

Ingo Müller

»Die romantischste aller Künste«

E. T. A. Hoffmanns literarisches und musikalisches Schaffen als Inspirationsquelle für die musikalische (Nach-)Welt

E. T. A. Hoffmann (1776–1822) war als Jurist, Musiker, Zeichner und Schriftsteller ein romantischer Grenzgänger. Als solcher betätigte er sich zugleich auch innerhalb der jeweiligen Sphären in verschiedenen Bereichen.¹ Dies gilt insbesondere für die Musik, die einen zentralen Fluchtpunkt seines gesamten Schaffens darstellt. Hoffmann, der eine fundierte musikalische Ausbildung genoss, erlernte das Klavier- und Violinspiel, erhielt Gesangsunterricht und brachte sich als Autodidakt außerdem das Harfenspiel bei. Zusätzlich hatte sich der hauptberufliche Jurist das Rüstzeug für eine professionelle Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister erworben. Auch sein schriftstellerisches Werk zeichnet sich durch ein Synthesestreben aus, indem es intermedial verschiedene Künste einbezieht, unter denen die Musik ebenfalls wiederum eine prominente Stellung einnimmt.² Dass Hoffmann dabei durch seine Mehrfachbegabung und seine berufliche wie künstlerische Affinität zu unterschiedlichen Sphären mit je eigenen Gegebenheiten und Verpflichtungen in gewisse innere und äußere Spannungen geriet, verbindet ihn mit vielen seiner literarischen Gestalten. Zugleich wurde er durch seine Disposition zum Grenzgängertum und sein romantisches Streben nach Entgrenzung zu einer außergewöhnlichen Inspirationsfigur für zahlreiche andere Künstlerpersönlichkeiten.

- 1 Zu Hoffmanns Lebensstationen und Grenzgängertum vgl. etwa Benjamin Schlodder: *Jurist, Musiker, Zeichner, Schriftsteller. Der Grenzgänger E. T. A. Hoffmann*, in: *Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022. Begleitbuch zur Ausstellung*, hg. von Benjamin Schlodder, Christina Schmitz, Bettina Wagner, Wolfgang Bunzel, Leipzig 2022, S. 45–52 sowie Steven Paul Scher: *E. T. A. Hoffmann: Der Dichter als Komponist*, in: *E. T. A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, présentés par Alain Montandon, Bern 1987, S. 193–204.
- 2 Zum Phänomen der Intermedialität in Hoffmanns Werk vgl. Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*, Göttingen 2006.

Hoffmanns Einfluss als Schriftsteller, Musikkritiker und Musikästhetiker auf die musikalische Welt ist kaum zu überschätzen. Während sein schriftstellerisches Werk in literarischen Kreisen im Laufe des 19. Jahrhunderts zunächst allmählich in Vergessenheit geriet, haben die von ihm erfundenen Stoffe und Gestalten zahlreiche Tonkünstler zu hochrangigen Instrumental- und Vokalkompositionen angeregt. Hoffmanns Erzählwerk, von dem mehrfach zu Recht konstatiert wurde, dass es »aus dem Geist der Musik«³ hervorgegangen sei, ist reich bevölkert von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sängerinnen.⁴ Neben begeisterten Musikliebhabern und Kunstfanatikern erhalten zudem auch Schilderungen von Musikaufführungen und deren Rezeption breiten Raum in Hoffmanns literarischem Schaffen. Dabei erscheint die innige Verbindung von musikalischem Erleben und Begeisterung in Hoffmanns Texten durchaus als ambivalent, wird sie doch von den Figuren häufig »nicht nur als ästhetisch lustvoll und beglückend, sondern auch als unheimlich und abgründig«⁵ erlebt.

In der Figur des »reisenden Enthusiasten«, die in Hoffmanns Werk unter anderem als fiktiver Herausgeber der 1814 erschienenen *Fantasiestücke in Callots Manier* figuriert, bündelt sich Hoffmanns eigene Musikbegeisterung. Ganz im Sinne

- 3 Rüdiger Görner: »Singen nach unsichtbaren Noten.« *Hoffmanns Erzählen aus dem Geist der Musik*, in: *Hoffmann-Jahrbuch 26* (2018), S. 102–115; Gerhard Neumann: *E. T. A. Hoffmann, Ritter Gluck. Die Geburt der Literatur aus dem Geist der Musik*, in: *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*, hg. von Gabriele Brandstetter, Bern 1995, S. 39–70.
- 4 Vgl. hierzu etwa Yvonne Hörmann: *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*, Würzburg 2008.
- 5 Stefan Willer: *Der Dichter und der Komponist. E. T. A. Hoffmanns Vermittlungen von Text und Musik*, in: Schlodder u. a. (Hg.), *Unheimlich Fantastisch* (wie Anm. 1), S. 99–108, hier S. 105.

Boris Voigt

Kultus, nicht Konzert

E. T. A. Hoffmanns Kirchenmusikverständnis als Kritik an der dunklen Aufklärung

E. T. A. Hoffmanns Verständnis von Kirchenmusik erschließt sich nicht leicht. Ihn gemeinsam mit Anton Friedrich Justus Thibaut als Ahnherrn des Cäcilianismus zu begreifen,¹ verfehlt seine Auffassung von Kirchenmusik; alles Restaurative lag ihm fern. Thibauts kirchenmusikalische Überlegungen, die dieser unter dem Titel *Ueber Reinheit der Tonkunst* publizierte, hätte er abgelehnt, denn »das pedantische Sichten und Klassifizieren in der Kunst tut selten gut.«² Andere Einschätzungen, nach denen Hoffmanns Überlegungen ein epigonaler Rückgriff auf ältere Ideen vor allem seines Kompositionslehrers Johann Friedrich Reichardt seien,³ gehen an entscheidenden Umdeutungen vorbei, die Hoffmann am Übernommenen vornimmt, zumal sein kirchenmusikalisches Ideal schwerlich mit Reichardts Vorschlägen zu einer Beschränkung der Kirchenmusik auf Chor und Orgel vereinbar wäre.⁴ Nicht unerheblich dürfte

zu den Fehlurteilen beigetragen haben die Fokussierung auf den Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* unter Hintanstellung vor allem seiner Rezension zu Beethovens C-Dur-Messe und der Wiederverwendung von Passagen aus beiden Texten in den *Serapions-Brüdern*.⁵ Aufsätze und Erzählungen lassen sich bei Hoffmann nicht eindeutig trennen, diesen wohnt nicht selten eine Spur der dichterischen Phantasie inne wie jenen ein Kern von Realitätsdarstellung und -verhandlung. Selten nur werden der Musikschriftsteller Hoffmann und der Komponist Hoffmann in Beziehung zueinander gesetzt.⁶

Schon prima facie entsprechen Hoffmanns kirchenmusikalische Kompositionen keinem restaurativen Ideal. Eine für das Norbertinerinnenkloster⁷ in Płock komponierte, leider verschollene Messe (1802/03) setzte er für zwei Soprane, zwei Violinen und Orgel. Nebst einer Ave Maria- und einer Salve Regina-Vertonung schuf er in Płock weitere,

- 1 Die restaurative Auffassung folgt noch immer Martin Geck: *E. T. A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte, Bd. 1), hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 61–71. Kritisch dazu Ernst Lichtenhahn: *Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns*, in: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 502–512.
- 2 E. T. A. Hoffmann: *Alte und neue Kirchenmusik*, in: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814 (= Sämtliche Werke 2/1), hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1993, S. 503–531, hier S. 523.
- 3 So etwa Jürgen Heidrich: *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte »wahrer« Kirchenmusik*, Göttingen 2001, S. 10–15. Anne Holzmüller: *Würde, Kraft und dunkle Abendung. Kirchenmusikideal und sakrale Musikästhetik in Reichardts Musikalischem Kunstmagazin*, in: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Musikpublizist und kritischer Korrespondent*, hg. von Gabriele Busch-Salmen und Regine Zeller, Hannover 2020, S. 93–120, hier S. 113–117.
- 4 Johann Friedrich Reichardt: *An den Verfasser des Aufsatzes über Kirchenmusiken im Deutschen Museum, Oktober 1780*, in: *Deutsches Museum* (1781), Bd. 2, S. 351–359, hier

S. 355. Ders.: *Wanderungen und Träumereien im Gebiete der Tonkunst. Tischgespräch über Kirchenmusik*, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* (1795), Bd. 2, S. 355–369, hier S. 361–363.

- 5 Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik* (wie Anm. 2). Ders.: *Beethoven: C Dur-Messe*, in: *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794-1813* (= Sämtliche Werke 1), hg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold [u. a.], Frankfurt a. M. 2003, S. 720–740. Ders.: *Die Serapions-Brüder* (= Sämtliche Werke, Bd. 4), hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2001, S. 484–502.
- 6 Zu den wenigen Ausnahmen gehören insbes. Paul Greeff: *E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller*, Köln 1948. Werner Keil: *E. T. A. Hoffmann als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken* (= Neue musikgeschichtliche Forschungen 16), Wiesbaden 1986.
- 7 Nach ihrem Ordensgründer Norbert von Xanten werden die Prämonstratenser in Polen Norbertiner genannt. Das Norbertinerinnenkloster bestand in von etwa 1160 bis zu seiner Verlegung nach Czerwińsk 1819.

Esther Dubke

Abgesang in Prosa

Hoffmanns »Ritter Gluck« als literarisches Musikerdenkmal

Wenn wissenschaftliche Publikationen zum Schaffen E. T. A. Hoffmanns wie in diesem Themenheft versammelt werden, lässt sich darin eine vertraute Kulturtechnik der Erinnerung mit einem gewissermaßen doppelten Denkmalcharakter erkennen: Die Bündelung von Forschungsperspektiven fungiert als symbolische Aktualisierung eines künstlerischen Erbes – ähnlich jenen Sammelschriften, Gedenkbüchern und -alben des 19. Jahrhunderts, die Künstlerjubiläen und Denkmalseinweihungen zum Anlass nehmen, das Gedenken an die gefeierte Persönlichkeit durch kollektive Deutung zu »monumentalisieren« und zu aktualisieren.¹ Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit E. T. A. Hoffmann im Jubiläumsjahr 2026 formiert ein Erinnerungsmedium, in dem sich Forschung und Würdigung überlagern, sodass die Beiträge selbst zu Elementen einer Memorialpraxis werden, die Kunst- und Künstlerbilder in gegenwärtigen Diskursen verankert, stabilisiert und fortschreibt. Gerade für die Musik ist diese Form symbolischer Erinnerungsarbeit von besonderer Bedeutung, weil sie einer Kunst gilt, die – wie der Musikschriftsteller und Redakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Friedrich Rochlitz in seinem Artikel *Monumente deutscher Tonkünstler* von 1800 formulierte – in einer »natürlich-üblen Lage«² befindlich sei: Ohne fortdauernde soziale und vor allem materielle Repräsentation in Form von Monumenten drohten Komponisten und ihre Hervorbringungen dem

Vergessen anheimzufallen. Die schon gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts intensiv geführte Debatte über die »Verweslichkeit«³ des Musikalischen generierte neue Modi der Gedächtnissicherung: Lexika, Biografien, Musikgeschichten, editorische Unternehmungen sowie die ersten Bestrebungen zur Errichtung von Komponisten-denkmälern markieren die Herausbildung einer musikhistorischen Erinnerungskultur, in der die Frage, wie Musik erinnert werden kann, erstmals systematisch gestellt und mit ganz unterschiedlicher Zielrichtung verhandelt wurde.

In diesem Kontext wird deutlich, dass die Reflexion über musikalische Erinnerungsformen stets selbst Teil der Praxis ist, die sie untersucht. Wie Astrid Erll betont, bewahrt das kollektive Gedächtnis »nicht die Vergangenheit auf, sondern es rekonstruiert sie mit Hilfe materieller Spuren, Riten, Texte und Traditionen, die sie hinterlassen hat, aber auch mit Hilfe von neuerlichen psychologischen und sozialen Gegebenheiten, das heißt mit der Gegenwart.«⁴ Die folgenden Überlegungen zu Hoffmanns *Ritter Gluck* sind entsprechend nicht nur als exemplarische Analyse musikalischer Gedächtniskonstruktion im frühen 19. Jahrhundert zu verstehen, sondern stehen – wie auch die übrigen Beiträge im Themenheft – im Zeichen einer historisch gewachsenen Memoriakultur in der aktuellen Gegenwart. Die erstmals 1809 in der von Rochlitz verantworteten *AmZ* erschienene und 1814/15 in die *Fantasiestücke in Callot's Manier* aufgenommene Erzählung⁵ rückt dabei als

1 Zu Musikerjubiläen vgl. Janine Droese: *Albums as Monuments. On the Production and Use of Public Albums in Nineteenth-century Germany*, in: *Manuscript Albums and Their Cultural Contexts. Collectors, Objects, and Practices* (= Studies in Manuscript Cultures 34), hg. von ders. und Janina Karolewski, Berlin [u. a.] 2024, S. 189–247 (<https://doi.org/10.1515/9783111321462-006>).

2 Johann Friedrich Rochlitz: *Monumente deutscher Tonkünstler*, in: *AmZ* 2 (1800), Heft 24 (12. März), Sp. 418–423, hier: S. 418.

3 Ebd.

4 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 32017, S. 100.

5 E. T. A. Hoffmann: *Ritter Gluck*, in: *AmZ* 11 (1809) Heft 20 (15. Februar), Sp. 305–319; in leicht veränderter Form auch in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Erster Theil*, Bamberg 21819, S. 31–52. In der *AmZ* findet sich Hoffmanns *Ritter Gluck* zwischen musiktheoretischen und musikästhetischen Abhandlungen, was weniger auf eine

Samantha Heinle

Like Clockwork?

»Automata«, Artifice, and Musical Perfection

E.T.A. Hoffmann's tale, *Automata* (*Die Automate*), is most widely known as a short story published in *Die Zeitung für die elegante Welt* (1814) and *Serapions Brüder* (1819). However, its earliest publication was as a fragment focusing on musical automata for the *Allgemeine musikalische Zeitung* (9 February 1814). In submitting it for publication to the music journal, Hoffmann stresses the relevance of the automata to musical study: »I took the opportunity to express myself on everything that is called an automaton, and to pay special attention to musical artefacts of this kind; also, I have the musical Ludwig say a lot about the latest efforts of the technicians, about nature music, about the perfect sound, about the harmonica, the harmonichord and so forth«¹. A close reading of the musical automata in Hoffmann's story reveals the interest he took in new musical inventions and likewise the ambivalence with which he regards them, presented through the debates of his two main characters². While Ferdinand sees them as clever mechanical curios, Ludwig voices the pervasive fear of automatic music that this article explores.

Automata is a story within a story, framed by a group of friends who have gathered to discuss certain inexplicable occurrences in their own lives. The eponymous manuscript is read aloud by its author as an example of one such encounter. It centers around two friends, Ferdinand and Ludwig, who attend an exhibition featuring the *Talking Turk*, an automaton who provides enigmatic answers to the questions posed to him by various audience members. Ferdinand decides to test the limits of the Turk's ability by asking obliquely

about a love he had kept secret, a question he believes impossible to answer. The Turk not only divines the subject of the question, but foretells an unhappy end, thereby convincing Ferdinand of his power and bringing him to despair. Ferdinand's despondency leads him to trace the Turk's creator, in the hopes that the inventor, Professor X, might be able to shed light on the mystery. Ludwig accompanies Ferdinand to Professor X's home, which is where my reading begins.

Professor X shows the two friends his large collection of primarily musical automata, which include: a man playing a flute, a woman playing a keyboard, two boys with a drum and triangle, an orchestrion, and many musical clocks. The Professor leads a performance of the automata, beginning to play a march at the piano that they gradually take up: »The whole room kept growing more and more alive; the musical clocks came in one by one, with the utmost rhythmical precision; the boy drummed louder; the triangle rang throughout the room, and lastly the orchestrion set to work, and drummed and trumpeted fortissimo, so that the whole place shook. This went on till the Professor wound up the whole business with one final chord, all the machines finishing also, with the utmost precision«³.

After leaving, Ludwig and Ferdinand discuss their impressions of the inventions they have just heard. While Ferdinand remarks on the ingenuity of the mechanisms, Ludwig bursts out in a tirade against »machine music«: »All that machine music (in which I include the Professor's own playing) makes every bone in my body ache. [...] The fact of any human being's doing anything in association with those lifeless figures which counterfeit the appearance and movements of humanity has always, to me, something fearful, unnatural, I may say terrible about it. [...] At all events, all mechanical

1 Quoted in Emily I. Dolan: *E. T. A. Hoffmann and the Ethereal Technologies of »Nature Music«*, in: *Eighteenth-Century Music* 5 (2008), no. 1, pp. 7–8.

2 Both Dolan and Katherine Hirt: *When Machines Play Chopin: Musical Spirit and Automation in Nineteenth-Century German Literature*, Berlin 2010. Note the seriousness with which Hoffmann treats his subject material.

3 E. T. A. Hoffmann: *Automata. The Best Tales of Hoffmann*, trans. Major Alexander Ewig, New York 1967, p. 94.

Tobias Janz

E. T. A. Hoffmann als Theoretiker der Wiener Klassik

»Beethovens Instrumentalmusik« lautet das vierte Kapitel von Hoffmanns *Kreisleriana* (1814). Vorangegangen waren der Buchpublikation zwei längere Rezensionen zur Fünften Sinfonie (1810) und den zwei Klaviertrios op. 70 (1813) in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, die heute zu den Schlüsseltexten der Musikästhetik zählen. Als Dichter wird Hoffmann der Berliner Romantik zugerechnet, deren historische Gleichzeitigkeit mit der Berliner Klassik vor Augen führt, wie nahe sich die zwei dominierenden Kunstströmungen der Jahre um 1800 rein geografisch sein konnten; auch zwischen dem »klassischen« Weimar und dem »romantischen« Jena lagen nur gut 20 Kilometer. Manchmal berührten sich Klassik und Romantik im Schaffen ein und derselben Person, so bei Karl Friedrich Schinkel, dessen klassizistische Architektur das Berliner Stadtbild bis heute prägt, während er als Maler der Romantik Caspar David Friedrichs nahestand; oder bei Jean Paul, der ebenfalls, wenn auch nur kurz, in Berlin lebte und dessen hybride Prosa sich kaum einer der beiden Kunstströmungen allein zuordnen lässt.

Nicht zuletzt wegen solcher Gleichzeitigkeiten, Übergänge und Unschärfen füllt die Debatte über die ideengeschichtlichen Orientierungspunkte Romantik und Klassik und ihre Bedeutung für die beginnende Moderne Bibliotheken. Hoffmanns Beethoven-Rezensionen und die in ihnen entfaltete Musikästhetik gehören in diesen Zusammenhang, orientiert sich einer der europaweit wirkmächtigsten Vertreter der literarischen Romantik¹ hier musikalisch doch ausdrücklich an jenem musikgeschichtlichen Dreigestirn, dessen Musik bis heute wie keine andere mit dem Signum der Klassik verbunden wird. Dass Hoffmanns Rezension der Fünften gleich zu Beginn nicht weniger als zehn Mal vom Romantischem oder der Romantik der Musik spricht (die der Trios bemüht die für Hoffmanns Romantik zentrale Kategorie des

Phantastischen) und dabei Haydn, Mozart und Beethoven als deren paradigmatischen Vertreter anführt, hat in der musikwissenschaftlichen Literatur für Irritationen gesorgt und gegensätzliche Reaktionen provoziert. Für Arnold Schmitz war Hoffmanns Beethoven-Bild ein Fall jener romanisierenden Fehldeutungen, von denen er den tatsächlichen Beethoven 1927 befreien wollte.² Heute, ein Jahrhundert später, scheint umgekehrt eine verdrängte romantische Seite an Beethoven neu zu entdecken zu sein. Und Hoffmanns romantische Musikästhetik gibt Anlass, den Begriff der Wiener Klassik, dessen Konturen sich in der Beethoven-Zeit erst langsam abzuzeichnen begannen, grundsätzlich zu hinterfragen.³

Beethoven selbst war seit ihren Anfängen Leser der in Leipzig erscheinenden *AmZ*, deren Zusendung er sich in den 1810er-Jahren wiederholt von Breitkopf & Härtel anstelle eines Honorars für eigene Sachen wünschte. Als empfindlich auf Rezensionen reagierendem Künstler werden ihm Hoffmanns ausführliche und überschwänglich lobende Rezensionen nicht entgangen sein. Zu einem direktem Kontakt mit Hoffmann kam es allerdings erst 1820, und zwar unter Umständen, die Beethovens Haltung zur Romantik in ein eher kurioses Licht rücken.

In einem der Konversationshefte aus dem Februar/März 1820 kommt das Gespräch mit einem

2 Arnold Schmitz: *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin [u. a.] 1927, S. 7f. Ähnlich Jean Boyer, *Le »romantisme« de Beethoven. Contribution à l'étude de la formation d'une légende*, Paris 1938, der die Schlüsselrolle Hoffmanns für die romantische Beethoven-Rezeption unterstreicht, S. 429f. Vgl. zu Beethoven und Hoffmann auch den materialreichen zeitgenössischen Beitrag von Erwin Kroll: *Beethoven und E. T. A. Hoffmann*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 3, hg. von Adolph Sandberger, Augsburg 1927, S. 125–143.

3 Ihn zumindest als Epochenbegriff »ad acta« zu legen, empfiehlt Christiane Wiesenfeldt in ihrem anregenden Buch über die musikalische Frühromantik. Christiane Wiesenfeldt: *Die Anfänge der Romantik*, Stuttgart 2023, S. 233.

1 Rüdiger Görner: *Romantik. Ein europäisches Ereignis*, Stuttgart 2021, S. 54.

Inga Mai Grootte

»Hoffmaniaques« in Frankreich

Musikszenen und Hoffmann'sche Figuren in Musikerzählungen der 1830er-Jahre

In Frankreich wurde E. T. A. Hoffmann früh mit großem Interesse gelesen – unter anderem von Hector Berlioz, der bereits Ende 1829 begeistert seiner Schwester über diese Lektüre schrieb: »ses Contes fantastiques m'ont beaucoup plu¹ – »seine fantastischen Erzählungen haben mir sehr gefallen«. Hoffmann prägte über etwa eine Generation die Literatur mit fantastischen Themen und auch die französische Ausprägung der Romantik mit ihrer starken Faszination für das Übernatürliche und Spektakuläre. Bereits Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1813) hatte die deutsche Romantik als eine durch originelle Fantasie und Individualismus geprägte, anti-klassizistische Bewegung bekanntgemacht. In der Folge wurde beispielsweise Goethes *Faust* (der in den 1820er-Jahren mehrfach ins Französische übersetzt wurde) weniger metaphysisch als vielmehr mit Faszination für die Auseinandersetzung mit dunklen Kräften und Magie gelesen, und gerade bei Victor Hugo verbanden sich romantische und revolutionäre Ideen enger.² In den 1820er-Jahren stand jedoch zunächst das Modell Rossini und nicht die zeitgenössische deutsche Musik romantischen Positionen nahe.

E. T. A. Hoffmanns Schriften erschienen ab 1829 in französischen Übersetzungen, nachdem zuvor bereits einige Anwälte seiner Werke in Frankreich tätig waren, beispielsweise der Arzt und Schriftsteller Ferdinand Koreff.³ Als Vorwort zur ersten Ausgabe und als separater Artikel wurde

auch Walter Scotts bekannte Hoffmann-Besprechung auf Französisch publiziert, die sowohl das Übernatürlich-Fantastische als auch eine pathologisierende Charakterisierung des Autors betonte.⁴ In dieser Wahrnehmung wirkte Hoffmann als Katalysator für die Entwicklung einer französischen fantastischen Literatur, die ebenfalls mit musikalischen Themen eng verquickt blieb.⁵ Auch seine unkonventionelle Erzählweise wurde vielfach in den französischen Kontext übertragen, besonders für fantastische Satiren, und es etablierte sich eine charakteristisch akzentuierte Wahrnehmung des Autors als »fantastiqueur«.⁶ Die Wirkung Hoffmanns in Frankreich überlagert sich zudem zum Teil mit derjenigen seiner Figur Johannes Kreisler, wie noch in Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* manifest wird.⁷

1 Brief vom 28. Dezember 1828, zit. nach Francesca Brittan: *Music and Fantasy in the Age of Berlioz. New Perspectives in Music History and Criticism*, Cambridge 2017, S. 41.

2 Emmanuel Reibel: *Comment la musique est devenue »romantique«: De Rousseau à Berlioz*, Paris 2013, insbes. S. 220–228.

3 Als Kontakt aus Hoffmanns Zirkel Ferdinand Koreff, als Übersetzer Adolphe-François Loeve-Veimars; vgl. hierzu Andrea Hübener: *Kreisler in Frankreich. E. T. A. Hoffmann und die französischen Romantiker*, Heidelberg 2004, S. 72–82.

4 Zum Artikel in der *Revue de Paris* (»Du merveilleux dans le roman«) und dem Vorwort (»Sur Hoffmann et les compositions fantastiques«) vgl. Hartmut Steinecke: *E. T. A. Hoffmann und Walter Scott, die »Coryphäen der jetzigen Romandichter« – Romanmodelle um 1820*, in: »In Spuren gehen...«. *Festschrift für Helmut Koopmann*, hg. von Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post und Ursula Regener, Berlin [u. a.] 1998, S. 193–210, hier 205–206.

5 Grundlegend zur französischen Hoffmann-Rezeption Elizabeth Teichmann: *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genf 1961, Victoire Feuillebois: *Les personnages »hoffmaniaques« dans la littérature française des années 1830*, in: *Le Personnage, un modèle à vivre*, hg. von Émilie Pézard, *Colloques Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/document5090.php>, online seit 24.2.2018, S. 6.

6 Vgl. Reibel, *Comment la musique est devenue »romantique«* (wie Anm. 2), insbes. S. 220–221, und Sylvain Ledda: *E. T. A. Hoffmann: appropriation et processus de modélisation (1820–1880)*, in: *E. T. A. Hoffmann, 1822–2022. Inter- und transmediale Aktualität eines Universalkünstlers*, hg. von Ingrid Lacheny und Patricia Viallet, Berlin 2023, S. 269–286.

7 Zu einigen französischen Autoren (Gautier, Nerval, Balzac) sowie Delacroix und Berlioz vgl. Hübener, *Kreisler in Frankreich* (wie Anm. 3).

Marcel Klinke

Die frühe Rezeption E. T. A. Hoffmanns in Frankreich und Liszts »Réminiscences de Don Juan« (1841)

Im September 1837 berichtete Franz Liszt dem Schweizer Linguisten Adolphe Pictet in einem langen Brief aus Chambéry von den vergangenen Sommermonaten, die er gemeinsam mit Marie d'Agoult als Gast von George Sand zurückgezogen im zentralfranzösischen Nohant verbracht hatte: »Nos occupations et nos plaisirs, les voici: La lecture de quelque philosophe naïf ou de quelque profond poëte; Montaigne ou Dante, Hoffmann ou Shakespeare; la lettre d'un ami absent; de longues promenades sur les bords cachés d'Indre; puis, au retour, une mélodie qui résumait des émotions de la promenade; les cris joyeux des enfants qui venaient de surprendre un beau sphinx aux ailes diaphanes ou quelque pauvre fauvette trop curieuse, tombée du nid sur le gazon.«¹ (»Unsere Beschäftigungen und Freuden bestanden im Lesen eines naiven Philosophen oder eines tief-sinnigen Dichters; Montaigne oder Dante, Hoffmann oder Shakespeare; im Empfang des Briefes eines fernen Freundes; in langen Spaziergängen an den verborgenen Ufern der Indre; in einer Melodie, welche bei der Rückkehr die Eindrücke des Spaziergangs zusammenfaßte; im Freudengeschrei der Kinder, die bald einen Schmetterling mit durchsichtigen Flügeln, bald eine arme, allzu neugierige Grasmücke, die aus ihrem Nest auf den Rasen gefallen war, entdeckt hatten.«²) Zwar ist aus diesen Zeilen nicht zu ermitteln, um welche Lektüren es sich im Detail gehandelt hat, doch ist bemerkenswert, dass Liszt in dem gerade einmal 15 Jahre zuvor verstorbenen E. T. A. Hoffmann nicht nur einen »profond poëte« erblickte, sondern ihn in auch einer Riege mit keinen Geringeren als den seinerzeit bereits kanonisierten Literaten Montaigne, Dante und Shakespeare wählte. Eine

Aufzeichnung, die George Sand unter dem 5. Juni 1837 in ihrem *Journal intime* festhielt, bekundet zudem, dass die gemeinsame Beschäftigung mit Hoffmann einer dezidiert musikorientierten Lesart seiner Texte gefolgt war.³ Eine solche wurde, nachdem Hoffmanns literarisches Gesamtwerk bereits im Jahr 1829 in François-Adolphe Loève-Weimars' Übersetzung erstmals in französischer Sprache erschienen war, um die Mitte der 1830er-Jahre zu einem prägenden, wenn nicht gar zum vorherrschenden interpretatorischen Zugang zu seinen Schriften in Frankreich.⁴ Zwar finden sich in einem 1887 erschienenen Nachlass-Verzeichnis der erhaltenen Bücher aus Liszts Besitz die beiden Bände der von Loève-Weimars herausgegebenen *Ceuvres De E. T. A. Hoffmann* erst in einer Ausgabe von 1843 vermerkt.⁵ Doch kann nicht nur auf Basis der hier angeführten Berichte, sondern auch aufgrund der enormen Popularität Hoffmanns sowie des umfassenden literarischen Interesses Liszts kaum ein Zweifel an dessen profunder Kenntnis von Hoffmanns schriftstellerischem Werk bestehen.⁶

Im Folgenden wird das Augenmerk auf dem Inhalt und der Wirkungsgeschichte von Hoffmanns erstmals in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 31. März 1813 abgedruckter und im Jahr darauf in die *Fantasiestücke in Callot's Manier* aufgenommener Künstlervelle *Don Juan* liegen,

3 Vgl. George Sand: *Ceuvres complètes*, Bd. 20: *Journal intime (posthume)*. Laura. *Légendes rustiques*, Paris 1926 (Reprint Genf 1980), S. 50–53.

4 Ausführlich dargelegt wird dies im Kapitel »Essor du thème musical« in: Elizabeth Teichmann: *La fortune d'Hoffmann en France*, Genf 1961, S. 133–152.

5 Vgl. *Bücher vermischten Inhalts aus Franz Liszt's Nachlass*, in: Mária Eckardt und Evelyn Liepsch: *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (= Weimarer Liszt-Studien 2), Laaber 1999, S. 21–56, hier S. 38.

6 Zu Liszts weitreichendem literarischem Panorama vgl. Mária Eckardt: *Einleitung*, in: Dies. und Evelyn Liepsch: *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (= Weimarer Liszt-Studien 2), Laaber 1999, S. 9–20.

1 Franz Liszt an Adolphe Pictet, September 1837, zit. nach Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden [u. a.] 2000, S. 114.

2 Zit. nach ebd., S. 115.

INTERNATIONALER TONKUNST-PREIS 2025

Bernd Wladika

»Beeth[oven] kenne ich [...] inwendig und auswendig«

Kompositorische Bezüge in Max Bruchs Violinkonzert Nr. 1 in g-Moll op. 26



Das Schaffen Ludwig van Beethovens und dessen Nachwirkungen in der Rezeptionsgeschichte hatten für die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts Maßstäbe gesetzt, mit denen sich die nachfolgenden Generationen an Komponisten unweigerlich konfrontiert sahen. Insbesondere Beethovens Sinfonien galten dabei als unumstößliche Musterbeispiele: »Nie zuvor in der Musikgeschichte sind ästhetische Ansprüche und exemplarische Werke überhaupt in einem solchen Maße zur Bürde für angehende Komponisten geworden.«¹ Ähnliches gilt aber auch für andere Gattungen der Instrumentalmusik, angefangen bei den Klaviersonaten über die Kammermusik bis hin zum Solokonzert. Die aus Beethovens Schaffen abgeleiteten Maßstäbe äußerten sich in der »Forderung nach bedingungsloser Werkindividualität, nach Neuartigkeit und Originalität einschließlich einer ebenso kompromißlosen Erfüllung der Gattungsansprüche.«² Bereits im 19. Jahrhundert wurden von Musikkritikern und in philosophischen Kreisen hinsichtlich der Instrumentalmusik durchaus hohe ästhetische Ansprüche formuliert. Dabei wurde der Instrumentalmusik in der Ausprägung, die sie durch Beethoven gefunden hat, eine herausgehobene Stellung innerhalb der Künste zugeschrieben, was unter anderem auf ihre Eigenschaft zurückgeführt wird, dass sie Kunst durch sich selbst verkörpert, ohne auf außermusikalische Elemente zurückgreifen zu müssen. Als repräsentative Beispiele können insoweit die Schriften von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und Arthur

Schopenhauer angeführt werden. So stellt E. T. A. Hoffmann seiner berühmten Rezension zu Beethovens Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67 ein flammendes Plädoyer für die Instrumentalmusik voran: »Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint seyn, welche, jede Hülfe, jede Beymischung einer andern Kunst verschmähend, das eigenthümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. [...] Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven.«³ Auch Schopenhauer sieht in der Reinheit der Instrumentalmusik einen besonderen ästhetischen Wert: »So gewiß die Musik, weit entfernt eine bloße Nachhülfe der Poesie zu seyn, eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist und daher ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht; so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper.«⁴ Als Referenz führt Schopenhauer ebenfalls Beethovens Sinfonik an, deren Vorzüge er in einer Wiedergabe »alle[r] menschlichen Leidenschaften und Affekte« sieht, was allerdings eben nicht in illustrativer, sondern in abstrakter Weise geschieht und damit ihren hohen ästhetischen Wert ausmacht.⁵

1 Wolfram Steinbeck: *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002, S. 22.

2 Ebd.

3 E. T. A. Hoffmann: *Recension* [von Beethovens Sinfonie Nr. 5 op. 67], in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 631f.

4 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Vollständige Ausgabe nach der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage von 1859*, Köln 2009, S. 827.

5 Ebd., S. 829.