

„DIE INSTRUMENTE SELBST“ SÄNGERINNEN MIT TRAGISCHEM SCHICKSAL IN E. T. A. HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

TÜNDE PAKSY

Einleitung

E. T. A. Hoffmanns Erzählungen sind in der Regel sehr komplex und vielschichtig, weshalb ich mich hier nur auf einige Aspekte begrenzen kann, die eng zum Thema des Beitrages gehören. Das bedeutet zugleich, dass einige Aspekte in dieser Interpretation nur beschränkt oder gar nicht beachtet werden können. Das Hauptaugenmerk der Untersuchung liegt auf den Frauenfiguren und ihrem Verhältnis zu den männlichen Figuren, welche durch die Reflexion der Erzählhaltung ergänzt wird.

Die Sängerinnen mit tragischem Schicksal erscheinen in mehreren Erzählungen des auch als Komponist tätigen Hoffmanns und in drei Erzählungen kommt ihnen sogar eine zentrale Rolle zu. Das sind die Kurzgeschichten *Don Juan*¹, *Das Sanctus*² und *Rat Krespel*.³

In der Erzählung *Don Juan* ist die zentrale Frauengestalt die in Mozarts Oper *Don Giovanni* die Rolle des Donna Anna spielende Sängerin, die in ihrer Rolle völlig aufgeht und in der Nacht der Vorstellung plötzlich stirbt. Im Leben der Titelgestalt der Erzählung *Rat Krespel* lösen zwei Frauengestalten einander ab: Angela, die heimlich geheiratete Primadonna und Angela, die Tochter, die wegen eines organischen Fehlers über eine besondere, seltsame Stimme verfügt und wegen ihrer Krankheit gezwungen ist, zwischen Kunst und Leben zu wählen. In der Binnengeschichte des *Sanctus* erscheint die bekehrte Julia, mit ihrem ursprünglichen Namen Zulema, die ihre Gefühle im Singen ausdrückt und deren Glaubenskrise mit dem Verlust ihrer Singstimme einhergeht. Diese Frauengestalten können auch als Varianten eines Figurentyps betrachtet werden.⁴ Obwohl ihre Figur in den einzelnen Erzählungen nicht unbedingt der Erläuterung des gleichen Problems dient und auch die thematischen Schwerpunkte anders gelegt sein können, ist ihnen gemeinsam, dass ihre Todesursache mittelbar oder unmittelbar auf das Singen zurückgeführt werden kann und zugleich an das Motiv der Liebe knüpft. In manchen Fällen zeigt sich eine starke Konkurrenz zwischen Liebe und Musik, wodurch ein unlösbares, die Heldin verzehrendes Dilemma entsteht.

¹ Entstanden 1812, Ersterscheinung 31.3.1813 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, später auch in der Erzählensammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Zu Daten der Entstehung vgl. den Kommentarteil der *Fantasiestücke* in SW 2/1. Zitiert wird nach der Ausgabe E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke mit dem Sigle SW und Bandnummerierung in Klammern direkt nach dem Zitat. Zur Auflösung der Siglen siehe Literaturverzeichnis.

² Entstanden 1816, Ersterscheinung im selben Jahr als Abschlusserzählung des ersten Bandes der *Nachtstücke*. Näheres zur Entstehung im Kommentarteil von SW 3.

³ Ersterscheinung im *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818*, später in den Erzählrahmen des ersten Bandes der *Serapions-Brüder* integriert, ursprünglich ohne Überschrift, in den späteren Ausgaben mit der Überschrift *Rat Krespel*. Näheres zur Entstehung im Kommentarteil von SW 4.

⁴ Ähnliche Frauengestalten werden erwähnt oder erscheinen sogar in manchen Episoden anderer Erzählungen, z.B. in der Erzählung *Johannes Kreislers Lehrbrief* bzw. im Roman *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr*.

Die Frauengestalten

Sind zwei mehr als eins?

Bei sorgfältiger Betrachtung der Frauenfiguren dieser drei Erzählungen fällt auf, dass sie in den einzelnen Erzählungen in verschiedenen Varianten verdoppelt werden. Bei der Interpretation des *Don Juan* bedeutet der für Hoffmann so typische pointierte Schluss eine Schwierigkeit, der die auf den ersten Blick mit den Gesetzen der aktuellen Welt des zeitgenössischen Lesers übereinstimmenden Gesetze der erzählten Welt in Frage stellt. Obwohl in der Erzählung bereits früher darauf verwiesen wird, dass der Besuch der Donna Anna spielenden Sängerin in der Loge des reisenden Enthusiasten während des ersten Aufzuges rational kaum zu erklären sei, schenkt der Erzähler diesem Fakt keine besondere Bedeutung. Der begeisterte Enthusiast, der als der interne homodiegetische Erzähler agiert, berichtet über die Vorstellung und seine subjektiven Erlebnisse teils in der Form der Erzählung, teils in einem fiktiven Brief und bemerkt: „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.“ (SW 2/1, 88) Der unwahrscheinliche Besuch erhält erst vom Schluss der Erzählung her seine eigentliche Bedeutung, denn der Enthusiast wird den nächsten Morgen informiert:

Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! – Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Szene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle – [...] Signora ist heute Morgens Punkt zwei Uhr gestorben (SW 2/1, 97).

Nicht nur die doppelte Anwesenheit der – laut Augenzeugen – ohnmächtigen Primadonna bedarf einer Erklärung, denn zu ihrer Todeszeit ergreift den Erzähler ein besonderes Gefühl. Nach der Vorstellung, dem Gelaber des ortsansässigen philiströsen Publikums überdrüssig, kehrt er in sein Hotelzimmer zurück, und von dort aus in die Fremdenloge, die unmittelbar an die Bühne grenzt. Hier versucht er in einem Brief an seinen Freund seine Erlebnisse zu reflektieren. Am Ende seiner Operninterpretation angelangt schreibt er:

Es schlägt zwei Uhr! – Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her – ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfums, der gestern zuerst mir die Nachbarin vermuten ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus – die Saiten des Flügels im Orchester rauschen – Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fitigen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Anna's Stimme zu hören: Non mi dir bell' idol mio (SW 2/1, 96).

Direkt erscheint sie dem Reisenden zwar nicht, auf indirekte Weise (durch den Duft ihres Parfums, die Berührung der milden Zugluft, die leise Musik und durch ihre Singstimme) wird im Augenblicke ihres Todes jedoch Donna Anna evoziert. Die doppelte Anwesenheit der zentralen Frauengestalt lässt sich mehrfach erklären: sie kann der Exaltiertheit, der belebten Phantasie oder aber einer Art Traum- oder somnabulen Zustandes des reisenden Enthusiasten entspringen. Diese Zustände gewähren in Hoffmanns Texten den betroffenen Figuren oftmals Einblicke in die Geheimnisse der Welt, ermöglichen die Erfahrung der im Hintergrunde der primären Textwelt konstruierten sekundären, den Alltag durchdringenden, nur für ausgewählte Figuren erfahrbaren, oftmals märchenhaften oder phantastische Textwelt in der Form klarer Erkenntnisse oder weniger deutlicher Ahnun-

gen.⁵ Donna Annas mittelbare Erscheinung in der Fremdenloge kann aber auch als die Allegorie der Kunst und der Inspiration ausgelegt werden.

Die Verdoppelung der Frauenfigur wird mit einer aus mehrerer Sicht doppelter Textstruktur verknüpft. Es geht hier nicht nur um den Wechsel von Erzählung und fiktiver Briefform, sondern auch um eine Doppelgattung, in der Musikkritik und fiktive Erzählung einander ergänzen und aufeinander einwirken.⁶

Die Verdopplung der Frauenfiguren in *Rat Krespel* ist ganz anderer Art. Mutter und Tochter, Angela und Antonie – beide mit dem Anfangsbuchstaben A in der Bedeutung von Engel und Prinz bzw. Fürst⁷ – sind eindeutig zwei verschiedene, in Krespels Leben einander ausschließende, ablösende bzw. ersetzende Gestalten, wie das mithilfe systematischer Motivanalysen gezeigt werden kann. Im *Sanctus* haben wir wiederum eine andere Verdoppelungsform, die diesmal ein komplizierteres Bezugsnetz ergibt. Die im Erzählrahmen thematisierte Bettina, die beliebte Sängerin von Teezirkeln und Konzerten verliert ebenso ihre Singstimme, wie mohrische Sängerin der eingelegten Legende ihre Nachtigall-Stimme. Beide verlassen während des *Sanctus* die Kirche: Bettina, um auch in einer anderen Kirche mitsingen zu können; die frisch getaufte Julia um der Zithermusik ihres früheren Liebhabers zu folgen, die sie zugleich an ihre frühere, heidnische Identität erinnert. Der Verlust der Singstimme ist in beiden Fällen auf den Verstoß gegen die Ordnung der Messe, auf den Mangel bzw. auf die Störung der Andacht und auf die Bewusstmachung dieser Verstöße von einer dritten Person zurückzuführen. Aus diesem Aspekt könnten sie sogar als Doppelgängerinnen gelten,⁸ im weiteren weist ihr Schicksal aber kaum noch Parallelen auf. Während Bettina quasi als Heilwirkung der erzählten Legende genest und unbekümmert, ohne die Reflexion der Fragen der Kunst ihre Karriere als Laiensängerin fortbetreibt, kehrt Julia – direkt nach dem Tod ihres früheren Liebhabers Hichem – das *Sanctus* singend im Ordenskleid der Benediktiner-Nonnen in den Schoß der Kirche zurück, als wenn sie die abgebrochene Messe fortsetzen würde, fällt aber am Ende der Zeremonie „entseelt“⁹ zusammen¹⁰.

⁵ Orosz gibt die ausführliche Beschreibung der abstrakten semantischen Struktur von Hoffmanns Erzählungen in OROSZ 2001, 98–111.

⁶ Die Frage der doppelten Gattung und deren Auswirkung auf die Interpretation der Erzählung habe ich in PAKSY 2011 behandelt.

⁷ In Hoffmanns Erzählungen erscheint im Namen oder in der Beschreibung der angebeteten Frau oftmals die Komponente des Engels, das bedeutet aber nicht automatisch einen engelhaften Charakter. Krespels Bezug zu Angela wird zum Beispiel nach der Heirat vielmehr durch die Angst vor den Furienausbrüchen der Frau bestimmt. In der Erzählung *Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde* verwandelt sich die anfangs als engelhafte Schönheit erscheinende Giulietta am Ende der Erzählung in einen Spikher versuchenden höllischen Dämon.

⁸ Zum Doppelgängertum in Hoffmanns Texten Vgl. OROSZ 2001, 61–68.

⁹ Mattli vermerkt zu diesem Ausdruck, dass er zu Hoffmanns Zeit nicht nur den leblosen, sondern auch den bewusstlosen, ohnmächtigen Zustand bedeutete, wodurch die Eindeutigkeit des Ausgangs von Zulema/Julias Geschichte relativiert wird. Vgl. MATTLI 2003, 59.

¹⁰ Der Text könnte auch aus musiktheoretischer (aufgrund der Gegenüberstellung von Musik als leichte Unterhaltung und als andächtige Kirchenmusik samt den implizierten Werten) und interkultureller (islamische vs. christliche Kultur) Sicht analysiert werden. Vielleicht könnte die Untersuchung dieser Aspekte zum Verständnis von Julias Ende beitragen.

Mann und Frau

Die Probe der Gleichrangigkeit der Geschlechter?

Vielleicht mag bereits der Untertitel mit Fragezeichen andeuten, dass es in den Texten in dieser Hinsicht nicht um klare, eindeutige Antworten, sondern vielmehr um die Suche und Probe möglicher Lösungen geht. Im Motivgeflecht dieser Erzählungen sind Musik und Kunst, Liebe und Tod die wichtigsten Elemente. Im Zusammenhang mit diesen Motiven wird in den Texten mehrfach die Frage artikuliert, ob die Vollendung in Kunst und Liebe möglich sei ohne die Verletzung der betroffenen Individuen, und wenn ja, unter welchen Umständen? In *Don Juan* wird die Frage vor allem in der Interpretation der Opernfiguren Donna Anna und Don Juan untersucht; *Rat Krespels* Lebensweg kann auch als ein Versuch gelesen werden, den unlösbaren Grundkonflikt von der Konkurrenz zwischen künstlerischer Entfaltung und der in der Liebe in einer zweiten Phase mit nur kleinen Modifizierungen nochmals zu erleben und dessen mögliche Lösung in der Praxis zu testen, während das Liebesmotiv im *Sanctus* zu verkümmern scheint.

Bei der Interpretation von Mozarts Oper liegt Hoffmanns größte Innovation im Vergleich zu früheren – zur Entstehungszeit der Erzählung allgemein verbreiteten – Interpretationen darin, dass er Don Juans Ausschweifungen, seine zahlreichen Affären und Verführungen, seine Skrupellosigkeit als den Versuch deutet, das Göttliche bereits auf Erden zu erfahren, wodurch Juans Charakter auch einen Faustischen Zug erhält.¹¹ In seiner Lesart:

den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoßkinder liebstes, mit alle dem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen [...] erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. [...] In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. [...] Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer.¹² (SW 2/1, 92–93)

Eine weitere Innovation von Hoffmann besteht darin, dass er Donna Anna als Juans ebenbürtigen Gegner interpretiert:

¹¹ Hoffmann setzt damit die von den ersten Don Juan-Geschichten über Molières Don Juan bis Da Pontes Libretto bemerkbare Tendenz fort, durch die der Schwerpunkt der Geschichte von der Glaubens- und Moralproblematik immer mehr auf die Intellektualisierung der Don Juan-Figur verlegt wurde. Vgl. FRENZEL¹⁰2005, 193–195.

¹² Obwohl die dem reisenden Enthusiasten in den Mund gelegte Don Giovanni-Interpretation von nachhaltiger Wirkung war, divergieren die Meinungen darüber, ob sie richtig sei. Hartmut Kaiser sieht darin geradewegs die Verfälschung des Opernhelden (Vgl. KAISER 1975, 6–26, besonders 12). Géza Fodors Operauslegung weicht auch an mehreren Punkten von der des reisenden Enthusiasten ab, insbesondere in der Annahme, dass Donna Anna Juans Verführungskünsten nicht hätte widerstehen können. Vgl. FODOR 2002. Ein weiterer Punkt, an dem sich die Meinungen scheiden ist die Frage, wessen Interpretation man in der Erzählung zu lesen bekommt. Die des reisenden Enthusiasten oder die von Hoffmann? Vgl. dazu MEIER 1992, 517; 527, sowie DOBAT 1984 138–139; 142. Im Kontext dieser Untersuchung ist die Frage, ob die in der Erzählung gebotene Opernanalyse richtig sei jedoch irrelevant, da nicht die Oper *Don Giovanni*, sondern die Erzählung *Don Juan* der Gegenstand der Untersuchung ist.

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur dem Juan entgegen gestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermag. [In Hoffmanns Interpretation hat Don Juan Donna Anna verführt und in ihr die verderbliche Flamme der Liebe entfacht] [...] *Nicht* gerettet wurde sie! Als er hinaus floh, war die Tat geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich.¹³ Nur *Er*, nur Don Juan, konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. (SW 2/1, 94–95)

Anna und Juan erscheinen in Hoffmanns Erzählung also als ebenbürtige Gegner, es entsteht aber kein harmonisches Verhältnis, sondern ein Kampf gestaltet sich zwischen den beiden, der auch den zwischen Teuflischem und Göttlichem abbildet. Juan fährt zur Hölle, Anna überlebt nach ihres Vaters Tod das Trauerjahr nicht – laut Interpretation des reisenden Enthusiasten. Diese Ansicht wird auf der Ebene der Rahmenerzählung durch den Tod der in Donna Annas Rolle vollständig aufgehenden Sängerin bekräftigt, die sich selbst auch in der Pause Donna Anna nennt und dem Erzähler auch in deren Kostüme erscheint. Dadurch wird unter den zwei Gattungskomponenten ein besonderer, die beiden Komponenten gegenseitig bestimmender und spiegelnder Bezug erstellt.

In der Erzählung *Rat Krespel*, die ebenfalls eine komplizierte Erzählstruktur hat und manchen Orts auch mit Zügen der Detektiv Erzählungen gespickt ist,¹⁴ kann die Geschichte ebenfalls vom Schluss der Erzählung, also von der Erklärung für Krespels gebieterischem Verhalten Antonie gegenüber her gedeutet werden. In Krespels Leben zeichnen sich in seiner Beziehung zu den zwei bestimmenden Frauengestalten seines Lebens – zu Angela, seiner Frau und Antonie seiner Tochter – zwei sich voneinander nur an manchen Punkten unterscheidende Versuche ab, zur Entfaltung der Motive von Musik und sinnlicher Liebe und Musik und väterlicher Liebe, nicht nur in Krespels, sondern auch in dem Fall der Frauenfiguren. Für die wichtigsten Figuren des Textes gilt ohne Ausnahme, dass ihr Leben durch die Verflechtung dieser Motive bestimmt wird. Krespel gewinnt Angela, die berühmte Primadonna, seine Geliebte und spätere Frau nicht zuletzt durch sein virtuosos Violinspiel für sich, weil Angela aber auf ihre Karriere als Sängerin nicht verzichten will, wird die Heirat verheimlicht. So geraten Liebe und Musik bereits am Anfang ihres gemeinsamen Lebens in Konflikt, was im späteren noch gesteigert wird. Als Krespel vor den Allüren seiner Frau sich auf ihr Landgut flüchtet und in sein Violinspiel vertieft, die sich ihm friedensfertig anschmiegende Frau „etwas unsanft berührt[...]“ (SW 4, 57), zertrümmert sie seine Violine vor Wut. In seiner ersten Reaktion wirft Krespel die Frau übers Fenster hinaus und flieht

¹³ Das ist die einzige Stelle in den drei Erzählungen, wo man direkten Verweis findet auf die Sinnlichkeit. Wonne und Erotik werden aber mittelbar, besonders in der Form milder Zugluft, die manche Figuren berührt und meist unmittelbar auf die Singstimme zurückgeht und im allgemeinen in der Form von erhöhtem musikalischem Genuss eingeführt. Sehr nützlich erweist sich aus diesem Aspekt Hartmut Kaisers Bemerkung, dernach Donna Anna, falls sie tatsächlich die entsprechende Opernkostüme getragen hat, dem Reisenden in einem ihre Figur preisgebenden Nachthemd erschienen sein sollte. Vgl. KAISER 1975, 6–26, hier 17.

¹⁴ Japp unterscheidet mehrere Lesarten der Erzählung, z.B. die als Detektivgeschichte, oder die als psychiatrische Fallstudie. Vgl. JAPP 2004, 157; 161.

vor ihr erst nach Venedig, dann nach Deutschland.¹⁵ Die schwangere Angela verändert sich völlig nach dem groben Zwischenfall, sie belästigt ihre Umgebung nicht mehr mit ihren Allüren, Krespel befürchtet aber, dass diese Veränderung nur vorübergehender Natur, und nur durch seine Abwesenheit bedingt sei. Nicht einmal die Geburt seiner Tochter kann ihn dazu bewegen, zurückzukehren. So wird ihre Liebe im regen Briefwechsel „ausgelebt“.

Krespel und Angela sind also nicht fähig, sich sowohl in der Musik als auch in der Liebe zu entfalten und entscheiden sich beiderseits für die Musik. In Krespels Fall bekommt das eine ganz eigenartige Form. Der Rat verfertigt ausgezeichnete Violinen und das Auftreiben und das Sammeln der Violinen großer Meister werden ihm zur Leidenschaft. Er spielt sie aber nur ein einziges Mal, dann zerlegt er sie um das Geheimnis ihres besonderen Klanges, ihrer besonderen Stimme herauszufinden.¹⁶ Krespel baut auch selbst ausgezeichnete Violinen, er spielt sie aber nur einmal und hängt sie dann an die Wand. Die Violine ist wegen ihrer Form und Klang, wegen ihrer singenden Stimme, die ungefähr dem Tonumfang der menschlichen Singstimme entspricht ausgezeichnetes Substrat der weiblichen Stimme, die aus Krespels Leben fehlt.¹⁷

Die Ersetzung von Angelas Stimme und Rolle ist aber ein wesentlich komplexer Vorgang, die erst durch ihren plötzlichen Tod – der bezeichnenderweise die Folge einer Erkältung bei einem Auftritt in Deutschland ist – ermöglicht wird. Wegen Angelas Tod fällt die Hochzeit der gemeinsamen Tochter Antonie mit dem Komponisten aus B... aus. Antonie ist inzwischen ebenfalls zur ausgezeichneten Sängerin herangereift, ihre Schönheit und die ihrer Singstimme übersteigen sogar die ihrer Mutter:

Alle Liebenswürdigkeit, alle Anmut Angela's wurde Antonien zu Teil, der aber die häßliche Kehrseite ganz fehlte. [...] Der Rat vergoß ströme von Tränen, nie hatte er selbst Angela so singen hören. Der Klang von Antonien's Stimme war ganz eigentümlich und seltsam oft dem Hauch der Äolsharfe, oft dem Schmetternden der Nachtigall gleichend. Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust. (SW 4, 60)

Wie es sich später herausstellt, entspringt der besondere Klang von Antonies Singstimme einem organischen Fehler in der Brust und jede weitere Anstrengung könnte zu ihrem

¹⁵ Für alle drei Erzählungen ist die konsequente Semantisierung des Raumes typisch. Im *Don Juan* wird durch das Theater, die Bühne und die Loge der Raum der Kunst abgesteckt, während in den gemeinschaftlichen Räumen, wie. z.B. das Restaurant des Hotels das Profane herrscht. Vgl. OROSZ 2001, 127 und KAISER 1975, 22.

In *Rat Krespel* werden Italien und Venedig Deutschland entgegengestellt, die Entfaltung von Kunst und Liebe kann aber nur im imaginären Raum des Traumes erfolgen. Im *Sanctus* wird der Gegensatz zwischen dem christlichen Lager der Spanier und dem islamischen Granada der Mauern bestimmend. Vgl. MATTLI 2003, 62.

¹⁶ Dieser in der Fachliteratur oftmals als barbarische Tat oder als zwanghafte Dekonstruktion bezeichnete Akt kann dadurch motiviert sein, dass der Klang der Violine oftmals auch von ganz kleinen, kaum merklichen Abweichungen im Millimetermaß modifiziert wird. Des ungeachtet ist das keine Erklärung dafür, dass die zerlegten Geigen als Wrack enden, denn die Geige kann bei entsprechender Sorgfalt zerlegt und wieder zusammengesetzt werden. Krespel konstruierte aber lieber neue, statt die Zerlegten zu rekonstruieren. Japp deutet die zwanghafte Dekonstruktion als künstlerischen Höchstmaß und Faustischen Wissensdrang (JAPP 2004, 160; 164), während Neymeyer diese Handlung als die Folge eines psychischen Traumas, als Wiederholungszwang auffasst, die durch Angelas Tat ausgelöst wurde. Vgl. NEYMEYER 2003, 90.

¹⁷ Auf den Surrogatcharakter der Geige weist auch Neymeyer hin. Vgl. NEYMEYER 2003, 81.

Tod führen. Antonie muss sich also entscheiden, ob sie auf das Singen oder auf das Leben verzichtet. Da ihr Bräutigam selber Komponist ist, befürchtet Krespel, dass er sie unwillkürlich zum Singen verleiten würde, weshalb sie also nicht nur auf das Singen, sondern auch auf die Liebe verzichten sollte. Antonie entscheidet sich fürs Leben.¹⁸ So wird die sinnliche Liebe durch Liebe des Kindes zu seinem Vater substituiert, während ihr Singen durch eine Violine ersetzt wird, deren Stimme auffallende Ähnlichkeit zu Antonies Singstimme zeigt.

Als der Rat jene wunderbare Geige, die er [später] mit Antonien begrub, gekauft hatte und zerlegen wollte, blickte ihn Antonie sehr wehmütig an, und sprach leise bittend: »Auch die?« – Der Rat wußte selbst nicht, welche unbekannte Macht ihn nötigte, die Geige unzerschnitten zu lassen, und darauf zu spielen. Kaum hatte er die ersten Töne angestrichen, als Antonie laut und freudig rief: »Ach das bin ich ja – ich singe ja wieder.« Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments etwas ganz eigenes wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt. (SW 4, 63)

Die Vorstellung von der Violine als Surrogat der weiblichen Singstimme wird dadurch vollendet, dass in dem Augenblicke als Antonie starb „zerbrach mit dröhnendem Krachen der Stimmstock in jener Geige, und der Resonanzboden riß sich auseinander. Die Getreue konnte nur mit ihr, in ihr leben; sie liegt bei ihr im Sarge, sie ist mit ihr begraben worden.“ (SW 4, 53)¹⁹

Krespels Traum ist der andere geheimnisvolle Begleiteffekt:

In einer Nacht [war es] dem Rat so, als höre er im Nebenzimmer auf seinem Piano forte spielen, und bald unterschied er deutlich, daß B... nach gewöhnlicher Art präludiere. Er wollte aufstehen, aber wie eine schwere Last lag es auf ihm, wie mit eisernen Banden gefesselt vermochte er sich nicht zu regen und zu rühren. Nun fiel Antonie ein in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden, dann gestalteten sich die wunderbaren Laute zu dem tief ergreifenden Liede, welches B... einst ganz im frommen Styl der alten Meister für Antonie komponiert hatte. Krespel sagte, unbegreiflich sei der Zustand gewesen, in dem er sich befunden, denn eine entsetzliche Angst habe sich gepaart mit nie gefühlter Wonne. Plötzlich umgab ihn eine blendende Klarheit, und in derselben erblickte er B... und Antonien, die sich umschlungen hielten, und sich voll seligem Entzücken anschauten. (SW 4, 63–64)

¹⁸ Es ist zugleich der Meinung von Gröble beizustimmen, deren Meinung nach Antonie dadurch, dass sie für das Leben auf das Singen und die Liebe verzichtet, sich eigentlich für ein Leben ohne Leben, paradoxerweise für den Tod entscheidet. Vgl. GRÖBLE 2000, 53.

¹⁹ In der ungarischen Übersetzung ist der Bezug zwischen Antonie und dieser Geige noch enger, da der Stimmstock auf Ungarisch *lélek*, also Seele heißt. Dieser kleine, auf den ersten Blick unbedeutende Stock zwischen Decke und Boden ist tatsächlich die Seele des Instrument und beeinflusst am stärksten seinen Ton. Geht der Stimmstock verloren, kann der ursprüngliche Ton nicht wieder hergestellt werden und wenn er zerbricht, kann das wegen des plötzlich erhöhten Druckes, den er getragen, tatsächlich zum Riss des Resonanzkörpers führen.

Hochfahrend aus dem Traum geht Krespel gleich in Antonies Zimmer und sieht sie

mit geschlossenen Augen, mit holdselig lächelndem Blick, die Hände fromm gefaltet, auf dem Sopha [liegen], als schliefe sie, und träumte von Himmelswonne und Freudigkeit. Sie war aber tot. (SW 4, 64)

Die Elemente der Novelle zeigen, dass Krespel das Dilemma der Unvereinbarkeit von der Entfaltung in Kunst und Liebe über mehrfache Ersetzung zu lösen sucht. Während in seiner Beziehung zu seiner Frau die Beziehung zweier souveräner Persönlichkeiten ebenso wie in Don Juans und Donna Annas Bezug, sich zum Kampf entartet, erweist sich auch die hierarchische Beziehung zu seiner Tochter, in der sowohl das Singen als auch die Liebe ersetzt werden als Irrweg. Denn sowohl Antonies als auch Krespels Verzicht ist ohne Nutzen, die Singstimme verzehrt ihren Inhaber auch dann, wenn sie nicht genutzt wird. Krespels Traum – auch als Mittel der Erkenntnis – die blendende Klarheit, die in ihm erscheint und Krespels Gefühle („entsetzliche Angst“ und „nie gefühlte Wonne“) lassen zum einen wiederum die über das Erlebnis der Musik kodierte Erotik evozieren und sie weisen zum anderen auf eine andere Lösungsmöglichkeit hin, die statt der Ersetzung der zwei Motive, auf die Vereinigung von Musik bzw. Singen und Liebe abzielt.²⁰ Die Elemente des Motivkreises Musik werden übrigens in diesen zwei Novellen mit einer bestimmten Systematik unter den Geschlechtern verteilt: die Frauen entfalten mit ihrem Singen eigentlich die musikalischen Vorstellungen der männlichen Komponisten und opfern ihren eigenen Körper als Instrument auf. Das erscheint für einen Moment auch im *Don Juan*, als die Donna Anna spielende Sängerin dem auch als Komponist tätigen reisenden Enthusiasten Folgendes fragt:

Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehrender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? – Ich habe dich verstanden: Dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! – Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind. (SW 2/1, 88–89)²¹

Das in den Erzählungen *Don Juan* und *Rat Krespel* artikulierte Dilemma erscheint im *Sanctus* in etwas abgeschwächter Form. Der Grund dafür mag in der verkümmerten Form des Liebesstranges liegen. Im Erzählrahmen sorgen sich drei Männer – der Kapellmeister, der Doktor und der reisende Enthusiast – um die persönlich gar nicht auftretende Bettina, aber keiner der drei hegt Liebe zu ihr und über ihre Gefühle erhält der Leser überhaupt kei-

²⁰ Zu einer Lesart der Szene als das Abbild von Krespels inzestuöser Wünsche, wie das bei Deterding zu finden ist, bietet der Texte keine Anhaltspunkte. Deterding liest Krespels Traum als faktualen Bericht. Er geht davon aus, dass das, was dem Rat im Traum erscheint auch in der fiktiven Wirklichkeit der Erzählung erfolgt und verwischt dabei ganz unbegründet die Grenze zwischen der auf der Ebene der Fiktion als real markierten Welt mit der von Krespels imaginärer Welt. Vgl. DETERDING 2007, 146. Demgegenüber beachtet Neymeyer, dass diese Ereignisse im imaginären Raum des Traumes spielen, sie deutet die Szene aber nicht als einfachen Traum, sondern als Mesmer'schen Rapport und folgert darauf, dass Krespel durch eine Art hypnotischer Verbindung Zugang zu den Traumgehalten seiner Tochter erhält. Vgl. NEYMEYER 2003, 85–88. Ähnlicher Ansicht ist Wiese, als er meint, dass Krespel als eine Art Medium die Gedanken und Gefühle seiner Tochter mitbekommt. Vgl. WIESE 1962, 102.

²¹ In der Formulierung erscheinen nicht nur erotische, sondern auch stark narzisstische Untertöne.

ne Auskunft. In der eingebetteten Legende erzählt die gefangene Zulema singend ihre Liebeskummer:

als hätte ihr Schmerz keine andere Sprache als Gesang, fing sie, nachdem sie auf der Zither, die ihr an einem goldenen Bande um den Hals hing, einige seltsame Akkorde gegriffen hatte, eine Romanze an, die in tiefaufseufzenden herzzerschneidenden Lauten die Trennung von dem Geliebten, von aller Lebensfreude beklagte. (SW 3, 151)

Der Grund ihrer Sünde, die im Verlassen der Kirche während des Sanctus besteht, ist der Zitherruf ihres früheren Geliebten,²² das ist aber alles, was wir über ihre Gefühle erfahren. Der mohrische Hichem und der spanische Aguillar kämpfen um sie, sie scheint beide zu bezaubern, aber auch über ihre Gefühle erhalten wir keine Auskunft. Also wird das Liebesmotiv weder in der Rahmenerzählung noch in der Binnengeschichte ausgeführt.

Die durch die spiegelhafte Komposition aufeinander zu beziehenden Elemente der Erzählung – das mohrische und das spanische Lager; Hichem und Aguillar; die mal hochgestimmte Zither, auf der die mohrischen Melodien begleitet werden und das gleiche Instrument tiefgestimmt, wenn Julia/Zulema die Akkorde des Korals versucht; das von Hichem in der Hoffnung auf Julia/Zulemas Befreiung ins Brand gesteckte Kloster und das von Aguillar ins Brand gesteckte Haus in der eingenommenen Granada nach Hichems Tod, um seine mohrischen Helfer fangen zu können; Julias wundersame Rückkehr zum katholischen Glauben – liefern keine Antwort auf die in *Don Juan* und *Rat Krespel* ebenfalls gestellte Frage. Julia verzichtet auf die Liebe für ihr Glauben und wird zur Braut Christi, dennoch stirbt sie einen frühen Tod.²³ Durch ihr Tod werden nicht einmal die männlichen Figuren zu neuen Erkenntnissen verholten. Hichem ist nicht fähig, Zulemas Verwandlung zu begreifen und Aguillar entwickelt sich in seiner Beziehung zu ihr eher zurück. Als er sie zuerst erblickte, war sein erster Gedanke dem mohrischen Nachtigall ihre Freiheit zurückzugeben, was zugleich die Anerkennung von Zulemas Suverenität und Integrität bedeutet hätte. Auf Anraten von Vater Agostino Sanchez ändert er aber seinen Beschluss um, um Zulema bekehren zu lassen.

Besonderheiten der Narration und der Erzählinstanzen

Die mehrsträngigen Geschichten von artistischer narrativer Struktur werden in allen drei Erzählungen von figural gestalteten männlichen Erzählern vermittelt. Ihr gemeinsamer Zug ist, dass sie diese Frauen mit ihrer wundervollen Stimme enthusiastisch bewundern und sich mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg anstrengen, sie zu verstehen. Der Erzähler in *Rat Krespel* vermutet im Hintergrunde der – im Auge des nicht eingeweihten Betrachters – eigenartigen Beziehung von dem Rat und seiner Tochter himmelsschreiende Frevel, bösen Terror, sogar Mord und versucht den Rat mit großem Eifer zur Eingeständnis zu bewegen. Seine Vorstellungen erweisen sich aber immer wieder als falsch, sein Engagement zeugt

²² Die Zither könnte der leitmotivischen Verwendung der Geige in *Rat Krespel* entsprechen, wenn sie nicht ebenso unmotiviert verschwinden würde aus der Geschichte, wie der eher nur angedeutete Liebesstrang, bzw. Liebesdreieck. Ähnliche Ansicht vertritt über die Bedeutung der Zither Mattli, er deutet ihr Verschwinden als Vorzeichen von Zulemas Tod (vgl. MATTLI 2003, 75), meines Erachtens bietet aber der Texte nicht genug Hinweise darauf, und schon gar nicht solche, die der Rolle der Geige in *Rat Krespel* angemessen wären.

²³ Die Erzählung zeigt mehrfach Parallelen zu Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.

vielmehr von seiner übertriebenen Begeisterung, von Mangel an Erfahrung, von Befangenheit beinahe von Dummheit. Im *Sanctus* wird die Rahmenerzählung von einem nicht personalisierten Narrator vermittelt. Durch den Erzählrahmen wird die Möglichkeit geschaffen, den reisenden Enthusiasten, der die eingebettete Legende erzählt sowohl durch den Doktor als auch durch den Kapellmeister als unzuverlässigen Erzähler charakterisieren zu lassen. Nicht nur die männlichen Erzähler, sondern auch die männlichen Figuren der Erzählung bemühen sich um das Verständnis der Frau, der weiblichen Gestalten, oder aber bezeugen eben ihre Unfähigkeit dazu. Somit werden diese Frauengestalten sowohl auf der Ebene der Geschichte, als auch auf der der Narration durch männliche Figuren reflektiert, kommen manchmal sogar mehrfach vermittelt zu Wort, wodurch der Eindruck entstehen mag, dass der Leser vielleicht mehr über ihre Betrachter als über sie selbst erfahren kann.

Zusammenfassung

Durch die Untersuchung konnten aufgrund der Art der Verdoppelung und in Abhängigkeit der jeweiligen Figurenkonstellation besondere Varianten der verdoppelten weiblichen Gestalten ermittelt werden. Sie können durch die folgenden graphischen Formeln veranschaulicht werden:

<i>Don Juan</i>	<i>Rat Krespel</i>	<i>Das Sanctus</i>
{DA _{Opernfigur} =DA _{Opernsängerin} }	{Angela} {Antonie}	{Bettina} {Zulema=Julia}

In *Don Juan* entsteht die zwiespältige Verdoppelung innerhalb einer Figur. Donna Annas Figur ist zugleich die vollwertige Erscheinung einer Opernfigur und der sie spielenden Sängerin selbst. In *Rat Krespel* ringen zwei einander sehr nahe Figuren, Mutter und Tochter mit dem gleichen Problem.²⁴ Angela entscheidet sich für das Singen und verzichtet auf die Liebe und entgeht somit dem gefährlichen Zwiespalt, schließlich führt aber dennoch die Kunst, das Singen zu ihrem Tod. In Antonies Fall gefährdet die Kunst viel deutlicher ihr Leben, aber der Verzicht darauf fordert zugleich den Verzicht auf das andere Lebenselement, auf die Liebe. Der doppelte Verzicht reicht aber nicht hinaus, um den Zwiespalt in ihrem Leben aufzuheben, die in ihrer besonderen Stimme, „oft dem Hauch der Äolsharfe, oft dem Schmetter der Nachtigall gleichend“ (SW 4, 60) vom Anfang an markiert ist. Der Zwiespalt kann also bei manchen Figuren gar nicht aufgehoben werden und er führt zu ihrem Tod. Während Krespel in seiner Praxis die Überwindung der zwiespältigen Verdoppelung durch den Verzicht auf die bzw. durch die Ersetzung der Motive von Kunst und Liebe

²⁴ Eine zum Teil ähnliche Figurenkonstellation zeichnet sich in der Erzählung die Fermate ab, in der die Verdoppelung der Sängerinnen in zwei einander Kunst gegenseitig ergänzenden Schwestern gestaltet ist. Die ältere, lebhaftere Lauretta mit hoher Tonlage fällt in erster Linie durch ihr singtechnisches Können auf, während Teresina eine tiefere Tonlage hat und sich in der musikalischen Interpretation der Gefühle hervortut. In der Singkunst der einzelnen Figuren erscheint also keine Verdoppelung und auch das ab und zu auftauchende Liebesmotiv erschöpft sich eigentlich in oberflächlichen Beziehungen, die eher der Karriere der beiden förderlich sind. Ihre Karriere als Sängerin ist diesmal mit keinen tragischen oder lebensgefährlichen Motiven gepaart, wofür der Grund m.E. darin zu suchen sei, dass sie weder in der Kunst noch in der Liebe vollständig aufgehen.

durch Surrogate anstrebt, erfährt er in dem Traum zu Antonies Todesstunde im Bilde der sich in der Kunst vereinigenden Antonie und ihres Bräutigams die eigenartige, zum Teil erotische Wonne, die der Vereinigung der in seinem Leben konkurrierenden Bereiche entspringt.

Im Vergleich mit den anderen beiden Erzählungen werden die Frauengestalten im *Sanc-tus* sogar zweifach verdoppelt. Durch die Parallelgeschichte von Bettina und Julia ringen – ähnlich wie in *Rat Krespel* – zwei Frauengestalten mit dem gleichen Problem. Die doppelte Identität der Julia/Zulema-Figur ist zugleich als die interkulturelle Variante der Problematik von Donna Anna zu lesen, während ihre besondere Stimme, die mal an den Glockenklang, mal an „das singende Schmetterlein einer Nachtigall“ (SW 3, 150) erinnert, Antonies Gestalt konnotiert. Der Schicksal der aus mehrerer Sicht zwiespältigen Figur ist wiederum der Tod. Die einzige Überlebende unter den Frauenfiguren dieser drei Erzählungen ist Bettina, in ihrem Fall erscheint aber – wie darauf früher verwiesen – gar kein Liebesmotiv und der Schluss der Erzählung lässt vermuten, dass sie sich auch in ihrer Singkunst nicht voll entfaltet²⁵, da sie zuletzt „mit herrlicher Glocken-Stimme Pergoleses Stabat mater (jedoch nicht in der Kirche, sondern im mäßig großen Zimmer) gesungen hatte“ (SW 3, 160).

Literatur

Primärliteratur:

Siglen:

- SW = E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985ff.
 Bd 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2006.
 Bd 2/2: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
 Bd 3 : *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2009.
 Bd 4: *Die Serapions-Brüder*. Hgg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

Sekundärliteratur:

- 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.
 DETERDING 2007
 DETERDING, Klaus: *Hoffmanns Erzählungen. Eine Einführung in das Werk E. T. A. Hoffmanns*. Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2007.
 FRENZEL ¹⁰2005
 FRENZEL, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart, Kröner, ¹⁰2005.
 FODOR 2002
 FODOR Géza: *A Mozart-Opera világképe*. Budapest, Typotex, 2002.

²⁵ Im Vergleich mit den Sängerinnen der *Fermate* kann darauf geschlossen werden, dass die Sängerinnen die ihre Karriere unverletzt überleben nur ein niedrigeres Kunst-Niveau erreichen, während für die volle Entfaltung im Singen mit dem Leben bezahlt wird.

GRÖBLE 2000

GRÖBLE, Susanne: *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart, Reclam, 2000 (Literaturwissen für Schule und Studium).

JAPP 2004

JAPP, Uwe: Rat Krespel. Rätsel der Kunst. In: *Interpretationen. E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Hgg. von Günther Sasse. Stuttgart, Reclam, 2004, 157–167.

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.

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.

NEYMEYR 2003

NEYMEYR, Barbara: Musikalische Mysterien. Romantische Entgrenzung und Präfiguration de Décadence in E. T. A. Hoffmanns Rat Krespel. In: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 11, 2003, 73–103.

OROSZ 2001

OROSZ Magdolna: *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt/Main u.a., Lang, 2001.

PAKSY 2011

PAKSY Tünde: Das Geflecht von Musikkritik und Literatur. Ein Beitrag zum Verständnis E. T. A. Hoffmanns Don Juan. In: *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*. XVI/3, 2011, 311–316.

WIESE 1962

WIESE, Benno von: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1962.