, korrespondiert als Innenseite ein Dilemma des Künstlers und seiner Kunst. Publikum, Künstlerästhetik und Kunstkritik fordern, Glucks Gestalten und seine Kunst sollten so dramatisch und lebendig wie möglich wirken. Zugleich darf dieser angestrebte Effekt nicht so weit gesteigert werden, daß eine „gewaltsame Eindringlichkeit“ (so Berlioz über den Effekt)<sup>48</sup> entsteht, die eine „nervöse Reizbarkeit“ (Baudelaire)<sup>49</sup> verursacht, welche wiederum – so Hegel über den Effekt – „den Zuschauer gleichsam heranzuft“. <sup>50</sup> Die Verselbständigungs-möglichkeit des sich bis zur „physischen Gewalt“ steigenden Effekts wird Wagner später auf die insbesondere die französische Kunst denunzierende Leitformel bringen: „Effekt ist Wirkung ohne Ursache“.<sup>51</sup>

Gluck selbst soll über das Liebesduett der „Armida“, das „als das leidenschaftlichste gilt, das er jemals schrieb“, in späteren Jahren gesagt haben: „falls er verdammt würde, so deshalb, weil er dieses Duett geschrieben habe“.<sup>52</sup> Die Verdammung zu einem ewigen Juden der Musik in Hoffmanns Novelle mag darauf Bezug nehmen.

Es scheint, als ob E. T. A. Hoffmann eines der heiklen ästhetisch-ethischen Probleme der Romantik, „die *Selbstverteidigung gegen die eigene Verführbarkeit*“<sup>53</sup>, einem Kunstreformer der Vorromantik in den Mund gelegt hätte. Das Motiv der Verdammung findet sich an zentraler Stelle in der Novelle. Nachdem der unbekannte Fremde in dramatischer Steigerung die Ouvertüre der *Armida* auf dem Klavier gespielt hat, bekennt er:

<sup>46</sup> Zu einer noch ungeschriebenen ästhetischen Theorie des Effekts gehört – produktionsästhetisch – die Konzentration auf den Ausdruck bei gleichzeitiger Ablehnung des Ornamentalen, – rezeptionsästhetisch – die Situation, daß Dilettanten und Kunstliebhaber die Wirkung und den Effekt der Musik gegen die professionellen Kunstkenner und ihre Normen einklagen. Die ästhetische Theorie des Effekts hat einerseits Anteil an der Poetik des Interessanten, ihrer wirkungspsychologischen Aufwertung in der Aufklärung und ihrer autonomieästhetischen Abwertung, andererseits gehört sie zum Bereich des Erhabenen und Wunderbaren. Daraus resultiert, daß der Begriff Effekt in der Romantik, insbesondere bei E. T. A. Hoffmann, sowohl positiv als auch negativ verwendet wird. Vgl. Schnapp [Anm. 4], S. 346 und 359 f., sowie *Über einen Ausspruch Sacchimis und über den sogenannten Effekt in der Musik*.

<sup>47</sup> Das ästhetische Problem des notwendigen und übertriebenen Effekts hat später (1853 in den *Fliegenden Blättern für Musik*) Carl Maria von Weber in Gesprächen mit Johann Christian Lobe eingehend erörtert in: *Der Freyschütz*, hg. v. Generalintendant der württembergischen Staatstheater, Stuttgart 1980/81, S. 21–37. Carl Maria von Weber meint das Problem lösen zu können, indem er das karikierende Verfahren der Produktion aufspaltet in notwendige Übertreibung und gefährliche Überladung: „Meine gesteigerte Ausdrucksweise bezieht sich hauptsächlich auf die Zeichnung der Gedanken, die Melodie muß energisch, ihre instrumentale Umkleidung darf nie überladen sein. Es ist einer der allgewöhnlichsten Fehler, auch großer Komponisten, daß sie mehr Instrumente und mehr Figuren im Akkompagnement anwenden, als der Gedanke nöthig hat.“

<sup>48</sup> Fritz Reckow: „Wirkung“ und „Effekt“. Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in: *Die Musikforschung* 33, 1980, S. 31.

<sup>49</sup> Ebd., S. 33.

<sup>50</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, Frankfurt/M., o. J., Bd. 2, S. 13.

<sup>51</sup> Richard Wagner: *Oper und Drama* (1851), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. 3, S. 301 ff. Vgl. Reckow [Anm. 48], S. 6.

<sup>52</sup> Jeremy Hayes: Glucks Pariser Opern, in: Gluck: *Armida, Texte zur Einführung und Libretto zur Einspielung von Richard Hickox*, London 1983, S. 12.

<sup>53</sup> Fritz Martini: Wilhelm Hauff, in: *Deutsche Dichter der Romantik*, hg. v. Benno v. Wiese, Berlin 21983, S. 532–562.

Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige [...] da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedener Geist – gestaltlos, damit mich niemand kenne. (23)

Und, um sich gleichsam aus der Not zu befreien, ruft er emphatisch:

– Ha – jetzt lassen Sie uns Armidens Szene singen! Nun sang er die Schlußzene der Armida mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von dem eigentlichen Original ab: aber seine veränderte Musik war die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei, in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. [...] Alle meine Fiebern zitterten – ich war außer mir. (24)

Deutlich wird hier einerseits die Fähigkeit, entgegen allen buchstabenmäßigen Vorgaben den dramatischen, leidenschaftlichen Ausdruck, die innerste künstlerische Vorstellung Gestalt werden zu lassen; auf der anderen Seite zeichnet sich die Verabsolutierung der Möglichkeit ab, auf den Zuhörer „gewaltig“ einzuwirken. Beide Anlagen der Effektsteigerung treibt Hoffmanns Erzählung heraus. Glucks Kunst erstet, so lautet exakt die Formulierung, „in höherer Potenz“ vor der Erzählerfigur. Entsprechend alarmierend ist die Wirkung auf sie: „meine Fiebern zitterten – ich war außer mir.“ In Hoffmanns *Ritter Gluck* wird die Korrespondenz beider Möglichkeiten, die Potenzierung der Ausdrucksformen auf der einen Seite und die an Pathologie grenzende Rezeptionsüberreizung auf der anderen Seite, zum Verlaufsgesetz des Erzählens selbst.

Einen der Überraschungseffekte der Erzählung erzeugt die Tatsache, daß das aufgeschlagene Buch der Oper *Armida* zwar „rastrierte“, d. h. mit Notenlinien versehene „Blätter“ enthält, die „aber mit keiner Note beschrieben“ sind.<sup>54</sup> Indem die Sprache der Musik unabhängig wird von den verschrifteten Noten, gelingt dem Fremden, eine produktive, innovatorische Kunstaneignung; während er „fast ganz dem Original getreu“ die „Hauptgedanken“ Glucks beibehält, bringt er zum wachsenden Erstaunen des Erzählers zugleich „viele neue geniale Wendungen hinein“: „Vorzüglich“, heißt es, „waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte dem einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen einzureihen, daß jene in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen.“ (23)

Ein kongeniales Vestehen durchbricht die Äußerlichkeit des Buchstabens, die Notenschrift und bezieht das einzelne Werk auf die Idee der Kunst. Einst hatte Gluck die Musik aus der sklavischen Herrschaft des Wortes befreit zugunsten eines musikalischen Ausdrucks, der dem poetischen Gedanken folgt; nun befreit die Hoffmannsche Poesie das gewissermaßen in Buchstaben fixierte Musikwerk Glucks in Berlin. Wir haben hier eine besondere Ausprägung romantischer progressiver Kunstkritik vor uns, wie sie Walter Benjamin in seiner Dissertation beschrieb: „Für die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung.“<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Auch diesen Einfall Hoffmanns, Glucks „Meisterwerke“ in Büchern ohne Noten aufzubewahren, scheint eine Berliner Polemik gegen Gluck veranlaßt zu haben. Friedrich Nicolai machte sich lustig über die Behauptung von Gluckverehrern, dessen Musik würde erst dann eine „rechte Wirkung“ erreichen, wenn sie „ganz genau auf die von ihm selbst den Spielern beigebrachte Art aufgeführt werde“. Nicolai antwortete darauf polemisch: „Es wird auf diese Art nicht viel helfen, daß Glucks Partituren auf die Nachwelt kommen. Dasjenige, was an dieser Musik eigentlich am allervorzüglichsten geachtet wird, kann ja – der Komponist selbst sagt – nicht mit Noten ausgedrückt werden, und man hat auch noch keine andere Zeichen dafür erfunden.“ (Nicolai: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*. Berlin 1784, Bd. 4, S. 535.)

<sup>55</sup> Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt 1974, Bd. I/1, S. 69.

Freilich ist Hoffmanns poetische Erzählung nicht mit einer „dargestellten Kunstlehre“ im Schlegelschen Sinne zu verwechseln<sup>56</sup>; wir haben es hier nicht mit einer affirmativen Anwendung frühromantischer Theoreme zu tun, sondern wir werden zugleich mit Voraussetzungen und Konsequenzen der Vollendungsprogression der Kunst konfrontiert. Hoffmann erinnert mit einem Stichwort: „frappant“ an die im späten 18. Jahrhundert beliebte Mode des Klavierfantasierens.<sup>57</sup> Carl Emanuel Bach hatte es als „tranceartiges Extemporieren“ beschrieben<sup>58</sup>, das sich nur in größter „Einsamkeit“ und Intimität zutragen sollte, so dann zur „Kunst frappant zu modulieren“ führe, einer Kunst, „die zeitgemäß als das Höchste“ galt, „was man hören konnte“.<sup>59</sup> Die Darstellung der doppeldeutigen Szene verweist auf Hoffmanns Wissen um die gefährvolle Verbindung höchster Kunstvollendung mit dem „diskreten Charme einer musikalischen Drogierung“.<sup>60</sup> Zwischen den Zeilen des *Ritter Gluck*, im einzelnen bemerkbar, scheint ein anderes, zweites Gesicht hindurch: „sonderbar lächelnd“ spricht es: ich bin der Poet und Musiker E. T. A. Hoffmann.

##### 5. Dreiklang und Euphon: Akustik – Mystik – Pathologie

Während mit der romantischen Potenzierung der Formen die Befreiung des Werkes aus seiner veralteten notengläubigen Struktur lebendig und für den Erzähler als Stellvertreter des Lesers emotional nachvollziehbar wird, scheint die Verdammung Glucks, seine Strafe, nur in einem einzigen Rätselwort, in einer Hieroglyphe gleichsam in den Text eingelassen zu sein. Es ist das aufreizende „Zündwort“ Euphon, das dreimal in der Erzählung vorkommt, dort aber weder erklärt, erläutert oder aufgeschlossen wird, sondern dessen Nichtverstehen im Text ausdrücklich vermerkt wird. Nur zweierlei wird klar. Die befremdliche Figur ist eine leidende Gestalt. Sie wird durch den Euphon hör- und nervenbelastend geplagt, gequält und gestraft. In einer Motivsequenz gesteigerter Schmerzarten steht der „Euphon“ in Hoffmanns Novelle an höchster Stelle. Zunächst löst der musikalische Regelverstoß einen rezeptionspsychologisch zu verstehenden „brennenden Schmerz“ aus (14); es folgt mit gesteigerter Intensität die Erinnerung an den „Schmerz des Gebärens“<sup>61</sup> als eines unabänderlichen Elements des künstlerischen Produzierens; der für andere offenbar unhörbare Euphon verursacht schließlich extreme Leiden.<sup>62</sup> Nachträglich läßt es sich mitteilen: „– wir sprachen viel – ich habe Wein getrunken – habe mich erhitzt – nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch – ich habe viel ausgestanden –“. (22)

<sup>56</sup> Schlegel [Anm. 8], S. 138.

<sup>57</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: *DVjs* 29, 1955, S. 323 ff.

<sup>58</sup> Peter Schleuning: Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1970, S. 202.

<sup>59</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*. Berlin <sup>3</sup>1797, 2. Teil, S. 336 (sog. zweite Auflage, mit Zusätzen vermehrt). Zitiert wird nach der Faksimileausgabe, hg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden 1957, Anhang S. 16.

<sup>60</sup> Wolfgang Scherer: *Klavier-Spiele*. München 1989, S. 74.

<sup>61</sup> *Werke*, Winkler, Bd. 5,1, S. 342.

<sup>62</sup> Trotz des eindeutigen Befundes einer Konnotation von Schmerz und Euphon behaupten die meisten Interpretationen – z. T. im Anschluß an Jean Pauls Verwendung des Euphony im *Jubelsenor* –, der Euphon bedeutet das „Sphären-Euphon“, den „Klang der harmonischen Natur“ (R. Muray Schafer: *E. T. A. Hoffmann and Music*. Toronto 1975, S. 45). Jochen Schmidt [Anm. 14], S. 15 ist das „euphonische Klingen [...] eine Offenbarung der Urharmonie, vollkommene Musik schlechthin, wie sie nur innerlich erlebt werden kann, und nur in den seltenen Momenten reiner Begeisterung“. Wolfgang Rüdiger versteigt sich sogar zu der Deutung, „Chladnis instrumentale Erfindung des besonders naturnah erscheinenden Euphon“ symbolisiere „den verwandtschaftlichen Bezug des Komponisten zur Natur“ (Wolf-

Dieser „unrein“ ansprechende Euphon (20) ist in Hoffmanns Erzählung eine Kunstchiffre ästhetischer Grenzerfahrung; er hat ein empirisch aufschließbares Substrat. Zunächst ist er nämlich – so viel ist bekannt – ganz konkret ein vom Akustiktheoretiker Ernst Florens Chladni 1789 erfundenes musikalisches Instrument; es ist darüber hinaus ein damals in Zeitungen vieldiskutiertes Nachfolgemodell der älteren Glasharmonika, mit dem der Euphon zu konkurrieren versuchte. Der Komponist Gluck hatte für die Glasharmonika wegen ihres obertonreichen Klangtimbres eine Vorliebe; er komponierte für sie; er führte sie in London und Kopenhagen selbst vor.<sup>63</sup> Bekannt war damals, und Hoffmann merkte dies ausdrücklich an, „daß die Harmonika magisch auf die Nerven wirke“ und daß der berühmt-berüchtigte Magneteisexperte Mesmer dieses Instrument als hypnotisches Mittel benutzte.<sup>64</sup> Es gab sogar Annahmen, daß die durch die Fingerspitzen in den Körper übertragenen Schwingungen der Glasglocken eine Zerrüttung des Nervensystems bewirken könnten (Abb. S. 73).<sup>65</sup>

Selten ist ein Instrument von Musikliebhabern und -experten derart ambivalent eingeschätzt worden: Auf der einen Seite feierte man die Glasharmonika als „Ahnungen einer höheren Harmonie“ und als Wiederkehr „der Leier des Orpheus“<sup>66</sup>, auf der anderen Seite stand sie im Verdacht, ihr Spiel erzeuge „in den Nerven eine so konvulsivische Bewegung“, daß man – verzeihen sie – die „geschwächten Sterblichen unseres Zeitalters, besonders das weibliche Geschlecht, mit dem Verlust seiner Keuschheit bedroht“ sah.<sup>67</sup> Höchste Sakralität des Tons und subkutane Animalität charakterisieren ebenfalls den Euphon; ihm kommen nach der Aussage seines Erfinders Chladni dieselben Eigenschaften wie der Glasharmonika zu, nur daß er darüber hinaus „leichter“ anspreche, „fast wie ein Hauch“, und noch „geschwinder funktioniere“, also noch stärker dem Willen des Spielers gehorche.<sup>68</sup> Chladni betont außerdem – und das scheint mir für die Verarbeitung des Euphon als Chiffre in Hoffmanns Novelle von Wichtigkeit zu sein –, daß er dieses Instrument „nach seinen Entdeckungen über die Theorie des Klanges“ entwickelt habe und daß die „innere Einrichtung des Euphons [...] auf ganz neu entdeckten Gesetzen der Bewegung beruhe“.<sup>69</sup>

---

gang Rüdiger: *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann*. Pfaffenweiler 1989, S. 30). Karoli [Anm. 12], S. 355 und Dobat [Anm. 17], S. 130 f. interpretieren das Phänomen „Euphon“ differenzierter als „quälende Besessenheit, da ‚Ritter Gluck‘ die innen gehörten Klänge nicht mehr schöpferisch verarbeiten“ könne.

<sup>63</sup> Einstein [Anm. 28], S. 37.

<sup>64</sup> *Werke*, Winkler, Bd. 5,1 S. 330.

<sup>65</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, S. 238.

<sup>66</sup> Ebd., S. 235; vgl. die Darstellung der unvergleichlichen Wirkung der Harmonika in *Neuen Teutschen Merkur* 1803, S. 11: „Ueber Naumann, den guten Menschen und großen Künstler“. „Aber wie ward mir, als Orpheus Naumann aus den gläsernen Glocken dieses so in die tiefsten Gefühlen des Herzens eingreifenden Instruments himmlische Töne hervorzauberte. Von solcher Zauberkräft der Musik hatte ich zuvor keine Idee. [...] Die unwillkürlich still vergossenen Thränen aller Anwesenden sprachen für die Wahrheit des allgemeinen Gefühls, und für die Zauberkräft des neuen Orpheus.“

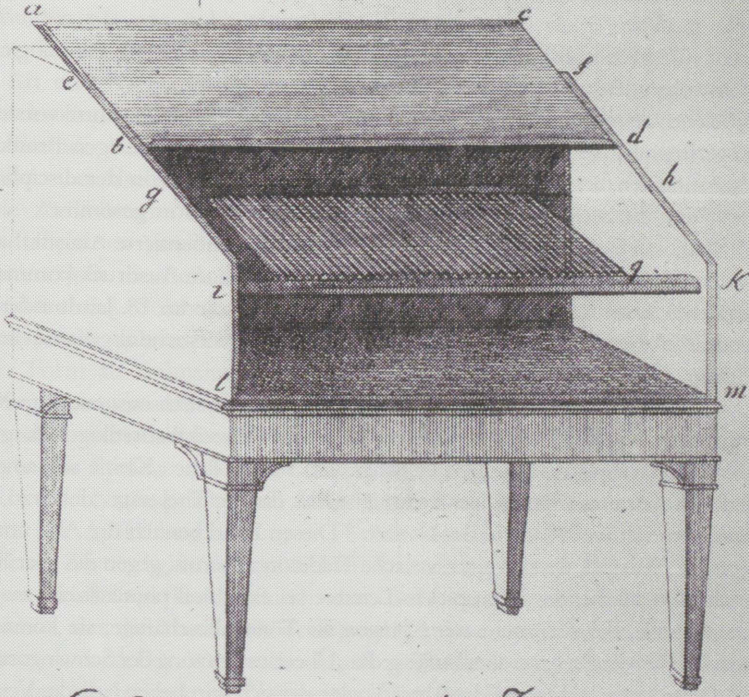
<sup>67</sup> K. G. Bauer: *Über die Mittel dem Geschlechtertriebe eine unschädliche Richtung zu geben*. Leipzig 1791, S. 43.

<sup>68</sup> Von dem Euphon, einem neuerfundnenen musikalischn Instrumente, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1790, S. 539–543, insbes. S. 541, 542. Von dem Euphon, einem neuerfundnenen musikalischn Instrumente, in: *Journal von und für Deutschland* 7, 1790. H. 3, S. 201–202.

<sup>69</sup> Ebd., S. 201 u. 543. Vgl. Erklärung, die Erfindung des Euphon betreffend, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1791, S. XXIV. Vgl. Geschichte der Erfindung des Euphons und einiger anderer akustischer Entdeckungen, von E. F. F. Chladni, in: *Magazin für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte* 1784, Bd. 9, S. 100 ff.

Z. Journal v. Deutschland in Stück  
S. 201.

# Euphon



Erfunden den 2<sup>ten</sup> Jun. 1789.  
Zu Stande gebracht d. 8<sup>t.</sup> März 1790.  
von  
D<sup>r</sup> Chladni in Wittenberg.



In Hoffmanns Erzählung besteht ein Zusammenhang zwischen den Hörmartnern durch den Euphon und der Verdammung zum abgeschiedenen Gast in Berlin. Die Qualen durch den Euphon scheinen aus einer „Reflexion, Refraktion und *Inflexion des Schalls*“ zu entspringen, wie Novalis im Anschluß an die Akustiktheorie des Euphon-erfinders Chladni und dessen Unterscheidung von Klang, Geräusch und Ton notierte: „Der *schmerzhaft* Laut, kritzeln auf den Teller, etc.; Schneidender Ton“.<sup>70</sup>

Wir wären damit an einem rätselhaften Punkt angelangt. Warum verwandelt sich in der Erzählung *Ritter Gluck* der „Euphon“ – Euphon heißt griechisch Wohltöner – in einen schmerzhaften Laut, in einen, wie die Futuristen später sagen werden, „Lärm-töner“?<sup>71</sup>

Der Trias Wohlklang-Mißklang-Verdammung oder Akustik-Mystik-Pathologie werden wir im folgenden unsere Aufmerksamkeit widmen müssen.

Es ist leicht vorstellbar, daß eine von „sakraler Reinheit“ geprägte Musikvorstellung wie die Hoffmanns, die alles „Theatralische“, jeden „fremden unheiligen Prunk“ ablehnte<sup>72</sup>, Affinitäten besaß zu einer hermetisch-religiösen Tradition der *disciplina arcan*a, die lehrte, die Seele sei als „musicalischer Accord von Gott gestimmt“.

Seit Pythagoras hatten mathematisch und astronomisch orientierte Akustiktheorien sich mit dem Phänomen der Sphärenmusik und der damit zum Ausdruck kommenden prästabilierten „*harmonia mundi*“ beschäftigt. Erst durch die im 18. Jahrhundert aufkommende affektbezogene Musikauffassung wurden diese Versuche abgewertet und zurückgedrängt.<sup>73</sup>

Im Jahre 1806 gewinnt diese scheinbar überholte metaphysisch ausgerichtete Musiktheorie erneute Aktualität, als der bayrische Abt und Akustiktheoretiker Georg Josef Vogler eine wegen ihrer Riskanz (wie er behauptet) verschollene „Kleine seltsame Broschüre“ des „begeisterten Tartini“ aus Padua ausgräbt, die den Titel trägt „*del terzo suono nella natura, vom dritten Klang in der Natur*“.<sup>74</sup> Diesen Fund benutzt der Abt, um seine „harmonische Akustik“, die sich auf mystische Traditionen beruft, gegen die „berühmte“ Chladnische Akustiktheorie, auszuspielen. Letztere sei eine bloß physikalische-mechanische Klangtheorie, die sich mehr mit Klängen als Tönen beschäftige; sie könne zwar Schwingungen beschreiben, sei aber unfähig die „Übereinstimmung der Schwingungen zu erklären“.<sup>75</sup> Die kritische Distanz des Abtes Vogler, der sich sein Leben lang der Verbesserung des Orgelbaus gewidmet hatte, ist nur allzu verständlich. Chladni hatte die seit Pythagoras angenommene und durch Rameau Anfang des 18. Jahrhunderts scheinbar wissenschaftlich belegte Korrespondenz einer Harmonie der Töne mit dem Kosmos in Frage gestellt; durch seine Experimente mit neuen Musikinstrumenten entdeckte er „neuartige

<sup>70</sup> Novalis [Anm. 7], 1968, Bd. 3, S. 305.

<sup>71</sup> Helga de la Motte-Haber: Musik aus der Maschine, in: *Die Mechanik in den Künsten*, hg. v. Hanno Möbius u. Jörg Jochen Berns, Marburg 1990, S. 225.

<sup>72</sup> *Werke*, Winkler, Bd. 5,1, S. 229 und 271.

<sup>73</sup> Müller-Sievers [Anm. 11], S. 103.

<sup>74</sup> Georg Josef Vogler: *Über die harmonische Akustik (Tonlehre)*. Offenbach 1806, S. 7. Vgl. *Data zur Akustik*. Offenbach 1806, S. 13.

<sup>75</sup> Ebd., S. 24: Die „harmonische Akustik“ „trennt sich durch einen ungeheuren Abstand [...] von der bisher gekannten eigentlich bloß physikalischen Akustik“. Eine Rezension zu E. F. F. Chladnis *Akustik* (Leipzig 1862) in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1802), S. 792 betont gleich eingangs, daß „die meisten in diesem Werke abgehandelten Gegenstände mehr in die Physik, als in die Musik einschlagen.“

Klangfarben, die durch das Mitschwingen entfernter, *dissonanter Obertöne* im Glas zu erklären“ waren.<sup>76</sup>

Wäre es denn denkbar, daß der in Bamberg lebende, musikinteressierte Schriftsteller E. T. A. Hoffmann diese aktuelle Kontroverse zwischen einer mechanisch-physikalischen Akustiktheorie und einem mystischen Musikverständnis, zwischen der Entdeckung des Dreiklangs als einem „transcendentalen Ideal eines harmonischen Haltepunkts“<sup>77</sup> und der Entdeckung der natürlichen Dissonanz für seine Erzählung nutzt, und was hätte dann dies mit theologischen Verdammungsvorstellungen zu schaffen?

Wenden wir uns noch einmal der Textpassage in der Erzählung *Ritter Gluck* zu, in der der Fremde seinem Gesprächspartner eine Vorstellung über die vielfältige Art und Weise „wie man zum komponieren kommt“ zu geben trachtet, also den schwierigen Versuch unternimmt, musikalische Erfahrungen zu verbalisieren. Der Fremde verwendet eine bilderreich-assoziativ-rhythmische Sprechform („es wirbelt – es dreht sich – viele verträumen den Traum im Reiche der Träume – sie zerfließen im Traum – sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt“ [18]), die mimetisch die Befindlichkeit im „Reich der Träume“, von dem er berichtet, nachbilden soll. Solche zerfließende, verschlingende, die Konturen verwischende Traumsprache galt aufklärerischen Poetiken als konfus-verwirrend und in gesteigerter Form als wahnsinnig.<sup>78</sup>

Der Traum wurde also im Bereich poetischer Sprache gerade so kritisch be- und abgeurteilt wie die Dissonanz in der Musik. Die Romantiker situierten dagegen die Sprache des Traumes mit ihren Bildern und Rhythmen in die Nähe der Ur- und Natursprache und damit zugleich in unmittelbarer Nähe zur Musik.<sup>79</sup> Die in der Aufklärung (u. a. von Forkel) favorisierte Trennung von Poesie und Musik in Zuständigkeitsbereiche, hier Vorstellungen und Begriffe, dort Empfindungen, wird unterlaufen durch den Rekurs auf einen vorbewußten „sermo mythicus“, der die Musikalität der Sprache in ihren assoziativen und vorbewußten Momenten entdeckt. Wenn „die Musik gegenüber der Sprache als Metapher im Sinne der Überschreitung“<sup>80</sup> fungiert, hört der Rangstreit der Künste auf. Die Poesie vermag im „Reich der Träume“ eine sprachliche Vorstellung von der „Berührung mit dem Ewigen, Unausprechlichen“ (18) in der Musik zu geben. Mit dieser Beschreibung des musikalischen Kompositionsinitiationsritus thematisiert die Erzählung das die Sprache übersteigende „Unausprechliche“ und verweist damit – in einer typisch romantischen Figur – auf das ihr selbst vorausliegende „Medium“, die Musik als die mythische „Urpoesie“. Die Konzeption eines

<sup>76</sup> Nora E. Haimberger: *Vom Musiker zum Dichter. E. T. A. Hoffmanns Akkordvorstellung*. Bonn 1976, S. 57.

<sup>77</sup> Vogler [Anm. 74], S. 15.

<sup>78</sup> Ursula Franke: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden 1972, S. 102.

<sup>79</sup> Vgl. Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Symbolik des Traumes* (1814), Heidelberg 1968 und insbesondere das Nachwort von Gerhard Sauder, S. X.

<sup>80</sup> Reinhart Meyer-Kalkus: Das „Korn der Stimme“ – Sprachtheoretische Voraussetzungen der Kritik Roland Barthes' am Liedsänger Dietrich Fischer-Dieskau, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 42, 1992, S. 335.

solchen Poesie-Musikverhältnisses<sup>81</sup> ist weit entfernt von einem „tiefgreifenden Sprachzweifel“<sup>82</sup>; im Gegenteil: die Grenzen des Sprachlichen werden erweitert durch Rekurs auf das „Unvordenkliche“, das Musikalisch-Mythische der Poesie.<sup>83</sup>

Unabdingbare Voraussetzung einer solchen Operation zurück in mythisch Verschlüttetes und voraus in noch unbekannte Kunstentwicklungen, wie sie der *Ritter Gluck* in der Clairvoyance des Dreiklangs erfährt<sup>84</sup>, ist die Demut des Künstlers; seinem Willen darf keine Möglichkeit eingeräumt werden; es gilt auf die Gnade der künstlerischen Offenbarung zu warten. Dieses Zusammengehen einer romantischen Produktionsästhetik mit einer theologischen Offenbarungstradition, der Vorstellung, daß die „efficacia“ allein „für Gottes Wort“ reserviert sei<sup>85</sup>, scheint mir auch auf das „missing link“ zu deuten, das den Euphon, diese künstliche Musikmaschine, und ihre allein vom Willen abhängigen Zaubertöne mit dem Verdammungsmotiv verbindet.

Barocke Dämonologien gaben den „technischen“ seltsamen Instrumenten und Automaten eine teuflische Zuschreibung. Hoffmann kannte sie. Ihn faszinierte Glucks Bestreben nach „höchstem dramatischem Ausdruck“; ihn erschreckte jedoch Glucks geradezu manische Suche nach neuen Klangwirkungen. Sie kulminierte in der Vorliebe für neue Instrumente. E. T. A. Hoffmann berichtet in einer Musikkritik zu einer Oper Spontinis: Gluck habe sich noch kurz vor seinem Tode mit dem Gedanken getragen, „selbst ganz neue Messinginstrumente anzugeben [...] und so den *Effekt* auf nie gehörte Weise zu steigern“<sup>86</sup>; kritisch fügte er hinzu:

Und wenn nun Gluck in unseren Zeiten gelebt hätte, wäre es nicht möglich gewesen, daß er sich, was die Instrumentierung betrifft, auch leider auf die schlechte Seite gelegt! [...] Er ist wohl dieser Absicht halber zur rechten Zeit gestorben.<sup>87</sup>

Nicht erst der Tod als Schutz vor sündhafter musikalischer Übertretung, sondern auch der Versuch von Hoffmanns Gluck, sich durch „Fasten und Beten“ (Beten kommt erst in der Buchfassung dazu!) gegen den Euphon zu wappnen, verweist

<sup>81</sup> Diese romantische Konzeption eines Poesie-Musikverhältnisses läßt sich zurückverfolgen bis zu Oetingers Schrift „Von der schönen Schreibart aus Vergleichung der Musik“ von 1754, in Friedrich Christoph Oetinger: *Sämtliche Werke*, hg. v. Karl Chr. Ehrmann, Stuttgart, Bd. 6, S. 369 f.

<sup>82</sup> Carl Dahlhaus: „Geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs“. Kirchenmusik und Oper in der Ästhetik E. T. A. Hoffmanns, in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 115.

<sup>83</sup> Ein Jahr vor Erscheinen des *Ritter Gluck* hat Joseph Görres in einer mythenhistorischen Untersuchung mit dem Titel: *Das Wachstum der Historie* eine bis in die Formulierungen hinein (auch er benutzt wie E. T. A. Hoffmann das Bild von der Homer und Vergil überlieferten „elfenbeinerne[n] Pforte“) vergleichbare Konzeption des Verhältnisses von „Poesie und Urpoesie“, „Musik“ und „Tanz“, vorgetragen. Besonders bemerkenswert ist Görres' These: „In der Symbolik der Geheimfeier sei alle spätere Kunstentwicklung schon mystisch vorbedeutet und eingeleitet“. Vieles spricht dafür, daß E. T. A. Hoffmann im *Ritter Gluck* diese These von Görres kongenial für eine Produktionsästhetik fruchtbar gemacht hat. (Görres: *Wachstum der Historie*, in: *Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I* [1803–1808], hg. v. Günther Müller, Köln 1926, S. 421, 422, 425, 435).

<sup>84</sup> Die These von Joseph Görres, in den Mysterien sei die spätere Kunstentwicklung „vorbedeutet“ [s. Anm. 83], würde mit dem musikgeschichtlichen Befund aufs genaueste übereinstimmen. Die poetisch-musikalische Inspiration eines Dreiklangs durch den *Ritter Gluck* vermag nach Justus Mahr die Musik zurück in ein verklärtes Mittelalter und voraus in eine „im Entstehen begriffene romantische Musik“ vorzustellen. Justus Mahr: *Die Musik E. T. A. Hoffmanns im Spiegel seiner Novelle vom „Ritter Gluck“*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 7/8, 1968, S. 342 f.

<sup>85</sup> Klaus Weimar: *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik*. Tübingen 1975, S. 35.

<sup>86</sup> *Werke*, Winkler, Bd. 5, 1, S. 359.

<sup>87</sup> Ebd., S. 347.

auf eine in Deutschland damals kurrente, heftig diskutierte, von Kant polemisch abgefertigte, von Pietisten wie Jung-Stilling, Lavater, Oetinger und Oberlin begierig aufgegriffene Lehre von einem Interims- und Sühnezustand nach dem Tode, die der schwedische Naturwissenschaftler Swedenborg entwickelt hatte. In dieser Lehre war die Unterscheidung der Einbildungskraft in eine positive gottergebene, „bildende Kraft“ und eine falsche, sündige, vom Willen gesteuerte, „bildende Phantasie“ von größter Bedeutung.<sup>88</sup> Für einen Transfer ins Ästhetische bot sich ferner die nach Max Weber und Foucault modern erscheinende, protestantische Variante des Fegefeuers an. Die abgeschiedenen Menschen bewahren nach dieser Lehre nämlich die Grundrichtung ihres Charakters, sie werden nicht mit extraordinären Strafen belegt, sondern mit ihrer „eigenen Bildung“ potenziert konfrontiert. Daraus folgt, daß die Geister ungewöhnlicherweise nicht nur über „innere Empfindungen“, Hören, Sehen, Riechen, Schmecken, verfügen, sondern daß die Sinne der „inwendigen Menschen [...] viel schärfer und feiner empfinden, als die Sinne des leiblichen Menschen“.<sup>89</sup>

Dieser Hypersensibilisierungszustand konnte für eine moderne Reizästhetik attraktiv werden.

Der Euphon mit seiner Eigenschaft, „dissonante Obertöne im Glas“ mitschwingen zu lassen<sup>90</sup>, mit seiner Möglichkeit eines „beliebigen Anwachsens“ (so eine Werbungsnotiz in einer Zeitung)<sup>91</sup> eines „schönen biegsamen Tons von unbegrenzter Dauer“<sup>92</sup> ist in der Lage, den in Chladnis Akustiktheorie erörterten Übergang vom Ton zum Klang und zum schmerzhaften Schall, also vom musikalischen zum physiologischen Teil der Akustik<sup>93</sup> auszuführen. Der Euphon übernimmt die Funktion der „Wiedervergeltung“ in jenem Sinne wie sie Swedenborg und Oetinger vorgestellt hatten; derjenige, der sich in der Welt von einer sündigen, vom Willen gesteuerten, effekthungrigen Phantasie hatte verführen lassen, wird als „abgeschiedener Geist nach dem Tode mit den gleichen Geburten abenteuerlicher Phantasien nach dem Recht der Wiedervergeltung Gottes gestraft“.<sup>94</sup> Die Verbindung des Swedenborgschen Modells mit der akustisch-physikalischen Klangtheorie Chladnis ergibt gleichsam eine Exposition für den romantischen Typ des Künstlers, der gezwungen zur ästhetischen Innovation ist und zugleich unter ihren Forcierungen leidet. Im Zustand der Verdammung unterläuft und überbietet Hoffmanns Gluckfigur die in der Aufklärung durchgesetzte Trennung von Sprache und Musik, von Körperdisziplin und musikalischer Phantasieentwicklung. Im Trance der Pantomime und der synästheti-

<sup>88</sup> Friedrich Christoph Oetinger: *Der irdischen und himmlischen Philosophie zweiter Teil*, Vorrede, in: *Werke* [Anm. 81], Stuttgart 1977, Bd. 2, S. 148 f.

<sup>89</sup> Ebd., S. 94, Vgl. Alfons Rosenberg: *Der Christ und die Erde. Oberlin und der Aufbruch zur Gemeinschaft der Liebe*. Freiburg 1953, S. 220 u. 242 f. Dort findet sich auch die Überzeugung Oberlins, „daß jene Seelen, die noch nicht zur Ruhe gekommen und sich noch in einem qualvollen Schweben zwischen der oberen Welt und zwischen Tod und Hölle befinden, am Treiben der Menschen neugierigen Anteil nehmen.“ Eine Verbindung mit dem Motiv des ewigen Juden bot sich geradezu an.

<sup>90</sup> Haimberger [Anm. 76], S. 58.

<sup>91</sup> Von dem Euphon, einem neu erfundenen musikalischen Instrumente, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1790, S. 539.

<sup>92</sup> Kurt Sachs: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig <sup>2</sup>1930, S. 69 f.

<sup>93</sup> Vgl. *AMZ* [Anm. 75], S. 794 mit dem ausdrücklichen Hinweis auf den Fehler der „meisten physikalischen und musikalischen Lehrbücher [...] die Tonlehre nicht von der Klanglehre“ abzusondern.

<sup>94</sup> Oetinger [Anm. 88]. Vgl. die einschlägigen Arbeiten von Ulrich Gaier: *Nachwirkungen Oetingers in Goethes Faust*, in: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des Neueren Protestantismus*. Göttingen 1984, Bd. 10, S. 90–123 und „Könnst' ich Magie von meinen Pfad entfernen“ – Swedenborg im magischen Diskurs von Goethes „Faust“, in: *Emanuel Swedenborg 1688–1772*, Stuttgart 1988, S. 129–139.

schen Visionserfahrung des Dreiklangs erreicht sie einen in der früheren Menschheitsentwicklung angenommenen mythischen Zustand, in dem Musik und Mimik, Körpersemiotik, Sprache und Ton punktuell zur Harmonie gelangen, im Leidenszustand der Euphonwirkung hingegen erfährt die Musik ihre Grenze, Ton und Klang, Musik und Geräusch, Harmonie und Dissonanz treten auseinander.

#### 6. Eine kleine Spekulation über Berlin – Paris und die verdeckende Schreibweise

Eine immer wieder erneuerte Lektüre der Hoffmannschen Erzählung *Ritter Gluck* sollte so weit führen, daß „die verschwiegenen Sätze zwischen den geschriebenen Sätzen überall ihr Schweigen hinhalten“.<sup>95</sup> Wir sind, gleichsam wie in einer russischen Puppe, von den spielerisch-geselligen Mystifikationen über die Publizistik bis zu inoffiziellen mystischen Lehren weitergeschritten. Nach diesem anstrengenden Gang – man könnte fast mit der Erzählung *Ritter Gluck* sprechen: „abseits der Heerstraße“ schlagen wir vor, mit einer Spekulation über mögliche politische Konnotationen in der Erzählung zu schließen.

So schlüssig es hoffentlich geworden ist, Berlin als Ort der Verdammung des sühneleidenden Gluck zu bestimmen, so unstimmig scheint es, die im Text angegebene Verdammungsursache, der Verrat des Heiligen an die Unheiligen, mit Berlin zu verbinden. Liegt es da nicht näher, Paris in Anschlag zu bringen, Paris als Ort der Uraufführung der *Armida*, der beiden *Iphigenien*, ja des gesamten Reformoperwerks von Gluck?

Berücksichtigt man die patriotischen Untertöne, die von Anfang an bei der Diskussion um Glucks Versuch<sup>96</sup>, den französischen Nationalgeschmack zu verändern, laut wurden, kennt man die von Hoffmanns Lehrer und Freund Reichardt kolportierte Nachricht, Gluck habe unmittelbar vor seinem Tode mit der Komposition von Klopstocks *Hermanns Schlacht* eine deutsche Nationaloper schreiben wollen<sup>97</sup>, eine Information, die durch einen Brief Glucks an den Herzog Karl August von Weimar gestützt wurde, in dem der Komponist beklagt, „die mehrsten Kräfte seines Geistes“ bei der „französischen Nation verschleudert“ zu haben, in dem er zudem „von einem innerlichen Trieb“ berichtet, „Etwas vor meine Nation zu verfertigen“, registriert man dazu die antinapoleonische Zeittendenz, die im Publikationsjahr des Hoffmannschen *Ritter Gluck* – 1809 – Kleist über seine *Hermanns Schlacht* sagen ließ: „Ich schenke es den Deutschen“ – ist es dann ganz und gar undenkbar, daß in der Selbstbezeichnung, das Heilige an die Unheiligen verraten zu haben, Patriotismus mitschwingt?<sup>98</sup> Der Verdammungsort – Berlin – wäre dann mit der verdammungswürdigen Tat – Paris – nicht identisch.

Also auch hier – im Politischen – läge eine bizarre Verschiebung vor, wie wir sie eingangs an der Calderón-Anekdote festgestellt hatten; wir wären auch hier, nachdem wir den „Stachel“ entdeckten, wiederum zu einer Relektüre der Erzählung unter dem Gesichtspunkt verdeckender Schreibweise gezwungen, mit der überraschenden

<sup>95</sup> Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin 1991, S. 81.

<sup>96</sup> Forkel [Anm. 34], S. 60 f., S. 63.

<sup>97</sup> Einstein [Anm. 28].

<sup>98</sup> Ebd., S. 206 f.

Wendung, daß jetzt im Text nur benannte, nicht zitierte Stellen aus den verschiedenen Libretti der Opern Glucks, z. B. der Chor der Priesterinnen aus der *Iphigenie in Tauris* oder der abschließende Fluchgesang der Armida mit der Zeile: „Nichts bleibt mir als auf die Rache zu hoffen“, einen ganz neuen brisanten Nebensinn erhalten würden, einen Nebensinn, der des Musikkritikers Forkels Arbeitsteilung von Musik und Poesie, erneut auf den Kopf stellte?<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Die These dieser Studie von einer durchgängigen Aktualität in der Erzählung *Ritter Gluck* ließe sich sogar auf den Euphonerfinder Chladni anwenden. Dieser hatte Ende 1808 (also zur wahrscheinlichen Ausarbeitungszeit des *Ritter Gluck*) in Paris mit seinen Vorführungen von neuartigen Instrumenten und seinen akustiktheoretischen Erläuterungen vor der Französischen Akademie der Wissenschaft Eindruck gemacht, so daß Napoleon ihm 6000 Franken „als Gratifikation“ auszahlen ließ, verbunden mit der Hoffnung, daß Chladni seine Akustik „in französischer Sprache geben möchte“. Diese Tatsache fand wiederum in der deutschen Publizistik gebührende Beachtung. Ernst Florens Friedrich Chladni: Selbstbiographie, in: *Caecilia* VI, 1827, S. 304.

Dank schulde ich Klaus Heinrich Kohrs (Bonn). Ohne seinen musikwissenschaftlichen Zuspruch hätte dieser Aufsatz in dieser Form nicht geschrieben werden können.