

Jörg Petzel und Bernd Hesse (Kurzfassung vom 10. März 2025)
Die isisköpfige Sphinx. E.T.A. Hoffmanns allegorische Titelvignette zum ersten Band der Fantasiestücken in Callots Manier

Motto: „Isis, oh, Isis, you mystical child.
What drives me to you is what drives me insane.“
Bob Dylan / Jacques Levi

In seinem Eröffnungstext „Jacques Callot“, der E.T.A. Hoffmanns „Fantasiestücke in Callot's Manier“ einleitet, erklärt Hoffmann sein eigenes künstlerisches Programm: „Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. [...] indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief.“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 17)

Wulf Segebrechts Interpretation dieses Zitats ist zuzustimmen: „Das hier Beobachte, die Komposition des Heterogenen, die Integration der Einzelheiten und Teile zu einem Ganzen ist auch Hoffmanns eigenes künstlerisches Programm“. (Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. 1996, S. 30)

Dieses Programm und die daraus resultierende Rätselhaftigkeit finden wir aber schon in Hoffmanns Titel-Vignette im ersten Band der „Fantasiestücke“ von 1814, die eigentliche Einführung zu dieser Sammlung und zugleich den poetischen Bestandteil der „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ darstellt, was im folgenden ausführlicher erörtert werden soll.

1. Entstehung der Titel-Vignette 1813-1814

Ein Überblick zu den damaligen Lebensumständen E.T.A. Hoffmanns sei hier kurz referiert: Vom Februar bis April 1813 entstand noch vor der Abreise aus Bamberg die Erzählung „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“.

Am 25. Juni 1813 reiste das Musikdirektor Hoffmann und seine Frau Mischa auf „einem elenden Leiterwagen“ aus Leipzig kommend, in das vom Kriegsgeschehen betroffene Dresden, im Alltag zunächst dominiert von Hoffmanns Geldsorgen und dem Ärger mit seinem Vorgesetzten Joseph Seconda.

„In keiner als in dieser düstern verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet und ihrer froh wird, hat mich das Schreiben so angesprochen“

schrrieb Hoffmann am 19. August 1813 in seinem Brief an Kunz. (DKV-SW, Bd. 1, S.303; vgl. auch Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Dezember 1813 in DKV-SW, Bd. 1, S. 313 ff.)

Bereits am 19. Mai hatte er mit der Niederschrift des Fantasiestücks *Der Magnetiseur* begonnen, die er Mitte August 1813 beendete. (DKV-SW, Bd. 1, S. 469)

In dem schon erwähnten Brief vom 19. August skizzierte er seinem Verleger Kunz skizzierte er sein Märchen *Der goldene Topf* und bereits am 1. Juli 1813 begann Hoffmann mit der Komposition seiner Zauberoper *Undine*.

Die zwei von Hoffmann gezeichneten Vignetten für die Titelblätter der *Fantasiestücke in Callots Manier* entstanden, wohl auf Anregung von Kunz, zwischen dem 20. Juli und dem 7. August 1813 in Dresden.

Im Brief an seinen Verleger C.F. Kunz vom 20. Juli 1813, nachdem Hoffmann die ersten Druckproben aus Bamberg zugeschickt bekam, schrieb er: „Ich werde auf eine allegorische Vignette sinnen, dieselbe zeichnen und zusenden“. (DKV-SW, Bd. 1, S. 293)

In seinem Tagebuch vom 7. August 1813 notierte er: „auch die versprochenen Zeichnungen zu Vignetten an Kunz entworfen“. (DKV-SW, Bd. 1, S. 468)

Am 12. August berichtete er Kunz u.a.: „Um Sie von meiner Tätigkeit zu überzeugen, sende

ich Ihnen 1. zwei Zeichnungen zu den Vignetten des ersten und zweiten Bandes 2. Ein Bogen Manuskript. Der Sinn der Allegorie in den Zeichnungen spricht sich so deutlich aus, daß ich kein Wort darüber zu sagen brauche, und ich glaube nicht, daß bei der Einfachheit die Platte sonderlich viel kosten wird. [...] Wie finden Sie es, daß ich unter der Vignette meinen Namen als Zeichner setze? Es ist gleichsam ein Versteckspielen“ (DKV-SW, Bd. 1, S. 299-300)

Unter der Titel-Vignette im ersten Band der *Fantasiestücke* von 1814 ist zu lesen:

„gez. v. Hoffmann in Dresden gest. von C. Frosch“ (d.i. der Kupferstecher Carl Frosch 1771-nach 1827). Noch im Brief vom 20. Juli 1813 vertrat Hoffmann die Meinung: „Ich mag mich nicht nennen, indem mein Name nicht anders als durch eine gelungene musikalische Komposition der Welt bekannt werden soll“ (DKV-SW, Bd.1, S. 293) Ende Juli bat Kunz Hoffmann in einem nicht erhaltenen Brief um eine Interpretation der beiden Titelvignetten. (Schnapp, Bw Bd.1, S. 412)

Am 19. August 1813 schrieb Hoffmann im Brief an Kunz: „Die Vignetten haben Sie nun schon erhalten – also wird es wohl dabei bleiben müssen, es ist auch im Grunde so lieber als der Rand den ich übrigens auch gern und recht fantastisch gezeichnet hätte!“ (DKV-SW, Bd. 1, S. 303)

Erst in seinem Brief vom 8. September 1813 an Kunz übersandte Hoffmann, neben Andeutungen über „Berganza“, seine Erläuterung der beiden Vignetten: „Spricht Sie denn nicht *das Geheimnisvolle der Musik* in den Harfentönen an, die dem *altdeutschen Troubadour* an dem mysteriösen Bildnis der *Isisköpfigen Sphinx* beim Aufgang der Sonne erklingen? - Den Jokusstab schwingt der Humor, aber er krönt mit Dornen, und dem magnetisch schlafenden drohen spitze Dolche – Hier haben Sie *in Parenth<esi>* beide Vignetten“ (DKV-SW, Bd. 1., S. 304)

Hoffmanns Vignette zum zweiten Band ist *nicht* Gegenstand der folgenden Untersuchung und wird nicht interpretiert. (Vgl. DKV-SW, Bd. 2/1, S. 596f. Ferner vgl. zum Kontext „Don Giovanni und Mozart: Tiziana Corda, „E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk“, Würzburg 2012, S. 205, Fußnote 120 sowie die Abbildung Nr. V)

Was sah und las der Buchleser um 1814, wenn er den ersten Band der „*Fantasiestücke* in Callots Manier“ aufschlug? Zunächst das Titelblatt mit Hoffmanns allegorische Titelvignette und als ersten Text die werbewirksame Vorrede von Jean Paul, den Walter Benjamin als „größten Allegoriker unter den deutschen Poeten“ deklarierte. (Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M. 1977, S. 166) Die Allegorie, ist ein aus der antiken Rhetorik stammender Begriff zur Bezeichnung einer uneigentlichen Redeweise [...]. Das allegorisch ausgesagte bedeutet etwas anderes, das in der Regel konkret benannt werden kann. (Martina Wagner-Egelhaaf in: Karl Philip Moritz, „*Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*“, Stuttgart 2001, S. 201)

2. Hoffmanns Titelvignette als graphische Einführung oder Vorschau auf die „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ In dieser Dialogerzählung, deren Vorbild die exemplarische Novelle „*Gespräch zwischen Scipio und Berganza*“ von Cervantes ist und die Hoffmann in Soltaus Übersetzung aus dem Jahr 1801 spätestens in Bamberg las. Im Februar und März 1813 entstand Hoffmanns Adaption und dort finden die Leser folgende Einzelteile der dargestellten Vignette im ersten Band der „*Fantasiestücke*“: Berganza als Sphinx, den Troubadour, die Harfe (Fouque's nordische Riesenharfe), die allegorische Sphinx mit dem ägyptischen Kopfputz im Salon, sowie Anspielungen auf die Naturphilosophie von Schelling und G.H. Schubert sowie auf den Isis-Mythos in Mozarts Oper „*Die Zauberflöte*“ („tanze ich jetzt nach Tamino's Flöte und erschrecke den Papageno“, in: DKV-SW Bd. 2/1, S. 158,23). Hoffmanns Vignette ist somit ein integraler Bestandteil seiner *Berganza*-Erzählung. Die Verbindung heterogener Elemente und die daraus resultierende Rätselhaftigkeit, ist auch eine ironische Einführung in die folgenden *Fantasiestücke*. (Vgl. auch C. M. Beardsley, *E.T.A.Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik*. Bonn 1985, S. 226) „Seine Bestandteile reihen sich nach den ‚Regeln‘ der Assoziation. Wie für die Sammlung der *Fantasiestücke* insgesamt gefordert,

gelingt es so, „die heterogensten Elemente“ in das Gespräch aufzunehmen“ (Claudia Stockinger, Nachricht...Berganza. In: Kremer (Hrsg.) E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2. Aufl. Berlin, New York 2012, S. 107) Die von Hoffmann gewählte Form des Gespräches „bietet dem Erzähler die Freiheiten, sehr Heterogenes miteinander zu verbinden (Steinecke in DKV-SW Bd.2/1, S. 711) und wird damit die in der Titelvignette und dann auch in „Jacques Callot“ erörterten Schlüsselbegriffe und Prinzipien gerecht. (DKV-SW Bd.2/1, S. 17)

Der „Berganza“-Text erschien, nach den Zensureingriffen in Hoffmanns Manuskript durch seinen Verleger Kunz, gedruckt zuerst 1814 im zweiten Band der „Fantasiestücke“, der allerdings mit der zweiten Titel-Vignette Hoffmanns eingeleitet wurde. Ursprünglich sollte der Berganza-Text außerhalb der Sammlung separat erscheinen (laut Kunz, 1836, vgl. DKV-SW, Bd. 2/1, S. 561) dessen Inhalt die danach entstehende erste Titel-Vignette beeinflusste. Eine mögliche Erklärung wären existierende abweichende Exemplare, die den „Berganza“ sowie auch den „Magnetiseur“ mit getrennter Paginierung enthalten (1 Bl., 219 + 140 S.); diese haben außerdem keine Reihenummer auf den Vortiteln und keine Bandnummern als Norm. (Vgl. dazu Massen, ETA-SW Bd. 1, 1912, S. 441f. und Klaus Kanzog, Wolfgang Kron: Hoffmann, E.T.A. in: Goedeke, Grundriss, 2. Aufl. Berlin 1959, S. 370, Nr. 250) Berganza als poetischer Hund (DKV-SW Bd.2/1, S. S.119,14), und Leidensgefährte, der begabter und feinfühlicher als andere Tiere erscheint, ist auch ein Begleitmotiv der Melancholie, (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie.Frankfurt 2023, S. 455)

Schon der erste Satz „Wie die Geister Ossians aus dem dichten Nebel“ spielt indirekt auf einen Harfenspieler an, den keltischen Barden Ossian von James McPherson sowie indirekt auch auf Goethes „Die Leiden des jungen Werther“. (Vgl. Steineckes Kommentar, S. 711f. Und vorrangig auch Ellingers Kommentar in E.T.A. Hoffmann, Werke in fünfzehn Teilen, 2. Aufl. Berlin-Leipzig1927, Bd. 15, S. 178; im Quellenbereich von Goethes „Leiden des jungen Werthers“.)

Den Harfenspieler als „neue, einprägsame Figur der Romanliteratur bezieht Goethe aus der epischen und lyrischen Literatur seiner Zeit.

Das Titelblatt der ersten Ausgabe des <Ossian> zeigt den Harfner, der von nur ab auf den Titelkupfern der Gedichte von G. A. Bürger (1776) erscheint, später wird der Bildtopos noch einmal von Christian Daniel Schubart (1785) auf dem Titelkupfer seiner Gedichte aufgenommen. „Goethe aber versteht „aber den Harfner nicht als Ossianischen Sänger, sondern eher als „homerischen“, indem er ihn im Süden beheimatet sein läßt.“

(H.-J.Schings in: Goethe SW-MA, Bd. 2,2, S. 830)

Der Titelkupfer zu Bürgers Gedichten stammte von Daniel Chodowiecki. Bürgers Kommentar dazu findet sich in seinem Brief an Boie v. 30.4. 1778. (Vgl. die Abbildung auf S. 164. In: Gottfried August Bürgers Sämtliche Werke, Hrsg. Von G. u. H. Häntschel. München, Wien 1987, S. 1038)

Hoffmanns Ossian-Quellen waren, neben Goethes „Die Leiden des jungen Werther“

(SW-MA, Bd. 1,2, S. 225,7 und S. 794 sowie S. 283,34 und S. 798), vor allem aber K.Ph. Moritz Texte „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“ (DKV-Moritz-Werke Bd.1, 597,3 und Kommentar S.1180 sowie S. 713,1 und Kommentar S. 1236) aber auch „Anton Reiser“. (DKV-Moritz Werke Bd.1, S.178,24 und S. 1023- joy of grief)

Hoffmanns Proteushafte Figuren-Aufteilung im „Berganza“ bilden: Der Erzähler unter der Maske des Hundes, der Hund Berganza, der Musiker Johannes Kreisler und der reisende Enthusiast. (vgl. E. v. Schenck, ETA Hoffmann, Berlin 1939, S. 223ff.)

Kreisler variiert den Anti-Harfner Goethes – den Anti-Wahnsinnigen (DKV-SW Bd. 2/1, S. 124-126) sowie „Berganzas Ausbildung bei Johannes Kreisler, die ihn die Normalität des Wahnsinn als Kontrastprogramm zur bürgerlichen Beschränktheit erfahrbar machte“.

(Claudia Stockinger, „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“. In: D. Kremer (Hrsg.) E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2.Aufl. Berlin 2012, S. 104)

3. Der Troubadour als Proteus-Variation: der „reisende Enthusiast“, Johannes Kreisler sowie Friedrich de la Motte Fouqué“

Troubadours (spr. Trubaduhr, ital. *Trovatori*), die Ritterdichter des 12. u. 13. Jahrh. in Südfrankreich u. Nordspanien (während die in Nordfrankreich Trouvères hießen),

so genannt von der Kunst ihrer poetischen Erfindungen; auch Provençalien, weil sie bes. in der Provence blühten. Da die Provençalische Sprache eine romanische war, so hießen sie auch Romanische Dichter (Vgl. Pieres Universal-Lexikon. Bd. 17, S.871 f.) Troubadours, war der Name der ritterlichen Sänger Südfrankreichs, Spaniens und Italiens, welche im Mittelalter Gesang und lyrische Dichtkunst pflegten. Sie bildeten eine freie, hochangesehene Genossenschaft an den fürstlichen Höfen und unterschieden sich von den Jongleurs, welche die Kunst als Erwerb trieben und häufig, als Spielleute im Dienste der Troubadours standen. Die Dichtungen der Troubadours, sind exotischen, satirischen, historischen und didaktischen Inhaltes, ihre Melodien oft von reicher Modulation in Dur und Moll. Die Zeit nach umfasst die Musik der Troubadours zwei Jahrhunderte in drei Abschnitten: von 1090 bis 1140 (Entwicklung des Volksgesanges zur Kunstdichtung), von 1140-1250 (die Blüte), von 1250-1290 (der Verfall).

In der Troubadour-Figur der Vignette erkennen wir proteushafte Aufspaltungen: Goethes Harfenspieler aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, wie auch der keltische Barde Ossian, sind einige der vielen Projektionen in der Troubadour-Figur der Vignette, neben dem reisenden Enthusiasten, Kreisler und Fouqué. In Fouqués Roman „Die 4 Brüder von der Weserburg“ findet sich ein „Fantasiestück in Ossians Manier“ (Arno Schmidt, Fouqué. In BA, III/1, S. 390), das Fouqué E.T.A. Hoffmann am 20.5. 1820 zuschickte. Im Wallborn-Kreisler-Stil mit „Ixion“-Bezug (In: Schnapp, Bw, Bd. 2, S. 255-257) Mit Fouqué als eine der Verkörperungen (neben Goethes Harfner) des Troubadours wird auch indirekt auf dessen Erzählung „Ixion“ angespielt, die zuerst im Almanach „Urania auf das Jahr 1812“ im Herbst 1811 erschien; dessen Held ist der aus Liebe wahnsinnig gewordene Baron Wallborn, der sich mit dem mythologischen Ixion auf dem Rad identifiziert. (Vgl. den Briefwechsel Wallborn-Kreisler im vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 360,14 und Kommentar S. 821).

In diesem Kontext steht auch Hoffmanns nicht realisiertes Buchprojekt „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers“ aus seiner Bamberger Zeit. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 1, S. 1331-1336)

Das tradierte Ixion-Thema übernahm Tieck laut Walter Münz

(Ludwig Tieck: William Lovell (ED 1795/96). Hrsg. W. Münz, Stuttgart,Reclam S. 124, S. 668)

aus Karl Philipp Moritz „Tagebuch eines Geistersehers“ (ED 1787, S. 368f.) auch in DKV-Moritz-Werke Bd. 1, S. 738,36, S. 1240 sowie Moritz, Götterlehre, Leipzig 1967, S. 313f.).

Mit der „nordischen Riesenharfe im Berganza ist Fouqué mit seinem Drama „Sigurd der Schlangentöter“ (1808) gemeint. (DKV-SW Bd. 2/1, S.173,26-27; vgl. auch DKV-SW Bd. 5, S. 183)

Daher ist es wahrscheinlich, dass der Troubadour auf der Titelvignette nicht nur einen reisenden Enthusiasten darstellt, sondern auch Friedrich de la Motte-Fouqué). Günter de Bruyn charakterisierte ihn in seinem luziden Nachwort-Essay „Romantik im Harnisch“: „Als Troubadour, als dichtender Ritter sah der versemachende Kavallerieoffizier sich selbst“. (In: Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein. Ein Roman von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. (Haidnische Alterthümer), Frankfurt a.M. 1980, S. 369. Auch in: Günter de Bruyn, Lesefreuden. Über Bücher und Menschen. Frankfurt a.M. 1986, S. 186.)

Vom „Troubadour“ Fouqué erschien schon 1805 die „Romanzen vom Thale Ronceval“ in der Reimerschen Realschulbuchhandlung. Erinnert sei auch, noch vor der persönlichen Begegnung 1814, an die zunehmende Zusammenarbeit Hoffmanns mit Fouqué, musikalisch mit der „Undine“ sowie literarisch mit dem Kreislerianum „Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an den Baron Wallborn“ im vierten Band der „Fantasiestücke“ (1815, zuvor als Erstdruck in Fouqués Zeitschrift „Die Musen“ 1814), angeregt von Fouqués Novelle „Ixion“ (1811).

Ein zusätzlicher Kontext zu Cervantes-Berganza: 1809 hatte Fouqué Cervantes „Nuncia“ ins Deutsche übersetzt. Vgl. auch die Rezensionen von Jean Paul zu „Sigurd der Schlangentöter“- sowie „Der Held des Nordens“ in Jean Paul, Sämtliche Werke. Hrsg. von Nobert Miller u.a.. Abt. II, München 1978, Bd. 3, S. 709 ff.)

Hoffmanns Johannes Kreisler als Troubadour, Musiker und auch als reisender Enthusiast tradiert auch die Wandersymbolik (Vgl. Moritz, Andreas Hartknopf, Faksimileausgabe, hrsg. von H.J.Schrimpf, Stuttgart 1968, S.25* und S. 75*).

Der Aufnahme-Ritus der Freimaurer-Loge forderte für seine Mitglieder - Moritz wie auch Goethe waren Freimaurer - „reisen und wandern“. (In: Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ SW-MA, Bd. 5, S. 819u) und längere Reisen galten auch als Therapeutikum gegen Melancholie. (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie.Frankfurt 2023, S. 98 und Fußnote 113)

4 a. Die Harfe im Beziehungsnetz von Hoffmanns Leben und Werken

In den literarischen Werken und Musik-Rezensionen Hoffmanns taucht die Harfe etliche Male auf. Diese Erwähnungen „zeigen Hoffmanns Einstellungen zur Harfe sowie eine ganze Reihe der Funktionen, der dieses Instrument zu Beginn des 19. Jahrhunderts zufielen.“

(Dieter Krickeberg, E.T.A. Hoffmann und die Harfe. In: Vereinigung deutscher Harfenisten. Mitteilungsblatt Nr. 33, Mai 1980, S. 2-9, Zitat S. 2)

Hoffmann lernte bereits 1795-1796 in Königsberg Harfe spielen, bzw. brachte es sich selber bei. In seinem Brief an Hippel vom 25.11. November 1795 bemerkte er:

„Die Ouvertüre zum neuesten Motett, dem noch die Vollendung fehlt, habe ich in der Nacht gesetzt, indem ich bloß den Baß auf des J. Harfe, die eben in meiner Stube stand probierte“. (DKV-SW Bd. 1, S. 40,29-32)

Am 25. Januar 1796 schreibt er in einem weiteren Brief an Hippel:

„Weißt Du daß ich auf der Harfe spiele – Schade ist’s nur, daß ich mich nicht zwingen kann auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer fantasiere, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt ich künftig nach M<arienwerder>, so bringe ich 3 Instrumente mit: 1) ein kleines Klavier, 2) eine Wetterharfe, 3) eine Violine -“. (DKV-SW Bd. 1, S. 56,8-13)

In Hoffmanns Nachtstück „Das Majorat“ (1817) erzählt die vom Neffen geliebte Baronin:

„Sie sind Musiker und [...] gewiß auch Dichter! - Mit Leidenschaft liebe ich beide Künste ! - ich spiel selbst etwas die Harfe, das muß ich nun in R..sitten entbehren, denn mein Mann mag es nicht, daß ich das Instrument mitnehme, dessen sanftes Getön schlecht sich schocken würde zu dem wilden Hallo, zu dem gellenden Hörnergetöse der Jagd.“ (DKV-SW Bd. 3, S. 218)

Vermutlich noch in Warschau, spätestens 1807, komponierte Hoffmann sein einziges Werk für Harfe, das Quintett in c-moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello.

(Vgl. Gerhard Allroggen, E.T.A. Hoffmanns Kompositionen. Regensburg 1970, Nr. 24, S. 37 f.)

„Das Quintett ist sehr wahrscheinlich in den regelmäßig stattfindenden kammermusikalischen Veranstaltungen der Musikalischen Gesellschaft in Warschau zuerst gespielt worden, denn außer der Partitur haben sich auch die von Hoffmann selbst ausgeschriebenen Stimmen erhalten“ (Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 25. Heft, 1979, S. 9)

In der Musikalischen Ressource stand Hoffmann vermutlich eine einfache Pedalarharfe zur Verfügung und sein Harfenpart war für damalige Verhältnisse technisch ziemlich anspruchsvoll. (Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7)

Am 27. Oktober 1807 schrieb Hoffmann, der dringend auf Honorare angewiesen war, aus Berlin an den Inhaber des Bureau de Musique in Leipzig:

„Ew. WohlGeboren bin ich durch Herrn Itzig, der soeben von Leipzig kommt und der die Güte hatte Ihnen in meinem Namen ein Harfen-Quintett zum Verlage anzubieten [...]. Sie haben gegen das erwähnte Quintett in *C moll*, das gegründete Bedenken aufgestellt, daß es seiner Schwürigkeit wegen wenig gesucht werden würde, indessen ist die HarfenPartie nicht allein auf dem Piano sehr ausführbar, sondern dieses letztere Instrument macht auch, wie ich mich selbst überzeugt habe, in dem Quintett eine angenehme Wirkung. Man könnte daher sagen: Quintett für die Harfe oder das Pianoforte pp“. (DKV-SW Bd. 1, S. 175-177)

Kühnel nahm das Harfen-Quintett nicht in sein Verlagsprogramm auf

und auch Hoffmanns Bemühungen im Frühjahr 1808, es bei Naegeli in Zürich zu verlegen, scheiterten. (Schnapp, Briefwechsel München 1967, Bd. 1, S. 234)

„In der Tat wirkt der Harfensatz recht klaviermäßig, einen spezifischen Harfenstil gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht“.

(Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7)

Am 15. März 1808 schickte Hoffmann dem Schweizer Verleger Naegeli einige seiner Kompositionen, darunter auch das Harfen-Quintett in c-moll. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 234 und das Handschriften-Faksimile nach S. 240)

Naegeli antwortete im Juni 1808 mit einem Wechsel, verlegte aber das Harfen-Quintett Hoffmanns nicht. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 249)

„Spohrs Sonaten und E.T.A. Hoffmanns Quintett stehen als Marksteine am Beginn der Entwicklung zu einem eigenen Harfenstil“ (Hans Joachim Zingel: Artikel Harfenmusik in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 5, Spalte 1580). Hoffmanns Harfen-Quintett „steht in der Tradition der Verwendung der Harfe als Instrument der ‚absoluten‘, kleinbesetzten Musik. [...] In Schauspiel und Oper hatte die Harfe damals häufig ihren Platz. Zwar wurde sie meist in einer bestimmten, symbolischen bzw. dramatischen Bedeutung eingesetzt. [...] Hoffmann setzt die Harfe symbolisch im Finale des 2. Aktes seiner Oper „Aurora“ ein [...]; Die Ideenverbindung zwischen Harfe [...] und Mächten der Natur geht ebenso wie die Verwendung des Instrumentes durch Heldensänger auf das Mittelalter zurück“.

(Krickeberg, a.a.O., S. 5 f.; siehe die Figur des Troubadours innerhalb von Hoffmanns Titel-Vignette.)

Dieter Krickeberg resümiert: „Die Stellung der Harfe in Hoffmanns Ästhetik wird noch einmal deutlich: Durch technische und klangliche Beschränkungen kann sie nicht im Zentrum stehen. Immerhin verfügt sie schon durch ihren großen Tonumfang auch über jene Fülle und jenen Nuancenreichtum des Klanges, die der Musik eine Tiefendimension geben. Sie ist weicher und klarer Wiedergabe der Akkorde und Modulationen fähig, die für Hoffmann wesentlich die Musik als begriffslose Sprache der jenseitigen Welt ausmachen.

(Krickeberg, a.a.O., S. 8)

Die Tradition der Harfe mit hauptsächlich religiöser Semantik zeigt sich u.a. im Erstdruck von Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“ in der AMZ vom Dezember 1813: „Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim erklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt.“ (DKV-SW Bd. 1, S. 767,4 – 767,10, zur Entstehung S. 1309f; eigentlich geplant für die „Fantasiestücke“; auch in: DKV-SW Bd. 4, S. 110)

Am 15. Oktober 1813 notierte Hoffmann in seinem Tagebuch:

„Visite bey der Harfenspielerin Fraülein Winkel – sich schändlich ennuyirt“.

(E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 230 und S. 433; gemeint ist die Harfenspielerin, Malerin und Schriftstellerin Therese aus dem Winkel (1779-1867)

In seiner Erzählung „Die Automate“ wird eine Harfenuhr erwähnt: „ist mir doch das Tote, Starre der Maschinenmusik von je her zuwider gewesen und ich und ich erinnere mich noch, daß schon als Kind im Hause meines Vaters mir eine große Harfenuhr, welche stündlich ihr Stückchen abspielte, ein recht quälendes Mißbehagen erregte.“

(DKV-SW Bd. 4, S. 420. Vgl. zur Mechanik: Ellinger, E. T.A. Hoffmann Werke, 1927, Bd. 15, S. 242)

4 b. Das Spielen der Harfe als Therapie gegen und Wahnsinn

Schon im Alten Testament wird erzählt, wie es David mit seinem Harfenspiel gelingt, Sauls Schwermütigkeit zu vertreiben: „Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig. Unser Herr sage seinen Knechten, die vor ihm stehen, daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfe wohl spielen könne, auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit Dir werde. [...]

Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ (1. Buch Samuel XVI. 14-23 nach Luther. Zur Harfen-Therapie Saul-David vgl. Hans Joachim Zingel: König Davids Harfe. Köln 1968 sowie Klibansky/Panofski/Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt a.M. 1990, S. 98ff.; Abbildungen Nr. 67 und 71, sowie Dieter Borchmeyer, Thomas Mann. Werk und Zeit. Berlin 2022, S. 1188f.)

In der griechischen Mythologie galt Apollo auch als der Heilende mit der Leier oder Zither statt Harfe (in: K. Ph. Moritz, Götterlehre, Leipzig 1966, S. 85, 86, 87, die Leier stimmend mit Abbildung auf S. 89) Romantiker, wie etwa Carus, erkannten in der Melancholie die Darstellung des faustischen Menschen (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 20)

In diesem Zusammenhang sei hier noch an Hoffmanns, im Umkreis der Kreisler-Texte der Fantasiestücke 1814, entstandenes Fragment „Der Freund. Brief an Theodor“ erinnert. (In: DKV-SW, Bd. 6, S. 501-506, 1429-1432. Vgl. dazu Rainer Tölle, E.T.A. Hoffmanns *Der Freund*. Zum Umgang mit psychisch Kranken. In HJb Bd. 13, 2005, S. 133-136)

Der Hund Berganza und der Geist Ossians deuten schon zu Beginn des „Berganza“-Textes voraus auf die Thematik Melancholie und Künstlertum. Der Hund galt als Leidensgefährte und Begleitmotiv innerhalb der Melancholie, der begabter und feinfühlicher als andere Tiere erscheint. (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 455)

Der angeblich übergesnappte und wahnsinnig gewordene Musiker Johannes Kreisler, der vor der Einlieferung in eine Irrenanstalt flieht, sich aber von seinem Leidensgefährten Berganza trennt, um diesen vor dem Verdacht des Wahnsinns und damit folgenden Tod zu schützen (DKV-SW Bd.2/1, S. 123-124,30;125,1-126,9. Vgl. zur Melancholie auch Hoffmanns „Der Goldene Topf“ und die Interpretation von H. Steinecke, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1997, S. 87)

Auch die Fledermaus gehört zu den ikonographischen Attributen der Melancholie. Das Blei wird Saturn, dem Gott der Melancholie zugeordnet. (Martina Wagner-Engelhaaf in: K. Ph. Moritz, Andreas Hartknopf. Stuttgart 2001, S. 203 und S. 219), auch galten Fledermäuse als Vorboten des Unglücks (DKV-Moritz-Werke Bd.1, S. 1139) und bei Hoffmann findet man: „ekelhafte Fledermäuse wie mit verzerrten lachenden Menschengesichtern“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 265,16)

Karl Philipp Moritz Roman-Allegorie „Andreas Hartknopf“ enthält Passagen zur Musikauffassung und Musikaffektenlehre, auch die Relevanz der Musik für die ärztliche Therapie, die Hoffmann wahrscheinlich im Zusammenhang mit Tubalkain rezipiert hat. Dieser (auch Tubal-Kajin) galt neben dem Schmiedehandwerk auch als Erfinder der Musik (Genesis 4.22), wie auch sein Halbbruder Jubal als Ahnherr der Zither- und Flötenspieler. (Moritz-DKV-Werke Bd. 1, S. 574f., 1169f.)

Hoffmann thematisiert dies mit „heilloser Ironie“ in seinen „Gedanken über den hohen Wert der Musik“: „und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, der die Menschen aufheitere“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 51,36 sowie 663)

5. Einflüsse der ägyptischen und griechischen Mythologie – Sphinx und Isis

Hoffmann hat schon als Schüler in Königsberg durch das Studium der antiken Klassiker sein Interesse an der Mythologie auch künstlerisch verarbeitet. In Hippels Erinnerungen lesen wir: „Emsig las er mit seinem Freunde den Winkelmann, und am meisten zogen ihn die Abbildungen der aufgefundenen Schätze des Herkulanum auf der Königlichen Bibliothek an, wovon er das meiste copirte.“ (In: Hans von Müller. *Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft*, Berlin 1912, S. 11 (= E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten, gesammelt und erläutert von Hans von Müller, Erster Band. Hoffmann und Hippel).

Die Kupferstichwiedergaben der herculanischen Entdeckungen erschienen in Chr. G. Murr, Abbildungen und Gemälde der Alterthümer in dem Königlichen Neapolitanischen Museo zu Portici, 8 Bde. Augsburg 1777; 2. Aufl. 1793-99; Supplementband 1805. (Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer, Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 3, 1995, S. 48-69, hier S. 51 sowie die Abbildung Nr. 15, S. 59. Ferner vgl. D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 47)

Im Frühjahr 1806 malte Hoffmann in Warschau für die „Musikalische Gesellschaft“ im Mniszechschen Palais das Bibliothekszimmer und das Kabinett im ägyptischen Stil aus, was sich nicht erhalten hat. (Vgl. D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 122f. Ferner auch die Foto-Abbildung des Palais in MHG Heft 37, 1991, S. 30)

Zwei gezeichnete Sphingen findet man im Dezember 1811 in Hoffmanns Entwurf zu einer Bamberger Schauspiel-Bühnendekoration.

(Vgl. dazu ausführlich D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. S. 191f. und die Abbildung Nr. 86 in Bd. 2, S. 70)

Noch in Hoffmanns vier Einbandzeichnungen zum „Kater Murr“ integrierte er im unteren Teil geflügelte Sphingen mit Ziegenböcken. (Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer, Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 3, 1995, S. 51 sowie die Abbildung Nr. 1-4; ferner vgl. Helmut Göbel, „E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner“, in: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, München 1992, S. 164.)

Im Zeitalter Napoleons und der noch anhaltenden Ägypten-Mode malte Hoffmann im Januar 1812 für den Ball der Harmoniegesellschaft im Casino zu Bamberg, anlässlich der Feier des Namenstages der Königin von Bayern Caroline (1776-1841) eine Festdekoration mit Darstellung eines 17 Fuß hohen ägyptischen Tempels (Schnapp, Tagebücher, S. 131-133 sowie D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 194f.)

„Die historisierenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts haben das Sphinxmotiv [auch in Privathäusern] eine große Verbreitung gesichert. [...] Es kommen sowohl griechische wie ägyptische Typen vor und häufig auch jene von der römischen Kunst geschaffene Mischform der weiblichen Sphinx mit dem ägyptischen Königskopftuch.“ (Vgl. Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977, S. 188; Abb. 317 auf S. 111 sowie Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 2010, S. 47 und vgl. den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

Hoffmanns Tagebuchaufzeichnungen 1812 über die Leidenschaft für seine Gesangsschülerin Julia Mark, die nach Gesprächsäußerungen über ihre unglückliche Zukunft Hoffmann ein Rätsel blieben; am 27. April 1812 notierte er: „Erste Spur Rücksichts des Rätsels – die Sphinx hat mich beim Schopf gepackt und wirft mich Bergab Kopfüber in ein verfluchtes SchlammGrab wenn ich nicht rate“.

(Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 152)

Diese Tagebuchnotiz korrespondiert mit dem Sonett „Die beiden Sphynxe“ im Berganza-Text: „Die Poesie erhob sie aus dem Schlamme“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 141,2)

In diesen Kontext gehört auch ein Zitat „Mag es die alte Sphinx, die Zeit, Dir lösen“ aus Heinrich von Kleists Schauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“ (V/1), zu dessen Aufführung Hoffmann im Bamberger Theater am 7. Februar 1812 als Bühnentechniker beitrug. (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1993, Bd. 1, S. 518; vgl. auch Hoffmanns Brief an Hitzig vom 28. 4. 1812 in DKV-SW Bd. 1, S. 243 sowie Schnapp, Aufzeichnungen, a.a.O., Nr. 219, S. 180)

Seine Erfahrungen im Haus der Bamberger Konsulin Franziska Mark verarbeitete Hoffmann seit dem Februar 1813 bekanntlich in seinem Fantasiestück „Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ und karikierte darin die Ägypten-Mode, vorrangig im Zeichen der Sphinx. (Vgl. Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44)

Der Erzähler erweckt zu Beginn der Erzählung das Vertrauen des sprechenden Hundes, trinkt und füttert den Bullenbeißer: „Nachdem alles aufgeessen war, versuchte er einige Sprünge [...]; dann legte er sich in der Stellung der Sphinx gerade vor die Moosbank, auf der ich saß hin und fing [...] in folgender Art an“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106. Vgl. den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

In den zeitgenössischen Salons wurde eine mimische Darstellung in attitudenhaften Posen und in nachempfundenen Kostümen von historischen oder mythischen Personen als Zeitvertreib zelebriert. (Vgl. Petra Mayer, Hoffmanns poetischer Bullenbeißer – eine Ausgeburt des Grotesken. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 15, 2007, S. 7-24, hier S. 15)

In diesem Kontext erzählt Hoffmann im „Berganza“ die Anekdote über die „weltberühmte [...] Schauspielerin“, vermutlich Friederike Bethmann, und ihre ägyptischen Theater-Gewänder samt ägyptisch drapierten Schal. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 162 und S. 717)

Insgesamt ist wohl Raraty zuzustimmen, der den Berganza-Text nicht nur als Satire auf die zeitgenössischen Bamberger Persönlichkeiten gedacht war, sondern auch Hoffmanns Ablehnung der mimischen Kunst an sich. (Raraty, a.a.O. S. 44).

Berganza fährt in seiner Erzählung fort:

„Meine Dame hatte die eigene Manier, alle Künste selber treiben zu wollen [...]. Kurz vor meiner Ankunft ins Haus, hatte sie mit einer bekannten mimischen Künstlerin, die du oft gesehen wirst, Bekanntschaft gemacht und von da an datierte sich der Unfug, der nun mit den mimischen Darstellungen in den Zirkel getrieben wurde. [...] Der Teufel hole die Sphynx“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 135)

Über das reale Vorbild dieser Künstlerin ist sich die Forschung nicht einig, doch kommen wohl nur Henriette Hendel-Schütz (1772-1849) sowie Elise Bürger (1769-1833) infrage. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 713, sowie C.G.v. Maassen in SW Bd. 1, S. 488. Ausführliche Informationen zum angeblichen Vorbild findet man im Aufsatz von Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44).

Hendel-Schütz trat 1807 in Bamberg, also vor Hoffmanns Ankunft, im dortigen Theater auf und zu ihren Lieblingsposen gehörte u.a. die Sphinx und zwar in der Form in der sie Hoffmann beschreibt. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 30)

Im Almanach „Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813“[1812] findet sich nach der S. XXVIII ein Stich, der die Hendel-Schütz als Sphinx darstellt. (Ellinger, Werke Bd. 15, 1927, S. 179)

Elise Bürger dagegen gastierte 1811 einen Monat lang in Bamberg, wo sie Hoffmann womöglich auf der Theaterbühne erlebte. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 35)

Berganza wiederholt seinen Sphinx-Fluch und wird gefragt: „Du nimmst wohl die Sphynx allegorisch“ und antwortet „Nichts weniger als das! - ich meine die veritable Sphynx mit dem ägyptischen Kopfputz und den stieren ovalen Augen.“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 138)

Mit diesen Attributen beschreibt Hoffmann dem Verleger Kunz seine Titelvignette. Der ägyptische Kopfputz oder auch Stufenperücke findet sich in etlichen Sphinx-Darstellungen der Antike. (Vgl. dazu die etruskische Sphinx in einer Musikanten-Prozession in: Heinz Demisch, Die Sphinx.

Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart 1977, S. 106; Abb. 297; zur Verbindung von Isis und Sphinx vgl. auch das Wandgemälde aus Herculaneum, das Sphingen vor dem Isis-Tempel zeigt, S.35, Abb. 76; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309, ferner Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 2256)

Berganza wird vom Professor mit einem Kopftuch drapiert und damit in den Salon geführt, wo Madame ihre mimischen Darstellungen schon zelebrierte: „Endlich [...] trat Madame mit einem ganz seltsamen Kopfputz, der dem meinigen auf ein Haar glich hervor, [...] schritt ich gravitatisch in die Mitte des Zimmers, und legte mich der Dame dicht gegenüber, die Vorderpfoten ausgestreckt in meiner gewöhnlichen Stellung auf den Boden“.

(DKV-SW Bd. 2/1, S. 139) Seine gewöhnliche Stellung gleicht die der Sphinx vor der Moosbank an der Nepomuk-Statue. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106)

Daraufhin entsteht Gelächter, „alles, von dem gewiß überkomischen Anblick wie elektrisiert, rief und schrie noch durcheinander: „Zwei Sphynxe – zwei Sphynxe im Konflikt!“ [...] die holde Cäcilia dazwischen, befreit mich von meinem ägyptischen Kopfputz und führte mich auf ihr Zimmer.[...] Den andern Tag darauf war überall von der Doppelsphynx die Rede und es zirkulierte ein Sonett, und welches wahrscheinlich auch von dem Professor verfaßt worden war - „Die beiden Sphynxe“.

Darin werden sowohl Ödipus Rätseldeutung als auch die Dame und der Hund, also Berganza, verspottet. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 140)

Noch in Hoffmanns später Erzählung „Die Irrungen“ fühlt sich der Held in der Rolle als Ödipus: „Hat mich eine grausame Sphinx erfaßt und will mich hinunter schleudern in den bodenlosen Abgrund?“ (DKV-SW Bd. 5, S. 490)

Trotz dieses peinlichen Auftritts wurden die mimischen Darstellungen im Salon fortgesetzt, allerdings unter Ausschluss des Hundes. Berganzas Verkleidung als Sphinx hat auch einen mythologischen Hintergrund; nach Hesiods „Theogonie“ entstammt die Sphinx der Verbindung von Echidna mit ihrem Sohn, dem zweiköpfigen Hund Orthros, wie auch der Höllenhund Kerberos. „Schon der Körper archaischer Sphingen ähnelt oft mehr dem eines Hundes als dem eines Löwen“. (Vgl. dazu Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 2010, S. 46f., ferner Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S. 76f. sowie den Artikel in Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 1822)

In der „Götterlehre“ (1791) von K. Ph. Moritz konnte Hoffmann sich über die Herkunft dieses Hundes wie auch über die Sphinx informieren: „und zuletzt gebar die Echidna, nachdem sich mit dem Orthrus begattet hatte, den Nemeischen Löwen und die rätselhafte Sphinx mit dem jungfräulichen Antlitz und den Löwenklauen. Dies ist die Nachkommenschaft des des Phorkys und der schönen Ceto.- Die Erzeugung der Ungeheuer endigt sich mit des Geheimnisvollen und Rätselhaften, worin die alten Aussprüche und dunklen Sagen der Vorzeit gehüllet sind.“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 279-282)

„Sphinx, das klassische Fabeltier (Ödipussage) ist mit den zahlreichen ägyptischen Anklängen in die freimaurerische Symbolik des 18. Jahrhunderts gelangt. Nach dem ‚Wiener Freymaurer Journal‘ von 1784 (I, 116) soll die Sphinx Stärke und Weisheit ausdrücken, außerdem aber symbolisch andeuten, daß der Freimaurer Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten“,“.

(Internationale Freimaurer-Lexikon. München 1932, Spalte 1489) Doch als wirkliches Symbol hat die Sphinx in der Freimaurerei keinen Eingang gefunden, abgesehen von einigen Autoren und Musikern des 18. Jahrhunderts wie den Freimaurern Herder, Wieland, Goethe, Moritz, W. Heinse oder auch W.A. Mozart. (Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S. 264; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309))

Hoffmanns ägyptische Dekorationen für das Casino in Bamberg im Januar 1812 wurden ja schon erwähnt; am 2. Februar 1812 notierte er, etwas rätselhaft, in seinem Tagebuch:

„Gemahlt an dem Allegorischen Bilde für das Cassino im Theater – in der Garderobe – neue sonderbare Aspecten – das FreymaurerZeichen [Hoffmanns Zeichnung] insinuiert“.

(Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O., S. 138)

Insbesondere der Roman „Andreas Hartknopf“ (1786) gehört in diesen Kontext, denn sein Verfasser K. Ph. Moritz, der als Freimaurer 1793 „Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei“ veröffentlichte, schrieb auch ein Vorwort als Herausgeber des Buches „Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Alterthums“ von J. G. Bremer 1793. „Die sinnbildliche Deutung des Handwerks, Hartknopfs ständige Wanderschaft von Westen nach Osten, die Licht- und Sonnenaufgangsmetaphorik, alles das bezeugt mauerische Gedanken und mauerische Symbolik. Das Titelkupfer des Romans – eine liegende Sphinx, nach Osten ins Licht blickend [...] weist auf die orientalische Tendenz der Freimaurerei - „ex oriente lux“ - besonders auf die im damaligen europäischen Maurertum beliebte ägyptische Symbolik. (H.J. Schrimpf: Nachwort in: K.Ph. Moritz Andreas Hartknopf. Eine Allegorie, Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart 1968, S. 25*)

Das vermutlich von J.W. Meil stammende Titelkupfer mit der Sphinx für „Andreas Hartknopf“ hat Hoffmann höchst wahrscheinlich auch zu seiner eigenen Titelvignette beeinflusst. „Dieses Fabelwesen steht in der Freimaurer-Symbolik für Stärke und Weisheit; ferner deutet die Sphinx an, daß „der Freimaurer-Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten“ (Wiener Freimaurer Journal I) [...]. Die Blickrichtung der Titelkupfer-Sphinx verweist auf die auch für die Freimaurerei zentrale Auffassung, daß der Ursprung allen Lichtes im Osten liege“.

(Kirsten Erwentraut in: Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Andreas Hartknopf. Düsseldorf und Zürich 1996, S. 840f.; vgl. auch DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1136)

„Eine Art Mittelglied zwischen der Goetheschen und Novalischen Verfahrensweise bildet wohl Mozarts Zauberflöte, die freimaurerische Symbolik in eine allegorische Handlung überführt“.

(Über Goethes Märchen und Novalis *Hyacinth und Rosenblütchen* aus den *Lehrlingen von Sais* in: Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830, München 1983, Bd. 1, S. 429)

In den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ ironisiert Hoffmann die diversen Travestien von Schickaneders Libretto für Mozarts „Zauberflöte“ als „rührende Familien Gemälde“, in denen der Onkel Sarastro seiner Nichte Pamina wissenschaftlichen Unterricht mit „Basedow’s Elementarwerk (die Mysterien Isis und Osiris)“ erteilt. (DKV-SW Bd. 3, S. 471) Humoristisch verbindet Hoffmann hier das Freimaurertum der „Zauberflöte“ mit dem philanthropischen Bestrebungen des Reformpädagogen Johannes Bernhard Basedows in dessen Hauptwerk „Des Elementarwerkes erster <bis vierter> Band“ (1774), das wiederum auf die Moritzsche Allegorie „Andreas Hartknopf“ verweist, der sich darin mit der Person Basedows und dessen „Elementarwerk“ kritisch auseinandersetzt. (Vgl. DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1147)

Seit 1809 hatte Hoffmann in Bamberg einige Aufführungen der „Zauberflöte“ gesehen; in der Aufführung vom 26. Februar 1809 spielte er das Glockenspiel. (DKV-SW Bd. 1, S. 207f.)

In Dresden 1813, im Entstehungsjahr des „Berganza“ und der Titel-Vignette, dirigierte er diese Oper mehrmals. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O. , S. 94, 322, vgl. auch die Theaterzettel in: Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. Hildesheim 1981, S. 289 und 302)

Im „Berganza“ findet sich der Passus: „tanze ich jetzt nach Tamino’s Flöte und erschrecke den Papageno“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 158,23)

1815 in Berlin sah und rezensierte Hoffmann die berühmte „Zauberflöten“-Inszenierung mit den Schinkelschen Dekorationen. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 2/2, S. 447-449, 657-659)

Schinkels Bühnenbild-Entwurf entstand im Rahmen der klassizistischen Ägypten-Rezeption und zeigte u. a. „eine gewaltig liegende Sphinx mit dem eigenwillig modifizierten Königskopftuch [...] Der intensive Blick der Sphinx und das Ambiente [...] vermitteln einen treffenden Eindruck von den Vorstellung, die man mit den Begriffen Ägypten und Sphinx verband“. (Demisch, Die Sphinx, a.a.O.; S.187 und Abb.520; vgl. dazu auch: Ruth Freydank, Theater in Berlin, Berlin 1988, S. 187-191 und dort die Farb-Abbildung von Schinkels Schluss-Dekoration S. 189)

Im Rahmen seiner künstlerischen Beschäftigungen mit Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ war Hoffmann, ohne je Mitglied einer Freimaurer-Loge zu sein, mit der Freimaurer-Symbolik als auch mit den ägyptischen Mysterien von Isis und Osiris wohl vertraut. Isis bedeutet namentlich „Thron“, der als Mutter des Herrschers betrachtet wurde. Isis galt allgemein als Schutzgöttin die den Toten vor Feinden bewahrte, galt aber auch als große Zauberin. (Vgl. dazu und zum Isis-Kult: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 2, Spalte 1463f.)

Die Lektüre von Novalis und dessen Schrift „Die Lehrlinge von Sais“ (1802) mit dem direkten Bezug auf die ägyptischen Mysterien hat Hoffmann zusätzlich angeregt sich mit dem Isis-Kult zu beschäftigen, was die zahlreichen Erwähnungen von Isis und Isistempel in seinem Gesamtwerk verdeutlichen.

„Die Lehrlinge zu Sais“ und der dort erwähnte Tempel der Isis zu Sais kannte Novalis aus Schillers „Die Sendung Moses“ und der Ballade „Das verschleierte Bild zu Sais“. Novalis Isistempel „wird so zu einem idealen Schauplatz, der die Ferne vergangenen Zeiten beschwört“. (Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs in drei Bänden. Hrsg.: H.-J. Mahl und R. Samuel. München 1978, Bd. 1, S. 217 ; Kommentar in Bd. 3., S. 106)

„Isis [...] auf deren Tempel geschrieben stand: ‚Ich bin alles was da ist, was da war, was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.‘“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 137)

Hoffmann fand in den „Reisen eines Deutschen in Italien“ von Karl Philipp Moritz das Kapitel „Der Tempel der Isis“ mit einer ganzseitigen Abbildung. (DKV-Moritz, Bd.2, S. 573 f.)

In seinen „Gedanken über den hohen Wert der Musik“, im ersten Band der „Fantasiestücke“, findet sich die, auch selbstironische, Rollenrede Kreislers; die Gedanken eines Banausen über

die Musikausübung als bloße Zerstreuung: „Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen [...]. Sie meinen nämlich die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen, und führe ihn aus dem törihten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 49; so in der Erstauflage von 1814, Bd. 1, S. 101, dagegen findet sich in der zweiten Auflage von 1819, Bd. 1, S. 60, die Korrektur „romantischste“)

Auch G. H. Schubert behandelte in seinen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ die Mysterien im Tempel zu Sais: „In einem traurigen Spiele, stellten die egyptischen Priester in stillen Frühlingsnächten die Leiden und den Tod des Osiris vor. Ein schöner See an dem Tempel bey Sais war der Schauplatz, und es erschienen in diesen Mysterien Särge und Gräber. [...] Nach der gewöhnlichen Sage war der Gatte der Isis von dem Typhon zerrissen, und dieses erhabene Götterpaar erschien dem Alterthum zugleich als Vorbild der höchsten Vollendung und der tiefsten Leiden.

(G.H. Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 72f.)
Doch Hoffmann erhielt Schuberts Buch erst Mitte August 1813, also schon nach Vollendung der Zeichnung seiner Vignette. (Vgl. Schnapp, Briefwechsel, a.a.O., Bd.1, S.407-409)

6. Epilog – E.T.A. Hoffmann als Leser der Zeitschrift „Isis“ von Lorenz Oken

Hoffmann gehörte zu den zahlreichen Lesern von Lorenz Okens „Isis oder Encyclopädische Zeitschrift“, die der liberalen Tradition der Aufklärung folgte, mit ihren philosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Aufsätzen sowie politischen Analysen.

Zwar ist nur Hoffmanns Lektüre der „Isis“-Hefte 11 und 12 von 1818 belegt, allerdings mit der falschen Jahreszahl 1819 notiert.

(Vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, Nachlese. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 490)

In Hoffmanns fragmentarischen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1819, sein Material für Aufsätze und Erzählungen in einem verschollenen blauen Quartheft, aus dem Hitzig 1823 wenige Auszüge publizierte, sind nur unpolitische Notate aus der „Isis“ überliefert, so die aus dem medizinischen Bereich stammenden Kanthariden, auch als spanische Fliege bekannt, die in der „Isis“ als Distichen bezeichnet wurden; ferner die Epigramme auf den Dramatiker Adolf Müllner sowie die kuriose Geschichte über einen Alligator. (DKV-SW Bd. 6, S. 277-279, 1347f. vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, Nachlese. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 340-341, 378f. und 490f.)

Doch darf man vermuten, dass Hoffmann auch die früheren Jahrgänge rezipierte, vor allem 1817 das berühmte Heft 195 mit dem Bericht samt Karikaturen über das Wartburgfest der Studenten. Während des Wartburgfestes, an dem auch Oken und weitere Jenenser Professoren teilnahmen, kam es am Abend des 18. Oktober 1817 zu einem Autodafé, bei dem Teile einer preußischen Ulanenuniform, ein hessischer Soldatenzopf und ein österreichischer Korporalstock, sowie mehrere Bücher von als reaktionär geltenden Verfassern, darunter Karl Albert von Kamptz, Theodor Schmalz (Hoffmanns Universitätslehrer in Königsberg), Karl Ludwig von Haller und August von Kotzebue, verbrannt wurden. Vierzehn Tage später publizierte Oken in der „Isis“ Nr. 195 von 1817, Spalte 1153-1559, seinen Aufsatz „Studentenfrieden auf der Wartburg“, den er mit Karikaturen garnierte und damit die Namen jener Autoren, deren Bücher die Studenten verbrannten, der Lächerlichkeit preisgab. (Vgl. die Abbildung Nr. 3 nach S. 848 in K.A. Varnhagen von Enses Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens, hrsg. v. K. Feilchenfeldt, DKV, dritter Band 1815-1834, Frankfurt a.M. 1987)

Karl August von Varnhagen, der auch Beiträge in der „Isis“ veröffentlichte, traf den sich wie verfolgt und sind auf der Flucht fühlenden Oken im Jahr 1819, der seine Karikaturen als harmlos rechtfertigte: „wenn ich noch so gründlich bewiesen hätte, daß gewisse Professoren oder Minister dummes Zeug gemacht, darnach hätte kein Hahn gekräht;

da ich aber zu ihren Namen kleine Eselsköpfe habe beidrucken lassen, das hat gewirkt, das hat jeder gleich verstanden, und die Kerls sind unschädlich geworden!“ Auch über Sand und die Ermordung Kotzebues unterhielten sich die beiden, wobei Oken diese Tat verteidigte.

(Varnhagen-DKV, a.a.O, S. 484f. Begegnung mit Oken 1819, S. 485f.)

Hoffmanns späterer Widersacher, der leitende Direktor des Polizeiministeriums in Berlin, K.A. v. Kamptz, dessen Codex der Gensd'armerie zu den verbrannten Büchern gehörte, beschwerte sich in einem Brief vom 9. November 1817 an Großherzog Carl August über den „Haufen verwilderter Professoren und verführter Studenten“ und schrieb weiter: „Wenn in Eurer Königlichen Hoheit Staaten wahre Denk- und Preßfreiheit wirklich blüht, so ist mit derselben eine durch Feuer und Mistgabeln, von Schwärmern und Unmündigen geübte Zensur und ein terroristisches Verfahren gegen die Denk- und Preßfreiheit in anderen Staaten gewiß nicht vereinbarlich.“

Am 27. November 1817 wurde die Nummer 195 beschlagnahmt und ein vorläufiges Druckverbot der „Isis“ erlassen, das am 15. Dezember wieder aufgehoben wurde.

Bezüglich der späteren Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und Kamptz erscheint in Zusammenhang mit dem Wartburgfest das rückseitige Einbandmotiv zum zweiten Band des „Kater Murrs“ von Interesse, der Mönch mit der Fackel, unter dem sich auch Hoffmanns Sphinx-Zeichnung befindet. (vgl. die Abbildung in DKV-SW Bd. 5, Tafel 4, nach S. 944 sowie S. 926)

Friedhelm Auhuber hat in seiner ikonographischen Deutung von Hoffmanns Umschlagzeichnungen zum „Meister Floh“ u.a. darauf hingewiesen, dass der Mönch womöglich auch eine allegorische Anspielung auf Martin Luther mit der „Fackel der Wahrheit“ darstellt, der ja 1817 für die Studenten als einer ihrer Heroen galt.

(Vgl. DKV-SW-Bd. 6, S. 1388 sowie Wolfgang Bunzel, Der mikroskopische Blick. Zu den Umschlagillustrationen von E.T.A. Hoffmanns Meister Floh. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 30, 2022, S. 107. Zum Luther-Komplex im „Kater Murr“ vgl. auch Andreas Bäessler, ‚Stammkater‘. Zu einer Vorgeschichte der Figur des Kater Murr. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 31, 2023, S. 74-98)

Schon im Jahr 1816 plädierte Goethe in Weimar für ein Verbot von Okens „Isis“, die er in seinem Tagebuch vom 30. Juli 1816 als „Hydra“ bezeichnete; in einem Brief an den Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816, in dem er Oken staatschädlichen, partiellen Wahnsinn unterstellte: „Wer wird ihn hindern, in Rätseln, Logogryphen, Charaden, seine Leidenschaft zu verhüllen, und ist es einer Behörde anständig, den Ödipus zu einer solchen Sphinx zu machen?“ (Vgl. Goethes Brief an Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816 in Briefe in vier Bänden, Hamburger Ausgabe, Bd. 3. Nr. 1069, S. 368-374, Kommentar S. 651-653 und J. W. Goethe, Tagebücher in drei Bänden, hrsg. v. G. Baumann. Bd. II, Stuttgart 1957, S. 343 Ferner vgl. dazu Rudolph Zaunick, Max Pfannenstiel: Aus Leben und Werk von Lorenz Oken: dem Begründer der deutschen Naturforscherversammlungen. Zweiter Abschnitt: Lorenz Oken und J. W. von Goethe. In: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften. Band 33, Heft 3/4, 1941, S. 127-143)

Bekanntlich widersetzte sich der Großherzog Carl August 1816 diesem Verbotspädoyer im Rahmen der Pressefreiheit und stellte die Strafverfolgung ein, musste sich aber 1819 nach den Karlsbader Beschlüssen dem Druck der Großmächte Preußen, Österreich sowie Russlands beugen und verfügte, dass Oken entweder die „Isis“ aufgeben oder seine Professur verlieren. Oken entschied sich für letzteres und die Zeitschrift wurde dann weiter in Leipzig gedruckt. Der auch unter Zensurmaßnahmen leidende Schriftsteller Arno Schmidt schrieb dazu in der Biographie „Fouqué und einige seiner Zeitgenossen“: „Wie es denn zu den unauslöschlichen Schandflecken Goethes gehört, ein Verbot dieser wertvollsten ‚Isis‘ befürwortet und ekel=tatkräftig befördert zu haben“. (Arno Schmidt, Bargfelder Ausgabe, Abt. III, Bd. 1. Zürich 1993, S. 415)

Ob nun der Verleger C.F. Kunz Hoffmanns Erklärung seiner Titelvignetten entschlüsselt hat, bleibt wohl als Rätsel offen. Die zweite Auflage der „Fantasiestücke in Callots Manier“ in nur zwei Bänden erschien 1819 ohne Hoffmanns Vignetten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Vignette ein komplexes und vielschichtiges Werk ist, das Hoffmanns künstlerische Philosophie widerspiegelt und heterogene Elemente in einem einheitlichen, rätselhaften Bild vereint, das sein literarisches Werk einleitet.

Ende

Die Titel-Vignette im Spiegel der Interpretationen

Michael M. Raraty erklärt sich, im Kontext des „Berganza-Textes“, die Zusammenstellung von Sphinx mit altdeutschem Troubadour durch die zeitgenössische Mode des sogenannten Altdeutschen. (Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 38)

Elke Riemer -Buddecke sieht in Hoffmanns Vignetten Allegorien und Sinnbilder von Hoffmanns Künstlerverständnis und der Harfenspieler soll den Dichter selbst darstellen, dem sich das Geheimnis der Musik in den Harfentönen erschließt. „Die Sphinx symbolisiert die Gefangennahme des altdeutschen Troubadours durch das Geheimnis der Kunst“. Die Harfe und die Sphinx könnten aus Mozarts „Zauberflöte“ entnommen sein. (Elke Riemer, E.T.A. Hoffmann und seine Illustratoren. Hildesheim 1976, S. 2; vgl. auch D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 212)

Nach Helmut Göbel schließen sich Hoffmanns Titelzeichnungen eng an konventionelle Traditionen der Blattgestaltung an. Die kugelbrüstig liegende Sphinx lächelt wie Leonardos Mona Lisa.

(Helmut Göbel, „E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner“, in: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, München 1992, S. 163 f.)

Hartmut Steinecke sieht auch den Zusammenhang der Titelvignetten mit Hoffmanns Auftakt-Text „Jacques Callot“, das Heterogene bestimmt die Bildstruktur: Harfenspieler und Sphinx deuten „sowohl die verschiedenen Künste als auch die Spannweite der Töne vom Erhabenen bis zum Komischen“ an. (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 596)

Helmut Pfotenhauer erkennt in Hoffmanns Vignetten traditionelle Elemente des Grotesken.

(Helmut Pfotenhauer, Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 3, 1995, S. 51)

Beate Reiferscheid interpretiert Hoffmanns Titelvignette im Sinne der Groteske und Karikatur in der Callotschen Traditionslinie als parodistische Umwertung romantizistischer Ideale.

(Beate Reiferscheid, „E.T.A. Hoffmann als Illustrator“. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 4, 1996, S. 31)

Olaf Schmidt erkennt in dem Harfner als Auftakt einer Erzählsammlung einen Verweis auf Hoffmanns intermediale Konzeption; der altdeutsche Troubadour steht im Bezug zur romantisierten Dürer-Zeit im Umkreis von Wackenroder und Tieck. Die isisköpfige Sphinx verweist auf eine um 1800 weitverbreitete Motivik hin, z.B. zu Novalis „Die Lehrlinge zu Sais“. (Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2003, S. 112)

Dietmar J. Ponert deutet den Harfenspieler als den Dichter und unbehausten Sänger, als reisenden Enthusiasten, dem die Aufgabe zufällt, „die verschlossenen Mysterien des Daseins, des menschlichen, göttlichen und kosmischen, durch das Leben erweckende Geheimnisvolle der Musik dem Verständigen zu offenbaren“.

(D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 212)

Den Harfenspieler als „neue, einprägsame Figur der Romanliteratur bezieht Goethe aus der epischen und lyrischen Literatur seiner Zeit.

Das Titelblatt der ersten Ausgabe des <Ossian> zeigt den Harfner, der von nur ab auf den Titelkupfern der Gedichte von G. A. Bürger (1776) erscheint, später wird der Bildtopos noch einmal von Christian Daniel Schubart (1785) auf dem Titelkupfer seiner Gedichte aufgenommen. „Goethe aber versteht „aber den Harfner nicht als Ossianischen Sänger,

sondern eher als „homerischen“, indem er ihn im Süden beheimatet sein läßt.“ (H.-J.Schings in: Goethe SW-MA, Bd. 2,2, S. 830) Der Titelkupfer zu Bürgers Gedichten stammte von Daniel Chodowiecki. Bürgers Kommentar dazu findet sich in seinem Brief an Boie v. 30.4. 1778. (Vgl. die Abbildung auf S. 164. In: Gottfried August Bürgers Sämtliche Werke, Hrsg. Von G. u. H. Häntschel. München, Wien 1987, S. 1038)

Hoffmanns Ossian-Quellen waren, neben Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ (SW-MA, Bd. 1,2, S. 225,7 und S. 794 sowie S. 283,34 und S. 798), vor allem aber K.Ph. Moritz Texte „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“ (DKV-Moritz-Werke Bd.1, 597,3 und Kommentar S.1180 sowie S. 713,1 und Kommentar S. 1236) aber auch „Anton Reiser“ (DKV-Moritz Werke Bd.1, S.178,24 und S. 1023- joy of grief)

Hoffmanns Proteushafte Figuren-Aufteilung im „Berganza“: Der Erzähler unter der Maske des Hundes, der Hund Berganza, der Musiker Johannes Kreisler und der reisende Enthusiast (vgl. E. v. Schenck, ETA Hoffmann, Berlin 1939, S. 223ff.)

Kreisler als Anti-Harfnr Goethes – Anti-Wahnsinniger (DKV-SW Bd. 2/1, S. 124-126)

„Berganzas Ausbildung bei Johannes Kreisler, die ihn die Normalität des Wahnsinn als Kontrastprogramm zur bürgerlichen Beschränktheit erfahrbar machte“

(Claudia Stockinger, „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“. In: D. Kremer (Hrsg.) E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2.Aufl. Berlin 2012, S. 104)

4. Hoffmanns kritische Einstellung zur Allegorie und Deutung seiner Titel-Vignette

Was sah und las der Buchleser um 1814, wenn er den ersten Band der „Fantasiestücke in Callots Manier“ aufschlug? Zunächst das Titelblatt mit Hoffmanns allegorische Titelvignette und als ersten Text die werbewirksame Vorrede von Jean Paul, den Walter Benjamin als „größten Allegoriker unter den deutschen Poeten“ deklarierte. (Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/M. 1977, S. 166) Die Allegorie, ist ein aus der antiken Rhetorik stammender Begriff zur Bezeichnung einer uneigentlichen Redeweise [...]. Das allegorisch ausgesagte bedeutet etwas anderes, das in der Regel konkret benannt werden kann. (Martina Wagner-Egelhaaf in: Karl Philip Moritz, „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“, Stuttgart 2001, S. 201)

Allegorie, Allegorese, Typologie: Der Terminus ›Allegorie‹ wurde seit der Antike bis ins 20. Jh. vor allem in Rhetorik (Grammatik), Hermeneutik u. Poetik reflektiert. Daher differiert das Verständnis der Allegorie, u. zwar um so mehr, als die genannten Fachgebiete je eigenem histor. Wandel unterliegen.

Durch die nach grammatische Semantik erkannten Formen (Vergleich u. Gegensatz) erscheint die Allegorie einerseits mit Metapher, Vergleich, Exempel, Rätsel verwandt, andererseits mit Ironie, Euphemismus, Sprichwort usw. (Wiebke Freytag in: Killy, Literaturlexikon, Bd. 13, S. 23)

Die Romantiker erhoben die Allegorie zum Kriterium ihrer Kunst u. schätzten sie als Medium irrationalen Ahnens von kosmisch universalem Zusammenhang. (Wiebke Freytag in:KillyLex, Bd.13. S.25) Einige Romantiker verwenden Begriffe wie „Hieroglyphe“, „Zeichen“, „Sinnbild“ oder „Chiffre“ als Synonym für Allegorie und Symbol“. (Markus Schwering in: Schanze-Romantik-Handbuch, S. 366 f.)

Einige von ihnen kannten u. verwendeten Allegorien des Mittelalters (so Novalis, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck, Heinrich Wackenroder) und der Renaissance (Friedrich Schlegel), noch ohne deren ehemalige rhetorische Funktion zu beachten. Philosophen wie Schelling und Solger suchten die divergierende klassizistische und romantische Sicht der Allegorie zu verbinden.

(KillyLex, Bd.13. S.25) Allegorie konnte außerdem in Halb- u. Außersprachlichem gesehen werden wie in Ritus, Theater, bildender Kunst, Architektur, manchmal selbst in Mathematik (Zahlensymbolik), Naturwissenschaften und Musik. (Wiebke Freytag in: Killy, Literaturlexikon, Bd. 13, S. 23)

Eine einflussreiche Quelle und Anregung für Hoffmann bildete Karl Ph. Moritz Roman „Andreas

Hartknopf. Eine Allegorie“ aus dem Jahr 1786 (die Titelblatt-Vignette mit der Sphinx wird im Kapitel „Sphinx“ ausführlich interpretiert).

Allegorie im Sinne von Moritz „meint jetzt nur noch Sinnbild für eine außerhalb des Bildes liegende, rational faßbare Bedeutung“. (H.J. Schrimpf: Nachwort in: K.Ph. Moritz Andreas Hartknopf. Eine Allegorie, Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart 1968, S.22* f.)

„Andreas Hartknopf“ ist zwar ein allegorischer Roman, aber keine bloße Allegorie. (Kirsten Erwentraut in: K. Ph. Moritz, Anton Reiser. Andreas Hartknopf. Düsseldorf/Zürich 1996, S. 839)

Albert Meier dagegen weist darauf hin: „Das Problem ist nur, dass Moritz diesen Allegorie-Begriff erst in Rom entwickelte, während die *Hartknopf-Allegorie* schon in voritalienischer Zeit entstanden ist. ‚Allegorie‘ muss deshalb wohl noch in der seinerzeit geläufigen Bedeutung von ‚Gleichnisrede, Bildrede‘ verstanden werden.“ (Albert Meier: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000, S. 253)

Als Hoffmann mit seiner Frau im September 1808 nach Bamberg reiste, um dort seine neue Stelle als Musikdirektor anzutreten wurde er gleich mit einer musikalischen Allegorie konfrontiert. Er sollte zur Eröffnung des neuen Theaters am 9. Oktober einen Prolog für Heinrich Cunos „Das Gelübde. Eine Allegorie mit Gesang und Tanz“ komponieren. (vgl. Schnapp, Aufzeichnungen, S. 127) Heinrich Cuno war Schauspieler und Bühnendichter und hatte die Leitung des Bamberger Theaters vom Grafen Soden übernommen. Ihn charakterisierte Hoffmann: „Dieser H.C. ist ein unwissender eingebildeter Windbeutel, der bei der Organisation des Theaters so übereilt zu Werke ging, daß in diesem Augenblick das Ganze seiner Auflösung nahe ist“. (Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Januar 1809, DKV-SW Bd. 1, S.198)

Weiter berichtete Hoffmann: „Die Tochter des hier residierenden Herzogs von Bayern, Prinzessin von Neufchatel, deren Gemahl bekanntlich in Spanien ist, ist hier. Hr. Cuno beschloß ihren Namenstag im Theater zu feiern und übertrug mir die Ausarbeitung eines Prologs. Ich warf ein so recht sentimentales Ding zusammen, komponierte ebensolche empfindsame Musik dazu [...], es gefiel ungemein und ich erhielt mit sehr gnädigen Ausdrücken von der Prinzessin Mutter für die verschaffte Rührung 30 Carolin“. (Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Januar 1809 DKV-SW Bd. 1, S. 200 sowie Anm. S. 197,20 und Hoffmanns Brief an Rochlitz vom 12. Januar 1809, S. 203 f.) Dieser Premiere folgten noch weitere Aufführungen, doch gilt Hoffmanns Komposition als verschollen. (Vgl. Gerd Allroggen, E.T.A. Hoffmanns Kompositionen, Regensburg 1970, AV 37, S. 57f.)

Am 6. Januar 1812 notiert er in seinem Tagebuch: „Zeichnungen zur Decoration für das Cassino gemacht -egiptischer Tempel“, und am 2. Februar: „Gemahlt an dem Allegorischen Bilde für das Cassino im Theater“ (E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 131 und 138)

Eine für Hoffmann vermutlich überzeugende Definition der Allegorie fand er schon in Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“, den Hoffmann seinem Freund Hippel gegenüber als ein wahres Künstlerbuch empfahl. (E.T.A. Hoffmann Brief an Hippel 26.9.1805: “Hast Du schon Sternbalds Wanderungen von Tieck gelesen? - In casu quod non - lies sobald als möglich dies wahre Künstlerbuch -“) (DKV- SW Bd. 1, S.154,28) Der Protagonist Sternbald ist Maler, Poet und Musiker. (Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe hrsg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1979, S. 100, 281)

Dort las Hoffmann im zweiten Teil, erstes Buch, fünftes Kapitel der Erstfassung von 1798: „Man könnte, antwortete Franz, „dieses Gemälde ein allegorisches nennen.

„Alle Kunst ist allegorisch“, sagte der Maler, „wie Ihr es nehmt.“ (Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe hrsg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1979, S. 257)

In Hoffmanns 1815 entstandener Künstlererzählung „Der Artushof“ findet sich eine ähnliche

Konstellation wie in Tiecks Roman zwischen einem alten und einem jungen Maler:
„Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht *bedeuten* sondern *sein*.“ (DKV-SW Bd. 4, S. 191,17)

Diese negative Bewertung der Allegorie setzt sich fort in Hoffmanns 1819 entstandenen Erzählung „Die Brautwahl“, in einem Gespräch des aufstrebenden Malers Edmund Lehsen mit dem Kunst-Goldschmied Leonhard: „Sie haben Recht, jeder Maler, sey er Landschaftler oder Historikus, muß zugleich ein Dichter seyn, denn Gemälde sind Gedichte mit dem Pinsel ausgeführt; aber nennen Sie das Dichten, wenn Bäume mit ihrem Laube, Stamm und ihren Wurzeln zugleich aussehen sollen, wie Menschen, Thiergestalten, ja, wenn selbst Figuren zusammengestellt sind, nicht nur eine bestimmte Handlung, sondern nur eine außerhalb des Bildes liegende fantastische Idee auszudrücken? Da kommen wir in die Allegorie hinein, dem ärmlichsten, unkünstlerischsten Theil der Malerey. Hüten Sie sich von den Nebeln und Schwebeln!“ Diese Textpassage hat Hoffmann dann 1820 für den Abdruck in den „Serapions-Brüdern“ gestrichen. (DKV-SW Bd. 4, S. 1481 f.)

Aber schon in den „Fantasiestücken“, die ja durch deren Titelblattvignetten eingeleitet werden, finden sich kurze Allegorie-Splitter:

Das satirisch-ironische Fantasiestück „Der vollkommene Maschinist“, endet wie folgt:
„Sie haben, wie ich voraussetzen darf, einigen Sinn für die Allegorie, und werden daher leicht das Medium finden, der von Zettel dem Weber ausgesprochenen Tendenz auch in Ihrer Kunst zu folgen. Die Autorität, auf die ich mich gestützt, bewahrt mich vor jedem Mißverstände, und so hoffe ich einen guten Samen gestreut zu haben, dem vielleicht ein Baum der Erkenntnis entspringt.“ (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 82)

In „Der Magnetiseur“ wird die Anfangs-Sentenz „Träume sind Schäume“ als „Widerspruch der Materialisten, die das Wunderbarste ganz natürlich, das Natürlichste aber oft abgeschmackt und unglaublich finden“ bezeichnet und darin „liegt eine treffende Allegorie“. (DKV-SW, Bd. 2/1, S.178,29) Im weiteren Verlauf der Erzählung wird über den alten Maler Franz Bickert berichtet, der wie ein Einsiedler im Schloss haust, und „ohne alle Hülfe, selbst was die mechanischen Vorrichtungen betrifft, unternahm er es, den ganzen obern Stock, in welchem er selbst ein Zimmer bewohnte, im gotischen Styl auszumalen, und auf den ersten Blick ahndete man in den fantastischen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge, wie sie dem Charakter der gotischen Verzierungen eignen, tiefsinnige Allegorien.“ (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 221,12, S. 566-567, Hoffmann malte in Bamberg den gotischen Turm der Altenburg in dieser Manier aus, vgl. seinen Brief an Hitzig vom 1.Juli 1812 in DKV-SW, Bd. 1, S.

Im „Goldenen Topf“ wird die poetische Allegorie an einem Beispiel erörtert: „Nun ist auch nicht zu leugnen, daß es wirklich wohl geheime Künste gibt, die auf den Menschen nur gar zu sehr ihren feindlichen Einfluß äußern, man lieset schon davon in den Alten, was aber Mamsell Veronika von dem Sieg des Salamanders und von der Verbindung des Anselmus mit der grünen Schlange gesprochen, ist wohl nur eine poetische Allegorie – gleichsam ein Gedicht, worin sie den gänzlichen Abschied von dem Studenten besungen.« »Halten Sie das, wofür Sie wollen, bester Hofrat!« fiel Veronika ein, »vielleicht für einen recht albernen Traum.«“ (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 314,33)

5. Intermedial: Bild-Text-Musik. Der Transformationscharakter zwischen Bild und Text

Der Begriff ‚Intermedialität‘ ist in den letzten Jahrzehnten auf die verschiedensten Beziehungen zwischen diversen Medien (Literatur, Kunst, Musik, Film, Fotografie, Oper, Tanz, den digitalen Medien) sowie für hybride Kunstformen aller Art angewandt worden. Er kommt sowohl in theoretischen Reflexionen über die Philosophie der Künste als auch in der Analyse historischer Bezüge zwischen verschiedenen Medien als ganzen oder einzelnen Subkategorien (Gattungen) oder aber zwischen einzelnen Produkten verschiedener Medien zum Tragen. (Ricarda Schmidt, *Intermedialität*. Artikel im E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg.

von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 373-378, hier S. 373. Vgl. ferner Ricarda Schmidt, Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen 2006)

Hoffmann hat sich thematisch und ästhetisch immer wieder von Künstlern und Kunstwerken in anderen Medien anregen lassen. Die Bezüge auf diese anderen Medien sind somit zentral für die Bedeutungskonstitution seiner literarischen Werke. Hoffmanns intermediale Praxis sollte also stets in einem Netz von historischen Diskussionen untersucht werden.

Mediengrenzen hat Hoffmann „auch in seinen nicht-literarischen Ausdrucksformen gern überschritten.

(Ricarda Schmidt, *Intermedialität*. Artikel im E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg. von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 373-378, Zitate auf S. 374-375)

Das spezifische Verhältnis von Buchillustration, Umschlagzeichnung und Vignetten zu Text und Buch(seite) wird allerdings von der Editionspraxis wie von der Forschung nicht immer genau genug bedacht. (Bettina Brandl-Risi, *Bild–Gemälde–Zeichnung*. In: E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg. von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S.S. 356-362, S. 356) Bildende Kunst und Poesie werden hier unmittelbar miteinander verbunden, wobei es um das Vermögen geht im jeweils anderen Medium „bislang Ungesagtes Unsagbares zur Sprache oder ins Bild zu bringen“ (Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hrsg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 45). Auch emblematische Strukturen bestimmen – in einer romantischen Umwendung [...] Text-Bild-konfigurationen (ebd. S.358. Vgl. auch Petra Zaus: *In Leonardus Manier. E.T.A. Hoffmanns Poetik der inneren Bilder*. Würzburg 2012 sowie Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Berlin 2003)

Olaf Schmidt verweist auf Hoffmanns intermediale Konzeption und Inszenierung im Rahmen der romantischen Kunsttheorie. (Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“, a.a.O. . S. 112)

6. Der Troubadour als Proteus-Variation: der „reisende Enthusiast“, Johannes Kreisler sowie Friedrich de la Motte Fouqué

Troubadours (spr. Trubaduhr, ital. *Trovatori*), die Ritterdichter des 12. u. 13. Jahrh. in Südfrankreich u. Nordspanien (während die in Nordfrankreich Trouvères hießen), so genannt von der Kunst ihrer poetischen Erfindungen; auch Provençalen, weil sie bes. in der Provence blühten. Da die Provençalische Sprache eine romanische war, so hießen sie auch Romanische Dichter; über sie s. Provençalische Literatur S. 651.

(Vgl. Pieres Universal-Lexikon. Bd. 17, S.871 f.)

Troubadours, Name der ritterlichen Sänger Südfrankreichs, Spaniens und Italiens, welche im Mittelalter Gesang und lyrische Dichtkunst pflegten. Sie bildeten eine freie, hochangesehene Genossenschaft an den fürstlichen Höfen und unterschieden sich von den Jongleurs#, welche die Kunst als Erwerb trieben und häufig, als Spielleute im Dienste der Troubadours standen. Die Dichtungen der Troubadours , sind exotischen, satirischen, historischen und didaktischen Inhaltes, ihre Melodien oft von reicher Modulation in Dur und Moll.

Die Zeit nach umfasst die Musik der Troubadours zwei Jahrhunderte in drei Abschnitten: von 1090 bis 1140 (Entwicklung des Volksgesanges zur Kunstdichtung), von 1140-1250 (die Blüte), von 1250-1290 (der Verfall).

Goethes Harfenspieler aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, wie auch der keltische Barde Ossian, sind einige der vielen Projektionen in der Troubadour-Figur der Vignette, neben dem reisenden Enthusiasten, Kreisler und Fouqué. In Fouqués Roman „Die 4 Brüder von der Weserburg“ findet sich ein „Fantasiestück in Ossians Manier“ (Arno Schmidt, Fouqué. In BA, III/1, S. 390), das Fouqué E.T.A. Hoffmann am 20.5. 1820 zuschickte. Im Wallborn-

Kreisler-Stil mit „Ixion“-Bezug (In: Schnapp, Bw, Bd. 2, S. 255-257) Mit Fouqué als eine der Verkörperungen (neben Goethes Harfner) des Troubadours wird auch indirekt auf dessen Erzählung „Ixion“ angespielt, die zuerst im Almanach „Urania auf das Jahr 1812“ im Herbst 1811 erschien; dessen Held ist der aus Liebe wahnsinnig gewordene Baron Wallborn, der sich mit dem mythologischen Ixion auf dem Rad identifiziert. (Vgl. den Briefwechsel Wallborn-Kreisler im vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 360,14 und Kommentar S. 821).

In diesem Kontext steht auch Hoffmanns nicht realisiertes Buchprojekt „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers“ aus seiner Bamberger Zeit. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 1, S. 1331-1336)

Das tradierte Ixion-Thema übernahm Tieck laut Walter Münz

(Ludwig Tieck: William Lovell (ED 1795/96). Hrsg. W. Münz, Stuttgart, Reclam S. 124, S. 668) aus Karl Philipp

Moritz „Tagebuch eines Geistersehers“ (ED 1787, S. 368f.) auch in DKV-Moritz-Werke Bd. 1, S. 738,36, S. 1240 sowie Moritz, Götterlehre, Leipzig 1967, S. 313f.).

Hoffmanns Johannes Kreisler als Troubadour, Musiker und auch als reisender Enthusiast tradiert auch die Wandersymbolik (Vgl. Moritz, Andreas Hartknopf, Faksimileausgabe, hrsg. von H.J. Schrimpf, Stuttgart 1968, S.25* und S. 75*). Der Aufnahme-Ritus der Freimaurer-Loge forderte für seine Mitglieder (Moritz wie auch Goethe waren Freimaurer) „reisen und wandern“. (In: Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ SW-MA, Bd. 5, S. 819u)

Längere Reisen galten als Therapeutikum gegen Melancholie (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 98 und Fußnote 113)

In der Troubadour-Figur der Vignette erkennen wir proteushafte Aufspaltungen, einige der Projektionen finden wir im Harfenspieler Goethes aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, sowie auch bei Ossian, ferner der reisende Enthusiast, Kreisler und Fouqué, In Fouqués Roman „Die 4 Brüder von der Weserburg“ findet sich ein „Fantasiestück in Ossians Manier“ (Arno Schmidt, Fouqué. In BA, III/1, S. 390), das Fouqué E.T.A. Hoffmann am 20.5. 1820 zuschickte, im Wallborn-Kreisler-Stil mit „Ixion“-Bezug. (In: Schnapp, Bw, Bd. 2, S. 255-257)

Mit Fouqué als eine der Verkörperungen des Hoffmannschen Troubadours wird auch indirekt auf dessen Erzählung „Ixion“ angespielt, die zuerst im Almanach „Urania auf das Jahr 1812“ im Herbst 1811 erschien (S. 63ff.), dessen Held ist der aus Liebe wahnsinnig gewordene Baron Wallborn, der sich mit dem mythologischen Ixion auf dem Rad identifiziert. Vgl. den Briefwechsel Wallborn-Kreisler im vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 360,14 und Kommentar S. 821) In dem Kontext steht auch Hoffmanns nicht realisiertes Buchprojekt „Lichte eines wahnsinnigen Musikers“. Das tradierte Ixion-Thema übernahm Tieck laut Walter Münz

(Ludwig Tieck: William Lovell (ED 1795/96), Hrsg. W. Münz, Stuttgart, Reclam S. 124m/u, S. 668) aus Karl Philipp

Moritz „Tagebuch eines Geistersehers“ (S. 368f. ED 1787) auch in DKV-Moritz-Werke Bd. 1, S. 738,36, S. 1240).

Mit der „nordischen Riesenharfe im Berganza ist Fouqué mit seinem Drama „Sigurd der Schlangentöter“ (1808) gemeint. (DKV-SW Bd. 2/1, S.173,26-27; vgl. auch DKV-SW Bd. 5, S. 183)

Daher ist es wahrscheinlich, dass der Troubadour auf der Titelvignette nicht nur einen reisenden Enthusiasten darstellt, sondern auch Friedrich de la Motte-Fouqué). Günter de Bruyn charakterisierte ihn in seinem luziden Nachwort-Essay „Romantik im Harnisch“: „Als Troubadour, als dichtender Ritter sah der versemachende Kavallerieoffizier sich selbst“. (In: Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein. Ein Roman von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. (Haidnische Alterthümer), Frankfurt a.M. 1980, S. 369. Auch in: Günter de Bruyn, Lesefreuden. Über Bücher und Menschen. Frankfurt a.M. 1986, S. 186.)

Vom „Troubadour“ Fouqué erschien schon 1805 die „Romanzen vom

Thale Ronceval“ in der Reimerschen Realschulbuchhandlung. Erinnerung sei auch, noch vor der persönlichen Begegnung 1814, an die zunehmende Zusammenarbeit Hoffmanns mit Fouqué, musikalisch mit der „Undine“ sowie literarisch mit dem Kreislerianum „Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an den Baron Wallborn“ im vierten Band der „Fantasiestücke“ (1815, zuvor als Erstdruck in Fouqués Zeitschrift „Die Musen“ 1814), angeregt von Fouqués Novelle „Ixion“ (1811). Zusätzlicher Kontext zu Berganza-Cervantes: 1809 hatte Fouqué Cervantes „Nuncia“ ins Deutsche übersetzt. Vgl. auch die Rezensionen von Jean Paul zu „Sigurd der Schlangentöter“- sowie „Der Held des Nordens“ in Jean Paul, Sämtliche Werke. Hrsg. von Nobert Miller u.a.. Abt. II, München 1978, Bd. 3, S. 709 ff.)

7. Die Harfe im Beziehungsnetz von Hoffmanns Leben und Werken

In den literarischen Werken und Musik-Rezensionen Hoffmanns taucht die Harfe etliche Male auf. Diese Erwähnungen „zeigen Hoffmanns Einstellungen zur Harfe sowie eine ganze Reihe der Funktionen, der dieses Instrument zu Beginn des 19. Jahrhunderts zufielen.“ (Dieter Krickeberg, E.T.A. Hoffmann und die Harfe. In: Vereinigung deutscher Harfenisten. Mitteilungsblatt Nr. 33, Mai 1980, S. 2-9, Zitat S. 2) Hoffmann lernte bereits 1795-1796 in Königsberg Harfe spielen, bzw. brachte es sich selber bei. In seinem Brief an Hippel vom 25.11.1795 bemerkte er: „Die Ouvertüre zum neuesten Motett, dem noch die Vollendung fehlt, habe ich in der Nacht gesetzt, indem ich bloß den Baß auf des J. Harfe, die eben in meiner Stube stand probierte“. (DKV-SW Bd. 1, S. 40,29-32)

Am 25. 1.1796 schreibt er in einem weiteren Brief an Hippel: „Weißt Du daß ich auf der Harfe spiele – Schade ist’s nur, daß ich mich nicht zwingen kann auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer fantasiere, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt ich künftig nach M<arienwerder>, so bringe ich 3 Instrumente mit: 1) ein kleines Klavier, 2) eine Wetterharfe, 3) eine Violine -“. (DKV-SW Bd. 1, S. 56,8-13)

In Hoffmanns Nachtstück „Das Majorat“ (1817) erzählt die vom Neffen geliebte Baronin: „Sie sind Musiker und [...] gewiß auch Dichter! - Mit Leidenschaft liebe ich beide Künste! - ich spiel selbst etwas die Harfe, das muß ich nun in R..sitten entbehren, denn mein Mann mag es nicht, daß ich das Instrument mitnehme, dessen sanftes Getön schlecht sich schocken würde zu dem wilden Hallo, zu dem gellenden Hörnergetöse der Jagd.“ (DKV-SW Bd. 3, S. 218)

Vermutlich noch in Warschau, spätestens 1807, komponierte Hoffmann sein einziges Werk für Harfe, das Quintett in c-moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Vgl. Gerhard Allroggen, E.T.A. Hoffmanns Kompositionen. Regensburg 1970, Nr. 24, S. 37 f.) „Das Quintett ist sehr wahrscheinlich in den regelmäßig stattfindenden kammermusikalischen Veranstaltungen der Musikalischen Gesellschaft in Warschau zuerst gespielt worden, denn außer der Partitur haben sich auch die von Hoffmann selbst ausgeschriebenen Stimmen erhalten“ (Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 25. Heft, 1979, S. 9) In der Musikalischen Ressource stand Hoffmann vermutlich eine einfache Pedalharfe zur Verfügung und sein Harfenpart war für damalige Verhältnisse technisch ziemlich anspruchsvoll. (Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7) Am 27. Oktober 1807 schrieb Hoffmann, der dringend auf Honorare angewiesen war, aus Berlin an den Inhaber des Bureau de Musique in Leipzig: „Ew. WohlGeboren bin ich durch Herrn Itzig, der soeben von Leipzig kommt und der die Güte hatte Ihnen in meinem Namen ein Harfen-Quintett zum Verlage anzubieten [...]. Sie haben gegen das erwähnte Quintett in *C moll*, das gegründete Bedenken aufgestellt, daß es seiner Schwürigkeit wegen wenig gesucht werden würde, indessen ist die HarfenPartie nicht allein auf dem Piano sehr ausführbar, sondern dieses letztere Instrument macht auch, wie ich mich selbst überzeugt habe, in dem

Quintett eine angenehme Wirkung. Man könnte daher sagen: Quintett für die Harfe oder das Pianoforte pp“. (DKV-SW Bd. 1, S. 175-177) Kühnel nahm das Harfen-Quintett nicht in sein Verlagsprogramm auf und auch Hoffmanns Bemühungen im Frühjahr 1808, es bei Naegeli in Zürich zu verlegen, scheiterten. (Schnapp, Briefwechsel München 1967, Bd. 1, S. 234) „In der Tat wirkt der Harfensatz recht klaviermäßig, einen spezifischen Harfenstil gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht“. (Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7) Am 15. März 1808 schickte Hoffmann dem Schweizer Verleger Naegeli einige seiner Kompositionen, darunter auch das Harfen-Quintett in c-moll. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 234 und das Handschriften-Faksimile nach S. 240) Naegeli antwortete im Juni 1808 mit einem Wechsel, verlegte aber das Harfen-Quintett Hoffmanns nicht. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 249)

„Spohrs Sonaten und E.T.A. Hoffmanns Quintett stehen als Marksteine am Beginn der Entwicklung zu einem eigenen Harfenstil“ (Hans Joachim Zingel: Artikel Harfenmusik in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 5, Spalte 1580). Hoffmanns Harfen-Quintett „steht in der Tradition der Verwendung der Harfe als Instrument der ‚absoluten‘, kleinbesetzten Musik. [...] In Schauspiel und Oper hatte die Harfe damals häufig ihren Platz. Zwar wurde sie meist in einer bestimmten, symbolischen bzw. dramatischen Bedeutung eingesetzt. [...] Hoffmann setzt die Harfe symbolisch im Finale des 2. Aktes seiner Oper „Aurora“ ein [...]; Die Ideenverbindung zwischen Harfe [...] und Mächten der Natur geht ebenso wie die Verwendung des Instrumentes durch Heldensänger auf das Mittelalter zurück“. (Krickeberg, a.a.O., S. 5 f.; siehe die Figur des Troubadours innerhalb von Hoffmanns Titel-Vignette.) Dieter

Krickeberg resümiert: „Die Stellung der Harfe in Hoffmanns Ästhetik wird noch einmal deutlich: Durch technische und klangliche Beschränkungen kann sie nicht im Zentrum stehen. Immerhin verfügt sie schon durch ihren großen Tonumfang auch über jene Fülle und jenen Nuancenreichtum des Klanges, die der Musik eine Tiefendimension geben. Sie ist weicher und klarer Wiedergabe der Akkorde und Modulationen fähig, die für Hoffmann wesentlich die Musik als begriffslose Sprache der jenseitigen Welt ausmachen. (Krickeberg, a.a.O., S. 8) Die Tradition der Harfe mit hauptsächlich religiöser Semantik zeigt sich u.a. im Erstdruck von Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“ in der AMZ vom Dezember 1813: „Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim erklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seinen eigenen Seins erschließt.“ (DKV-SW Bd. 1, S. 767,4 – 767,10, zur Entstehung S. 1309f; eigentlich geplant für die „Fantasiestücke“; auch in: DKV-SW Bd. 4, S. 110) Am 15.

Oktober 1813 notierte Hoffmann in seinem Tagebuch: „Visite bey der Harfenspielerin Fraülein Winkel – sich schändlich ennuyirt“. (E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 230 und S. 433; gemeint ist die Harfenspielerin, Malerin und Schriftstellerin Therese aus dem Winkel (1779-1867) In seiner Erzählung „Die Automate“ wird eine Harfenuhr erwähnt: „ist mir doch das Tote, Starre der Maschinenmusik von je her zuwider gewesen und ich erinnere mich noch, daß schon als Kind im Hause meines Vaters mir eine große Harfenuhr, welche stündlich ihr Stückchen abspielte, ein recht quälendes Mißbehagen erregte.“

(DKV-SW Bd. 4, S. 420. Vgl. zur Mechanik: Ellinger, E. T.A. Hoffmann Werke, 1927, Bd. 15, S. 242)

8. Das Spielen der Harfe als Therapie gegen und Wahnsinn

Schon im Alten Testament wird erzählt, wie es David mit seinem Harfenspiel gelingt, Sauls Schwermütigkeit zu vertreiben: „Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig. Unser Herr sage seinen Knechten, die vor ihm stehen, daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfe wohl spielen könne, auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit Dir werde. [...] Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ (1. Buch Samuel XVI. 14-23 nach Luther) Zur Harfen-Therapie Saul-

David vgl. Hans Joachim Zingel: König Davids Harfe. Köln 1968 sowie Klibansky/Panofski/Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt a.M. 1990, S. 98ff. (Abbildungen Nr. 67 und 71) sowie Dieter Borchmeyer, Thomas Mann. Werk und Zeit. Berlin 2022, S. 1188f.)

In der griechischen Mythologie galt Apollo auch als der Heilende mit der Leier oder Zither statt Harfe (in: K. Ph. Moritz, Götterlehre, Leipzig 1966, S. 85, 86, 87, die Leier stimmend mit Abbildung auf S. 89) Romantiker, wie etwa Carus,

erkannten in der Melancholie die Darstellung des faustischen Menschen (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 20)

In diesem Zusammenhang sei hier noch an Hoffmanns, im Umkreis der Kreisler-Texte der Fantasiestücke 1814, entstandenes Fragment „Der Freund. Brief an Theodor“ erinnert.

(In: DKV-SW, Bd. 6, S. 501-506, 1429-1432. Vgl. dazu Rainer Tölle, E.T.A. Hoffmanns *Der Freund*. Zum Umgang mit psychisch Kranken. In HJb Bd. 13, 2005, S. 133-136)

Der Hund Berganza und der Geist Ossians deuten schon zu Beginn des „Berganza“-Textes voraus auf die Thematik Melancholie und Künstlertum. Der Hund galt als Leidensgefährte und Begleitmotiv innerhalb der Melancholie, der begabter und feinfühlicher als andere Tiere erscheint (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 455)

Der angeblich übergeschnappte und wahnsinnig gewordene Musiker Johannes Kreisler, der vor der Einlieferung in eine Irrenanstalt flieht, sich aber von seinem Leidensgefährten Berganza trennt, um diesen vor dem Verdacht des Wahnsinns und damit folgenden Tod zu schützen. (DKV-SW Bd.2/1, S. 123-124,30;125,1-126,9. Vgl. zur Melancholie auch Hoffmanns „Der Goldene Topf“

und die Interpretation von H. Steinecke, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1997, S. 87)

Auch die Fledermaus gehört zu den ikonographischen Attributen der Melancholie. Das Blei wird Saturn, dem Gott der Melancholie zugeordnet. (Martina Wagner-Engelhaaf in: K. Ph. Moritz, Andreas Hartknopf. Stuttgart 2001, S. 203 und S. 219), auch galten Fledermäuse als Vorboten des Unglücks (DKV-Moritz-Werke Bd.1, S. 1139) und bei Hoffmann findet man: „ekelhafte Fledermäuse wie mit verzerrten lachenden Menschengesichtern“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 265,16) Karl

Philipp Moritz Roman-Allegorie „Andreas Hartknopf“ enthält Passagen zur Musikauffassung und Musikaffektenlehre, auch die Relevanz der Musik für die ärztliche Therapie, die Hoffmann wahrscheinlich im Zusammenhang mit Tubalkain rezipiert hat. Dieser (auch Tubal-Kajin) galt neben dem Schmiedehandwerk auch als Erfinder der Musik (Genesis 4.22), wie auch sein Halbbruder Jubal als Ahnherr der Zither- und Flötenspieler. (Moritz-DKV-Werke Bd. 1, S. 574f., 1169f.) Hoffmann thematisiert dies mit „heilloser Ironie“ in seinen „Gedanken über den hohen Wert der Musik“: „und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, der die Menschen aufheitere“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 51,36 sowie 663)

9. E.T.A. Hoffmann liest und variiert Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Die ersten überlieferten, teilweise kritischen, Lektüre-Erfahrungen Hoffmanns aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, der 1795/96 erschienen war, finden wir in den Briefen Hoffmanns an Hippel aus den Jahren 1805-1808, also aus der Warschauer Zeit, in der später auch sein Harfen-Quintett entstand, und später aus Bamberg.

In seinem Brief an Hippel vom 26.9.1805 schreibt er „meine Sehnsucht nach dem Lande „wo die Zitronen glühn!“ und zitiert damit etwas ungenau (DKV-SW Bd. 1, S. 151,8, so auch in vgl. Bd. 5, S. 205,22) das Lied Mignons „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn“ aus dem Anfang des dritten Buchs im „Wilhelm Meister“ (Goethe SW-MA, Bd. 5, S. 142 mit der Komposition von Hoffmanns Königsberger Landsmann J.F. Reichardt; vgl. dazu auch Hoffmanns Rezension zu Beethovens Egmont in DKV-SW Bd. 1, S. 741,30, S.1307 und die über „Zwölf Lieder“ von W.F.Riem in Bd. 2/2: S. 371,11-27 und S. 623).

Noch in dem „Schreiben an den Herausgeber“ (DKV-SW, Bd. 5, S. 573,21) als auch in seiner Rezension zu Spontinis Oper „Olimpia“ aus dem Jahr 1821 lässt Hoffmann Mignons Zitronen „glühn“ (S. 650,28 und S. 1126f.)

Im Brief an Hippel vom 23.12.1808 vergleicht Hoffmann seine Erfahrungen mit den Bamberger Theaterverhältnisse, die „getreu im Wilhelm Meister geschildert“ sind „und das ganze mit Jarno zu reden, ein Spiel um taube Nüsse war (DKV-SW Bd. 1, S. 197,9-14, vgl. S. 1109 und auch S. 155,28; vgl. auch das Gespräch der Serapions-Brüder in Bd. 4, S. 1016,17 und 1580).

Im Kontext der Titelvignette soll hier ausführlicher Hoffmanns Harfenspieler mit dem Harfner aus Goethes „Wilhelm Meister“ in Beziehung gesetzt werden.

Noch in der 1822 zensierten Knarrpanti-Episode im 5. Abenteuer des „Meister Floh“ werden Peregrinus Tagebuchaufzeichnungen ironisiert und von Knarrpanti als kriminelle Stellungnahme ausgelegt: „Entführt habe ich ihm diese Mariane, diese Philine, diese Mignon!“ (DKV-SW Bd. 6, S. 392,6). „Ferner: *Entführt habe ich ihm diese Mariane, diese Philine, diese Mignon*, denn zu sehr vertiefte er sich in diese Gestaltungen, fantasierte von dem alten Harfner und zankte mit Jarno. Wilhelm Meister ist kein Buch für solche, die eben aus schwerer Nervenkrankheit erstehen“. (DKV-SW Bd. 6, S. 393,20-24)

Motive der Hypochondrie und des manifesten Wahnsinns sowie die Verbindung vom nervenkranken Künstler und Harfenspieler scheinen Hoffmann, neben der Italien-Sehnsucht und der Hamlet-Thematik (vgl. dazu auch Hoffmanns Aufzeichnungen 1819-1822 in: DKV-SW Bd. 6, S. 299,14 und 1364) vorrangig an Goethes Roman gefesselt zu haben. (Vgl. auch David Wellbery, Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: G. Neumann (Hrsg.): ‚Hoffmanneske Geschichte‘. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg 2005, S. 322-324)

Auch Goethes zeitgenössische Leser seines Romans waren von Mignon und dem Harfenisten und deren „pathologischen Kraßheiten ihrer Familiengeschichte“ fasziniert. (H.-J. Schings in: Goethe MA-SW Bd. 5, S. 640)

Herder fand vorzüglich Gefallen am alten Harfenspieler. (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 661)

Christian Gottfried Körner bemerkte in seinem Brief an Schiller „Diesem Übermaß an Gesundheit stellen sich zwei kranke Wesen gegenüber: Mignon und der Harfenspieler. In ihnen erscheint gleichsam eine Poesie der Natur. [...] Mignon und der Harfenspieler hatten den Keim der Zerstörung in sich.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 666f.)

Friedrich Schlegel bemerkte 1798 in seinem Essay „Über Wilhelm Meister“: „in Mignon und des Alten romantischen Gesängen offenbart sich die Poesie auch als die natürliche Sprache und Musik schöner Seelen.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 680) Aus seiner Sicht erschienen beide als „die heilige Familie der Naturpoesie, welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben und im Übermaß ihrer eigenen Seelenglut zugrunde gehen.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 691)

Und Jean Paul notierte 1804 in seiner „Vorschule der Ästhetik“, §5: „Meisters Wunderwesen liegt nicht im hölzernen

Räderwerk – es könnte polierter und stählern sein – sondern in Mignons und des Harfenspielers etc. herrlichem geistigen Abgrund“.(Goethe MA-SW Bd. 5, S.698)
Neben Hoffmanns Randerwähnungen über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ sind sein ironischer Umgang mit den Romanfiguren Mignon und der Harfner von Interesse, die er in seiner Erzählung „Der Zusammenhang der Dinge“ sowie im Roman „Lebensansichten des Katers Murr“ parodierte. Hoffmanns Eigen- und Fremdzitate sind „von hoher textueller Bezüglichkeit“ und seine Zitat-Verwendung „von robuster Popularität“. (Vgl. dazu Hermann Meyer, E.T.A. Hoffmanns Lebensansichten des Katers Murr, in: H.M., Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart 1961, 1967, S. 114-134, 254 f.)

Im „Zusammenhang der Dinge“ wird auf Mignons anmutigen Eiertanz angespielt, allerdings mit Emanuela, einer spanischen Tänzerin. (DKV-SW Bd. 4, S. 1057,21-1058,23 und 1620)
Goethes Harfner mutiert hier zu einem alten „verwachsenen“ Gitarristen. Auch Emanuela „klimperte auf der Chitarre“ und Hoffmanns Held Ludwig spielt sich als Retter der Tänzerin auf: „göttliche, himmlische Mignon! - Ja ich rette sie, ein zweiter Wilhelm Meister, aus den Händen des heimtückischen Bösewichts, dem sie dienstbar!“– (DKV-SW Bd.4, S. 1060,4-26)
In den „Lebensansichten des Katers Murr“ zitiert Hoffmann Goethes Mignon und ihr Lied in einer bagatellisierten Verballhornung: „als ihn eines Tages ein Zittermädel anlärnte: Kennst Du das Land, wo die Zitronen glühn“. (DKV-SW Bd. 5, S. 205,31, vgl. dazu den Kommentar von H. Steinecke, S. 950 und 1030f.)

„Johannes Kreislers Lehrbrief“ aus dem vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd.2/1, S. 447-455, 853-858, Eine Umarbeitung der „Ahnungen aus dem Reich der Töne“, aus dem Jahr 1814, gedruckt 1816, vgl. S. 855) ist sicherlich auch von „Wilhelm Meisters Lehrbrief“ aus Goethes Roman beeinflusst worden. „Auch dieser Lehrbrief behandelt die Frage von Kunst und Leben und das Wesen des „echten Künstlers“ [...]. Der Vergleich macht den Unterschied deutlich: Wilhelm Meister erhält den Lehrbrief zum Abschluß seiner Lehrjahre von einer Gruppe weiser Männer, die seinen Lebensweg gesteuert haben, also von außerhalb; Kreisler dagegen erhält den Lehrbrief sozusagen von sich selbst; an die Stelle von außen vermittelter Bildung ist die Selbstfindung, an die Stelle der objektiven Lehrinhalte die Identitätsfindung getreten.“ (Hartmut Steinecke in: DKV-SW Bd. 2/1, S. 856) Man vgl. auch Hoffmanns späteres ironisch-physiognomisches Selbstporträt (1815/16) mit seinem Kommentar am „Ohr oder Kreislers Lehrbrief“: „der weder gehört noch verstanden worden“ (abgebildet in: F. Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd. 2, Handschriften-Faksimile nach S. 80 und S. 186)

Hoffmanns Replik auf Goethes Harfenspieler in „Kreisleriana“ Teil 3:

„Gedanken über den hohen Wert der Musik“

ein wahnsinniger Musiker, Musik als romantischste aller Künste

Das Talent und die Sprache der Musik glühe (vgl. Friedrich Schlegels Rezension im Athenäum 1798) Wahnsinnige (als Kaiser und Könige) im Irrenhaus mit Strohkrone, die von obskuren Eltern abstammen (Inzest, Mignon) Künstler gegen Staatsbeamte, Kaufleute heillose Ironie

Erfindung des aufgeweckten Tubalkain (der Nachfahre Kains und Stammvater der Erz- und Eisenschmiede sowie auch Erfinder der Musik). (Vgl. K.Ph. Moritz, „Andreas Hartknopf“ in: DKV-Werke Bd.1, S. 574,4, : „Tubalkain war ein großer Ahnherr“, Kommentar S. 1169-1170)

10. Einflüsse der ägyptischen und griechischen Mythologie – Sphinx und Isis

Hoffmann hat schon als Schüler in Königsberg durch das Studium der antiken Klassiker sein Interesse an der Mythologie auch künstlerisch verarbeitet. In Hippels Erinnerungen lesen wir:

„Emsig las er mit seinem Freunde den Winkelmann, und am meisten zogen ihn die Abbildungen der aufgefundenen Schätze des Herkulanum auf der Königlichen Bibliothek an, wovon er das meiste copirte.“

(In: Hans von Müller. *Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft*, Berlin 1912, S. 11 (= *E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten*, gesammelt und erläutert von Hans von Müller, Erster Band. Hoffmann und Hippel).

Die Kupferstichwiedergaben der herculanischen Entdeckungen erschienen in Chr. G. Murr, *Abbildungen und Gemälde der Alterthümer in dem Königlichen Neapolitanischen Museo zu Portici*, 8 Bde. Augsburg 1777; 2. Aufl. 1793-99; Supplementband 1805. (Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer, *Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. 3, 1995, S. 48-69, hier S. 51 sowie die Abbildung Nr. 15, S. 59. Ferner vgl. D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 47)

Im Frühjahr 1806 malte Hoffmann in Warschau für die „Musikalische Gesellschaft“ im Mniszechschen Palais das Bibliothekszimmer und das Kabinett im ägyptischen Stil aus, was sich nicht erhalten hat. (Vgl. D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 122f. Ferner auch die Foto-Abbildung des Palais in *MHG Heft 37*, 1991, S. 30)

Zwei gezeichnete Sphingen findet man im Dezember 1811 in Hoffmanns Entwurf zu einer Bamberger Schauspiel-Bühnendekoration. (Vgl. dazu ausführlich D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. S. 191f. und die Abbildung Nr. 86 in Bd. 2, S. 70)

Noch in Hoffmanns vier Einbandzeichnungen zum „Kater Murr“ integrierte er im unteren Teil geflügelte Sphingen mit Ziegenböcken. (Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer, *Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. 3, 1995, S. 51 sowie die Abbildung Nr. 1-4; ferner vgl. Helmut Göbel, „E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner“, in: *E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik*, München 1992, S. 164.)

Im Zeitalter Napoleons und der noch anhaltenden Ägypten-Mode malte Hoffmann im Januar 1812 für den Ball der Harmoniegesellschaft im Casino zu Bamberg, anlässlich der Feier des Namenstages der Königin von Bayern Caroline (1776-1841) eine Festdekoration mit Darstellung eines 17 Fuß hohen ägyptischen Tempels 131-133 sowie D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 194f.)

„Die historisierenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts haben das Sphinxmotiv [auch in Privathäusern] eine große Verbreitung gesichert. [...] Es kommen sowohl griechische wie ägyptische Typen vor und häufig auch jene von der römischen Kunst geschaffene Mischform der weiblichen Sphinx mit dem ägyptischen Königskopftuch.“ (Vgl. Heinz Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart 1977, S. 188; Abb. 317 auf S. 111 sowie Karl Kerényi, *Die Mthologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten*. München 2010, S. 47 und vgl. den Artikel „Sphinx“ in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

Hoffmanns Tagebuchaufzeichnungen 1812 über die Leidenschaft für seine Gesangsschülerin Julia Mark, die nach Gesprächsäußerungen über ihre unglückliche Zukunft Hoffmann ein Rätsel blieben; am 27. April 1812 notierte er: „Erste Spur Rücksichts des Rätsels – die Sphinx hat mich beim Schopf gepackt und wirft mich Bergab Kopfüber in ein verfluchtes SchlammGrab wenn ich nicht rate“. (Vgl. *E.T.A. Hoffmann, Tagebücher*. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 152)

Diese Tagebuchnotiz korrespondiert mit dem Sonett „Die beiden Sphynxe“ im Berganza-Text: „Die Poesie erhob sie aus dem Schlamme“. (*DKV-SW Bd. 2/1*, S. 141,2)

In diesen Kontext gehört auch ein Zitat „Mag es die alte Sphinx, die Zeit, Dir lösen“ aus Heinrich von Kleists Schauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“ (V/1), zu dessen Aufführung Hoffmann im Bamberger Theater am 7. Februar 1812 als Bühnentechniker beitrug. (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1993, Bd. 1, S. 518; vgl. auch Hoffmanns Brief an Hitzig vom 28. 4. 1812 in DKV-SW Bd. 1, S. 243 sowie Schnapp, Aufzeichnungen, a.a.O., Nr. 219, S. 180)

Seine Erfahrungen im Haus der Bamberger Konsulin Franziska Mark verarbeitete Hoffmann seit dem Februar 1813 bekanntlich in seinem Fantasiestück „Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ und karikierte darin die Ägypten-Mode, vorrangig im Zeichen der Sphinx. (Vgl. Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44)

Der Erzähler erweckt zu Beginn der Erzählung das Vertrauen des sprechenden Hundes, trinkt und füttert den Bullenbeißer: „Nachdem alles aufgegessen war, versuchte er einige Sprünge [...]; dann legte er sich in der Stellung der Sphinx gerade vor die Moosbank, auf der ich saß hin und fing [...] in folgender Art an“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106. Vgl. den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

In den zeitgenössischen Salons wurde eine mimische Darstellung in attitudenhaften Posen und in nachempfundenen Kostümen von historischen oder mythischen Personen als Zeitvertreib zelebriert. (Vgl. Petra Mayer, Hoffmanns poetischer Bullenbeißer – eine Ausgeburt des Grotesken. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 15, 2007, S. 7-24, hier S. 15)

In diesem Kontext erzählt Hoffmann im „Berganza“ die Anekdote über die „weltberühmte [...] Schauspielerin“, vermutlich Friederike Bethmann, und ihre ägyptischen Theater-Gewänder samt ägyptisch drapierten Schal. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 162 und S. 717)

Insgesamt ist wohl Raraty zuzustimmen, der den Berganza-Text nicht nur als Satire auf die zeitgenössischen Bamberger Persönlichkeiten gedacht war, sondern auch Hoffmanns Ablehnung der mimischen Kunst an sich. (Raraty, a.a.O. S. 44).

Berganza fährt in seiner Erzählung fort:

„Meine Dame hatte die eigene Manier, alle Künste selber treiben zu wollen [...]. Kurz vor meiner Ankunft ins Haus, hatte sie mit einer bekannten mimischen Künstlerin, die du oft gesehen wirst, Bekanntschaft gemacht und von da an datierte sich der Unfug, der nun mit den mimischen Darstellungen in den Zirkel getrieben wurde. [...] Der Teufel hole die Sphynx“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 135)

Über das reale Vorbild dieser Künstlerin ist sich die Forschung nicht einig, doch kommen wohl nur Henriette Hendel-Schütz (1772-1849) sowie Elise Bürger (1769-1833) infrage. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 713, sowie C.G.v. Maassen in SW Bd. 1, S. 488. Ausführliche Informationen zum angeblichen Vorbild findet man im Aufsatz von Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44).

Hendel-Schütz trat 1807 in Bamberg, also vor Hoffmanns Ankunft, im dortigen Theater auf und zu ihren Lieblingsposen gehörte u.a. die Sphinx und zwar in der Form in der sie Hoffmann beschreibt. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 30) Im Almanach „Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813“ [1812] findet sich nach der S. XXVIII ein Stich, der die Hendel-Schütz als Sphinx darstellt. (Ellinger, Werke Bd. 15, 1927, S. 179) Elise Bürger dagegen gastierte 1811 einen Monat lang in Bamberg, wo sie Hoffmann womöglich auf der Theaterbühne erlebte. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 35)

Berganza wiederholt seinen Sphinx-Fluch und wird gefragt: „Du nimmst wohl die Sphynx allegorisch“ und antwortet „Nichts weniger als das! - ich meine die veritable Sphynx mit dem ägyptischen Kopfputz und den stieren ovalen Augen.“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 138)

Mit diesen Attributen beschreibt Hoffmann dem Verleger Kunz seine Titelvignette. Der ägyptische Kopfputz oder auch Stufenperücke findet sich in etlichen Sphinx-Darstellungen

der Antike. (Vgl. dazu die etruskische Sphinx in einer Musikanten-Prozession in: Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart 1977, S. 106; Abb. 297; zur Verbindung von Isis und Sphinx vgl. auch das Wandgemälde aus Herculaneum, das Sphingen vor dem Isis-Tempel zeigt, S.35, Abb. 76; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309, ferner Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 2256)

Berganza wird vom Professor mit einem Kopftuch drapiert und damit in den Salon geführt, wo Madame ihre mimischen Darstellungen schon zelebrierte: „Endlich [...] trat Madame mit einem ganz seltsamen Kopfputz, der dem meinigen auf ein Haar glich hervor, [...] schritt ich gravitatisch in die Mitte des Zimmers, und legte mich der Dame dicht gegenüber, die Vorderpfoten ausgestreckt in meiner gewöhnlichen Stellung auf den Boden“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 139) Seine gewöhnliche Stellung gleicht die der Sphinx vor der Moosbank an der Nepomuk-Statue. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106) Daraufhin entsteht Gelächter, „alles, von dem gewiß überkomischen Anblick wie elektrisiert, rief und schrie noch durcheinander: „Zwei Sphynxe – zwei Sphynxe im Konflikt!“ [...] die holde Cäcilia dazwischen, befreit mich von meinem ägyptischen Kopfputz und führte mich auf ihr Zimmer.[...]

Den andern Tag darauf war überall von der Doppelsphynx die Rede und es zirkulierte ein Sonett, und welches wahrscheinlich auch von dem Professor verfaßt worden war - „*Die beiden Sphynxe*“. Darin werden sowohl Ödipus Rätseldeutung als auch die Dame und der Hund, also Berganza, verspottet. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 140. Noch in Hoffmanns später Erzählung „Die Irrungen“ fühlt sich der Held in der Rolle als Ödipus: „Hat mich eine grausame Sphinx erfaßt und will mich hinunter schleudern in den bodenlosen Abgrund?“ DKV-SW Bd. 5, S. 490)

Trotz dieses peinlichen Auftritts wurden die mimischen Darstellungen im Salon fortgesetzt, allerdings unter Ausschluss des Hundes.

Berganzas Verkleidung als Sphinx hat auch einen mythologischen Hintergrund; nach Hesiods „Theogonie“ entstammt die Sphinx der Verbindung von Echidna mit ihrem Sohn, dem zweiköpfigen Hund Orthros, wie auch der Höllenhund Kerberos. „Schon der Körper archaischer Sphingen ähnelt oft mehr dem eines Hundes als dem eines Löwen“. (Vgl. dazu Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 2010, S. 46f., ferner Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S. 76f. sowie den Artikel in Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 1822)

In der „Götterlehre“ (1791) von K. Ph. Moritz konnte Hoffmann sich über die Herkunft dieses Hundes wie auch über die Sphinx informieren: „und zuletzt gebar die Echidna, nachdem sich mit dem Orthrus begattet hatte, den Nemeischen Löwen und die rätselhafte Sphinx mit dem jungfräulichen Antlitz und den Löwenklauen. Dies ist die Nachkommenschaft des des Phorkys und der schönen Ceto.- Die Erzeugung der Ungeheuer endigt sich mit des Geheimnisvollen und Rätselhaften, worin die alten Aussprüche und dunklen Sagen der Vorzeit gehüllet sind.“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 279-282)

„*Sphinx*, das klassische Fabeltier (Ödipussage) ist mit den zahlreichen ägyptischen Anklängen in die freimaurerische Symbolik des 18. Jahrhunderts gelangt. Nach dem ‚Wiener Freimaurer Journal‘ von 1784 (I, 116) soll die Sphinx Stärke und Weisheit ausdrücken, außerdem aber symbolisch andeuten, daß der Freimaurer Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten‘,“.

(Internationale Freimaurer-Lexikon. München 1932, Spalte 1489) Doch als wirkliches Symbol hat die Sphinx in der Freimaurerei keinen Eingang gefunden, abgesehen von einigen Autoren und Musikern des 18. Jahrhunderts wie den Freimaurern Herder, Wieland, Goethe, Moritz, W. Heine oder auch W.A. Mozart. (Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S.

264; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309))

Hoffmanns ägyptische Dekorationen für das Casino in Bamberg im Januar 1812 wurden ja schon erwähnt; am 2. Februar 1812 notierte er, etwas rätselhaft, in seinem Tagebuch:

„Gemahlt an dem Allegorischen Bilde für das Cassino im Theater – in der Garderobe – neue sonderbare Aspecten – das FreymaurerZeichen [Hoffmanns Zeichnung] insinuirt“. (Vgl.

E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O. , S. 138)

Insbesondere der Roman „Andreas Hartknopf“ (1786) gehört in diesen Kontext, denn sein Verfasser K. Ph. Moritz, der als Freimaurer 1793 „Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei“ veröffentlichte, schrieb auch ein Vorwort als Herausgeber des Buches „Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Alterthums“ von J. G. Bremer 1793.

„Die sinnbildliche Deutung des Handwerks, Hartknopfs ständige Wanderschaft von Westen nach Osten, die Licht- und Sonnenaufgangsmetaphorik, alles das bezeugt mauerische Gedanken und mauerische Symbolik. Das Titelpuffer des Romans – eine liegende Sphinx, nach Osten ins Licht blickend [...] weist auf die orientalische Tendenz der Freimaurerei - „ex oriente lux“ - besonders auf die im damaligen europäischen Maurertum beliebte ägyptische Symbolik. (H.J. Schrimpf: Nachwort in: K.Ph. Moritz Andreas Hartknopf. Eine Allegorie, Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart 1968, S. 25*)

Das vermutlich von J.W. Meil stammende Titelpuffer mit der Sphinx für „Andreas Hartknopf“ hat Hoffmann höchst wahrscheinlich auch zu seiner eigenen Titelvignette beeinflusst.

„Dieses Fabelwesen steht in der Freimaurer-Symbolik für Stärke und Weisheit; ferner deutet die Sphinx an, daß „der Freimaurer-Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten“ (Wiener Freimaurer Journal I [...]). Die Blickrichtung der Titelpuffer-Sphinx verweist auf die auch für die Freimaurerei zentrale Auffassung, daß der Ursprung allen Lichtes im Osten liege“.

(Kirsten Erwentraut in: Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Andreas Hartknopf. Düsseldorf und Zürich 1996, S. 840f.; vgl. auch DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1136)

„Eine Art Mittelglied zwischen der Goetheschen und Novalischen Verfahrensweise bildet wohl Mozarts Zauberflöte, die freimaurerische Symbolik in eine allegorische Handlung überführt“.

Über Goethes Märchen und Novalis *Hyacinth und Rosenblütchen* aus den *Lehrlingen von Sais* in: Gerhard Schulz:

Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830, München 1983, Bd. 1, S. 429)

In den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ ironisiert Hoffmann die diversen Travestien von Schickaneders Libretto für Mozarts „Zauberflöte“ als „rührende Familien Gemälde“, in denen der Onkel Sarastro seiner Nichte Pamina wissenschaftlichen Unterricht mit „Basedow's Elementarwerk (die Mysterien Isis und Osiris)“ erteilt. (DKV-SW Bd. 3, S. 471)

Humoristisch verbindet Hoffmann hier das Freimaurertum der „Zauberflöte“ mit dem philanthropischen Bestrebungen des Reformpädagogen Johannes Bernhard Basedows in dessen Hauptwerk „Des Elementarwerkes erster <bis vierter> Band“ (1774), das wiederum auf die Moritzsche Allegorie „Andreas Hartknopf“ verweist, der sich darin mit der Person Basedows und dessen „Elementarwerk“ kritisch auseinandersetzte. (Vgl. DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1147)

Seit 1809 hatte Hoffmann in Bamberg einige Aufführungen der „Zauberflöte“ gesehen; in der Aufführung vom 26. Februar 1809 spielte er das Glockenspiel. (DKV-SW Bd. 1, S. 207f.)

In Dresden 1813, im Entstehungsjahr des „Berganza“ und der Titel-Vignette, dirigierte er diese Oper mehrmals. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O. , S. 94, 322, vgl. auch die

Theaterzettel in: Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. Hildesheim 1981, S. 289 und 302)

Im „Berganza“ findet sich der Passus: „tanze ich jetzt nach Tamino’s Flöte und erschrecke den Papageno“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 158,23)

1815 in Berlin sah und rezensierte Hoffmann die berühmte „Zauberflöten“-Inszenierung mit den Schinkelschen Dekorationen. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 2/2, S. 447-449, 657-659) Schinkels Bühnenbild-Entwurf entstand im Rahmen der klassizistischen Ägypten-Rezeption und zeigte u. a. „eine gewaltig liegende Sphinx mit dem eigenwillig modifizierten Königskopftuch [...] Der intensive Blick der Sphinx und das Ambiente [...] vermitteln einen treffenden Eindruck von den Vorstellung, die man mit den Begriffen Ägypten und Sphinx verband“. (Demisch, Die Sphinx, a.a.O.; S.187 und Abb.520; vgl. dazu auch: Ruth Freydank, Theater in Berlin, Berlin 1988, S. 187-191 und dort die Farb-Abbildung von Schinkels Schluss-Dekoration S. 189)

Im Rahmen seiner künstlerischen Beschäftigungen mit Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ war Hoffmann, ohne je Mitglied einer Freimaurer-Loge zu sein, mit der Freimaurer-Symbolik als auch mit den ägyptischen Mysterien von Isis und Osiris wohl vertraut. Isis bedeutet namentlich „Thron“, der als Mutter des Herrschers betrachtet wurde. Isis galt allgemein als Schutzgöttin die den Toten vor Feinden bewahrte, galt aber auch als große Zauberin. (Vgl. dazu und zum Isis-Kult: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 2, Spalte 1463f.)

Die Lektüre von Novalis und dessen Schrift „Die Lehrlinge von Sais“ (1802) mit dem direkten Bezug auf die ägyptischen Mysterien hat Hoffmann zusätzlich angeregt sich mit dem Isis-Kult zu beschäftigen, was die zahlreichen Erwähnungen von Isis und Isistempel in seinem Gesamtwerk verdeutlichen.

„Die Lehrlinge zu Sais“ und der dort erwähnte Tempel der Isis zu Sais kannte Novalis aus Schillers „Die Sendung Moses“ und der Ballade „Das verschleierte Bild zu Sais“. Novalis Isistempel „wird so zu einem idealen Schauplatz, der die Ferne vergangenen Zeiten beschwört“. (Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs in drei Bänden. Hrsg.: H.-J. Mähl und R. Samuel. München 1978, Bd. 1, S. 217 Kommentar in Bd. 3., S. 106)

„Isis [...] auf deren Tempel geschrieben stand: ‚Ich bin alles was da ist, was da war, was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.‘“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 137)

Hoffmann fand in den „Reisen eines Deutschen in Italien“ von Karl Philipp Moritz das Kapitel

„Der Tempel der Isis“ mit einer ganzseitigen Abbildung. (DKV-Moritz, Bd.2, S. 573 f.)

In den „Gedanken über den hohen Wert der Musik“, im ersten Band der „Fantasiestücke“, findet sich die, auch selbstironische, Rollenrede Kreislers; die Gedanken eines Banausen über die Musikausübung als bloße Zerstreuung: „Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen [...]. Sie meinen nämlich die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen, und führe ihn aus dem törichtigen Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 49; so in der Erstauflage von 1814, Bd. 1, S. 101, dagegen findet sich in der zweiten Auflage von 1819, Bd. 1, S. 60, die Korrektur „romantischste“)

Auch G. H. Schubert behandelte in seinen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ die Mysterien im Tempel zu Sais: „In einem traurigen Spiele, stellten die egyptischen Priester in stillen Frühlingsnächten die Leiden und den Tod des Osiris vor. Ein schöner See an dem Tempel bey Sais war der Schauplatz, und es erschienen in diesen Mysterien Särge und Gräber. [...] Nach der gewöhnlichen Sage war der Gatte der Isis von dem Typhon zerrissen, und dieses erhabene Götterpaar erschien dem Alterthum zugleich als Vorbild der höchsten Vollendung und der tiefsten Leiden. (G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden 1808, S. 72f.) Doch Hoffmann erhielt Schuberts Buch erst Mitte August 1813, also schon nach Vollendung der Zeichnung seiner Vignette. (Vgl. Schnapp, *Briefwechsel*, a.a.O., Bd.1, S.407-409)

11. Epilog – E.T.A. Hoffmann als Leser der Zeitschrift „Isis“ von Lorenz Oken

Hoffmann gehörte zu den zahlreichen Lesern von Lorenz Oken's „Isis oder Enzyklopädische Zeitschrift“, die der liberalen Tradition der Aufklärung folgte, mit ihren philosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Aufsätzen sowie politischen Analysen.

Zwar ist nur Hoffmanns Lektüre der „Isis“-Hefte 11 und 12 von 1818 belegt, allerdings mit der falschen Jahreszahl 1819 notiert. (Vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, *Nachlese*. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 490)

In Hoffmanns fragmentarischen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1819, sein Material für Aufsätze und Erzählungen in einem verschollenen blauen Quartheft, aus dem Hitzig 1823 wenige Auszüge publizierte, sind nur unpolitische Notate aus der „Isis“ überliefert, so die aus dem medizinischen Bereich stammenden Kanthariden, auch als spanische Fliege bekannt, die in der „Isis“ als Distichen bezeichnet wurden; ferner die Epigramme auf den Dramatiker Adolf Müllner sowie die kuriose Geschichte über einen Alligator. (DKV-SW Bd. 6, S. 277-279, 1347f. vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, *Nachlese*. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 340-341, 378f. und 490f.)

Doch darf man vermuten, dass Hoffmann auch die früheren Jahrgänge rezipierte, vor allem 1817 das berühmte Heft 195 mit dem Bericht samt Karikaturen über das Wartburgfest der Studenten.

Während des Wartburgfestes, an dem auch Oken und weitere Jenenser Professoren teilnahmen, kam es am Abend des 18. Oktober 1817 zu einem Autodafé, bei dem Teile einer preußischen Ulanenuniform, ein hessischer Soldatenzopf und ein österreichischer Korporalstock, sowie mehrere Bücher von als reaktionär geltenden Verfassern, darunter Karl Albert von Kamptz, Theodor Schmalz (Hoffmanns Universitätslehrer in Königsberg), Karl Ludwig von Haller und August von Kotzebue, verbrannt wurden. Vierzehn Tage später publizierte Oken in der „Isis“ Nr. 195 von 1817, Spalte 1153-1159, seinen Aufsatz „Studentenfrieden auf der Wartburg“, den er mit Karikaturen garnierte und damit die Namen jener Autoren, deren Bücher die Studenten verbrannten, der Lächerlichkeit preisgab. (Vgl. die Abbildung Nr. 3 nach S. 848 in K.A. Varnhagen von Enses *Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens*, hrsg. v. K. Feilchenfeldt, DKV, dritter Band 1815-1834, Frankfurt a.M. 1987) Varnhagen, der auch Beiträge in der „Isis“ veröffentlichte, traf den sich wie verfolgt und auf der Flucht fühlenden Oken im Jahr 1819, der seine Karikaturen als harmlos rechtfertigte: „wenn ich noch so gründlich bewiesen hätte, daß gewisse Professoren oder Minister dummes Zeug gemacht, darnach hätte kein Hahn gekräht; da ich aber zu ihren Namen kleine Eselsköpfe habe beidrucken lassen, das hat gewirkt, das hat jeder gleich verstanden, und die Kerls sind unschädlich geworden!“ Auch über Sand und die Ermordung Kotzebues

unterhielten sich die beiden, wobei Oken diese Tat verteidigte.
DKV, a,a,O, S. 484f. Begegnung mit Oken 1819, S. 485f.)

(Varnhagen-

Hoffmanns späterer Widersacher, der leitende Direktor des Polizeiministeriums in Berlin, K.A. v. Kamptz, dessen Codex der Gensd'armerie zu den verbrannten Büchern gehörte, beschwerte sich in einem Brief vom 9. November 1817 an Großherzog Carl August über den „Haufen verwilderter Professoren und verführter Studenten“ und schrieb weiter: „Wenn in Eurer Königlichen Hoheit Staaten wahre Denk- und Preßfreiheit wirklich blüht, so ist mit derselben eine durch Feuer und Mistgabeln, von Schwärmern und Unmündigen geübte Zensur und ein terroristisches Verfahren gegen die Denk- und Preßfreiheit in anderen Staaten gewiß nicht vereinbarlich.“ Am 27. November 1817 wurde die Nummer 195 beschlagnahmt und ein vorläufiges Druckverbot der „Isis“ erlassen, das am 15. Dezember wieder aufgehoben wurde. Bezüglich der späteren Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und Kamptz erscheint in Zusammenhang mit dem Wartburgfest das rückseitige Einbandmotiv zum zweiten Band des „Kater Murrs“ von Interesse, der Mönch mit der Fackel, unter dem sich auch Hoffmanns Sphinx-Zeichnung befindet. (vgl. die Abbildung in DKV-SW Bd. 5, Tafel 4, nach S. 944 sowie S. 926)

Friedhelm Auhuber

hat in seiner ikonographischen Deutung von Hoffmanns Umschlagzeichnungen zum „Meister Floh“ u.a. darauf hingewiesen, dass der Mönch womöglich auch eine allegorische Anspielung auf Martin Luther mit der „Fackel der Wahrheit“ darstellt, der ja 1817 für die Studenten als einer ihrer Heroen galt. (Vgl. DKV-SW-Bd. 6, S. 1388 sowie Wolfgang Bunzel, Der mikroskopische Blick. Zu den Umschlagillustrationen von E.T.A. Hoffmanns Meister Floh. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 30, 2022, S. 107. Zum Luther-Komplex im „Kater Murr“ vgl. auch Andreas Bässler, *„Stammkater“: Zu einer Vorgeschichte der Figur des Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 31, 2023, S. 74-98)

Schon im Jahr 1816 plädierte Goethe in Weimar für ein Verbot von Okens „Isis“, die er in seinem Tagebuch vom 30. Juli 1816 als „Hydra“ bezeichnete; in einem Brief an den Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816, in dem er Oken staatsschädlichen, partiellen Wahnsinn unterstellte: „Wer wird ihn hindern, in Rätseln, Logogryphen, Charaden, seine Leidenschaft zu verhüllen, und ist es einer Behörde anständig, den Ödipus zu einer solchen Sphinx zu machen?“

Vgl. Goethes Brief an Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816 in Briefe in vier Bänden, Hamburger Ausgabe, Bd. 3. Nr. 1069, S. 368-374, Kommentar S. 651-653 und J. W. Goethe, Tagebücher in drei Bänden, hrsg. v. G. Baumann. Bd. II, Stuttgart 1957, S. 343 Ferner vgl. dazu Rudolph Zaunick, Max Pfannenstiel: Aus Leben und Werk von Lorenz Oken: dem Begründer der deutschen Naturforscherversammlungen. Zweiter Abschnitt: Lorenz Oken und J. W. von Goethe. In: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften. Band 33, Heft 3/4, 1941, S. 127-143)

Bekanntlich widersetzte sich der Großherzog Carl August 1816 diesem Verbotspädoyer im Rahmen der Pressefreiheit und stellte die Strafverfolgung ein, musste sich aber 1819 nach den Karlsbader Beschlüssen dem Druck der Großmächte Preußen, Österreich sowie Russlands beugen und verfügte, dass Oken entweder die „Isis“ aufgeben oder seine Professur verliere. Oken entschied sich für letzteres und die Zeitschrift wurde dann weiter in Leipzig gedruckt. Der auch unter Zensurmaßnahmen leidende Schriftsteller Arno Schmidt schrieb dazu in der Biographie „Fouqué und einige seiner Zeitgenossen“: „Wie es denn zu den unauslöschlichen Schandflecken Goethes gehört, ein Verbot dieser wertvollsten ‚Isis‘ befürwortet und ekel=tatkräftig befördert zu haben“. (Arno Schmidt, Bargfelder Ausgabe, Abt. III, Bd. 1. Zürich 1993, S. 415)

Ob nun der Verleger C.F. Kunz Hoffmanns Erklärung seiner Titelvignetten entschlüsselt hat, bleibt wohl als Rätsel offen. Die zweite Auflage der „Fantasiestücke in Callots Manier“ in nur zwei Bänden erschien 1819 ohne Hoffmanns Vignetten.

Ende

20. Februar 2025

Liebe Berliner Bibliophile,

am Donnerstag, den **27. Februar**, werden wir gemeinsam mit der Pirckheimer-Gesellschaft eine Veranstaltung mit **Christiane Caemmerer** und **Felicitas Rink** besuchen, die uns die **Exlibris-Sammlung der Staatsbibliothek** vorstellen werden.

Die Sammlung umfasst 50.000 Exlibris, wobei der Schwerpunkt beim künstlerischen Exlibris aus dem deutschsprachigen Raum seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts liegt. Die Veranstaltung findet in der Staatsbibliothek, Haus Unter den Linden 8, statt, Treffpunkt ist 18.55 am Diensteingang..

Am Sonnabend, den **15. März**, dem Tag der Druckkunst, besteht für Interessenten die Möglichkeit, dem **Druck des 4. Brandenburger Bilderbogens** beizuwohnen. In diesem Jahr werden sechzehn mehrfarbige Originalgrafiken in Postkartenformat zum Thema „*CHAPEAU*“ von Künstlern wie Frank Eißner, Matthias Frohl, Moritz Götze, Sven Märkisch und Theopisti Tiftikoglou zum Bilderbogenbogen vereint.

Die Druck-Aktion findet in der Druckwerkstatt des Sonnensegel e.V. am Gotthardtkirchplatz 4/5 in 14770 Brandenburg a. d. Havel statt. Gleichzeitig kann in der Galerie Sonnensegel die aktuelle Ausstellung mit Graphiken aus der hauseigenen Sammlung bei freiem Eintritt besucht werden.

Falls Interesse an einem gemeinsamen Besuch der Galerie und des Druckladens besteht, können in Brandenburg gern Plätze zum Mittagessen bestellt werden.

Am Dienstag, den **18. März**, 19 Uhr, wird **Jörg Petzel** im Antiquariat Carl Wegner unseres Mitglieds Matthias Proksch (Martin-Luther-Straße 113, 10825 Berlin) zum Thema „**Eine Titelvignette von E.T.A. Hoffmann** der Erstauflage der „Fantasiestücke in Callot's Manier“ (1814 bei Kunz in Bamberg)“ sprechen.

Auf der **BuchDruckKunst** in **Hamburg**, die ein letztes Mal von Klaus Raasch organisiert wird, bevor sie ab 2026 in andere Hände gelegt wird, wird auch der BBA zu finden sein, allerdings nur am Sonnabend, den **5. April**, und ohne eigenen Stand.

Abschließend bitte ich schon einmal einen weiteren Termin zu notieren: Am Donnerstag, den **25. September**, treffen wir uns um 19 Uhr in der Wohnung und Werkstatt von **Bernd Friedrich Schulz** (Nähe U-Bhf. Samaritastr.), der uns die „**Edition BFS – der kleinste und unbekannteste Verlag der Welt**“ in einer Präsentation mit einem kleinen Einblick in die Werkstatträume näher bringen wird.

Alle Informationen und weitere Veranstaltungshinweise können im Internet auf der Seite Veranstaltungen des BBA [Veranstaltungen des BBA](#) nachgelesen werden.

Mit biblioVielen Grüßen,

Abel Doering

berliner-bibliophilen-abend.org berliner-bibliophilen-abend.org

Jörg Petzel und Bernd Hesse

(7. März 2025)

**Die isisköpfige Sphinx. E.T.A. Hoffmanns allegorische Titelvignette zu den
Fantasiestücken in Callots Manier**

Motto: „Isis, oh, Isis, you mystical child.
What drives me to you is what drives me insane.“
Bob Dylan / Jacques Levi

In seinem Eröffnungstext „Jacques Callot“, der E.T.A. Hoffmanns „Fantasiestücke in Callot's Manier“ einleitet, erklärt Hoffmann sein eigenes künstlerisches Programm: „Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. [...] indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief.“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 17) Wulf

Segebrechts Interpretation dieses Zitats ist zuzustimmen: „Das hier Beobachte, die Komposition des Heterogenen, die Integration der Einzelheiten und Teile zu einem Ganzen ist auch Hoffmanns eigenes künstlerisches Programm“. (Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. 1996, S. 30)

Dieses Programm und die daraus resultierende Rätselhaftigkeit finden wir aber schon in Hoffmanns Titel-Vignette im ersten Band der „Fantasiestücke“ von 1814, die eigentliche Einführung zu dieser Sammlung und zugleich den poetischen Bestandteil der „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ darstellt, was im folgenden ausführlicher erörtert werden soll.

1. Entstehung der Titel-Vignette 1813-1814

Ein Überblick zu den damaligen Lebensumständen E.T.A. Hoffmanns sei hier kurz referiert: Vom Februar bis April 1813 entstand noch vor der Abreise aus Bamberg die Erzählung „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“.

Am 25. Juni 1813 reiste das Musikdirektor Hoffmann und seine Frau Mischa auf „einem elenden Leiterwagen“ aus Leipzig kommend, in das vom Kriegsgeschehen betroffene Dresden, im Alltag zunächst dominiert von Hoffmanns Geldsorgen und dem Ärger mit seinem Vorgesetzten Joseph Seconda.

„In keiner als in dieser düstern verhängnisvollen Zeit, wo man seine Existenz von Tage zu Tage fristet und ihrer froh wird, hat mich das Schreiben so angesprochen“

schrrieb Hoffmann am 19. August 1813 in seinem Brief an Kunz. (DKV-SW, Bd. 1, S.303; vgl. auch Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Dezember 1813 in DKV-SW, Bd. 1, S. 313 ff.)

Bereits am 19. Mai hatte er mit der Niederschrift des Fantasiestücks *Der Magnetiseur* begonnen, die er Mitte August 1813 beendete. (DKV-SW, Bd. 1, S. 469)

In dem schon erwähnten Brief vom 19. August skizzierte er seinem Verleger Kunz skizzierte er sein Märchen *Der goldene Topf* und bereits am 1. Juli 1813 begann Hoffmann mit der Komposition seiner Zauberoper *Undine*.

Die zwei von Hoffmann gezeichneten Vignetten für die Titelblätter der *Fantasiestücke in Callots Manier* entstanden, wohl auf Anregung von Kunz, zwischen dem 20. Juli und dem 7. August 1813 in Dresden.

Im Brief an seinen Verleger C.F. Kunz vom 20. Juli 1813, nachdem Hoffmann die ersten Druckproben aus Bamberg zugeschickt bekam, schrieb er: „Ich werde auf eine allegorische Vignette sinnen, dieselbe zeichnen und zusenden“. (DKV-SW, Bd. 1, S. 293)

In seinem Tagebuch vom 7. August 1813 notierte er: „auch die versprochenen Zeichnungen zu Vignetten an Kunz entworfen“. (DKV-SW, Bd. 1, S. 468)

Am 12. August berichtete er Kunz u.a.: „Um Sie von meiner Tätigkeit zu überzeugen, sende ich Ihnen 1. zwei Zeichnungen zu den Vignetten des ersten und zweiten Bandes 2. Ein Bogen Manuskript. Der Sinn der Allegorie in den Zeichnungen spricht sich so deutlich aus, daß ich kein Wort darüber zu sagen brauche, und ich glaube nicht, daß bei der Einfachheit die Platte sonderlich viel kosten wird. [...] Wie finden Sie es, daß ich unter der Vignette meinen Namen als Zeichner setze? Es ist gleichsam ein Versteckspielen“. (DKV-SW, Bd. 1, S. 299-300)

Unter der Titel-Vignette im ersten Band der Fantasiestücke von 1814 ist zu lesen:

„gez. v. Hoffmann in Dresden gest. von C. Frosch“ (d.i. der Kupferstecher Carl Frosch 1771-nach 1827). Noch im Brief vom 20. Juli 1813 vertrat Hoffmann die Meinung: „Ich mag mich nicht nennen, indem mein Name nicht anders als durch eine gelungene musikalische Komposition der Welt bekannt werden soll“. (DKV-SW, Bd.1, S. 293)

Ende Juli bat Kunz Hoffmann in einem nicht erhaltenen Brief um eine Interpretation der beiden Titelvignetten. (Schnapp, Bw Bd.1, S. 412)

Am 19. August 1813 schrieb Hoffmann im Brief an Kunz: „Die Vignetten haben Sie nun schon erhalten – also wird es wohl dabei bleiben müssen, es ist auch im Grunde so lieber als der Rand den ich übrigens auch gern und recht fantastisch gezeichnet hätte!“ (DKV-SW, Bd. 1, S. 303)

Erst in seinem Brief vom 8. September 1813 an Kunz übersandte Hoffmann, neben Andeutungen über „Berganza“, seine Erläuterung der beiden Vignetten: „Spricht Sie denn nicht *das Geheimnisvolle der Musik* in den Harfentönen an, die dem *altdeutschen Troubadour* an dem mysteriösen Bildnis der *Isisköpfigen Sphinx* beim Aufgang der Sonne erklingen? - Den Jokusstab schwingt der Humor, aber er krönt mit Dornen, und dem magnetisch schlafenden drohen spitze Dolche – Hier haben Sie *in Parenth<esi>* beide Vignetten“. (DKV-SW, Bd. 1., S. 304)

Hoffmanns Vignette zum zweiten Band ist *nicht* Gegenstand der folgenden Untersuchung und wird nicht interpretiert. (Vgl. DKV-SW, Bd. 2/1, S. 596f. Ferner vgl. zum Kontext „Don Giovanni und Mozart: Tiziana Corda, „E.T.A. Hoffmann und Carlo Gozzi. Der Einfluss der der Commedia dell' Arte und der Fiabe Teatrali in Hoffmanns Werk“, Würzburg 2012, S. 205, Fußnote 120 sowie die Abbildung Nr. V)

2. Die Titel-Vignette im Spiegel der Interpretationen

Michael M. Raraty erklärt sich, im Kontext des „Berganza-Textes“, die Zusammenstellung von Sphinx mit altdeutschem Troubadour durch die zeitgenössische Mode des sogenannten Altdeutschen. (Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 38)

Elke Riemer sieht in Hoffmanns Vignetten Allegorien und Sinnbilder von Hoffmanns Künstlerverständnis und der Harfenspieler soll den Dichter selbst darstellen, dem sich das Geheimnis der Musik in den Harfentönen erschließt. „Die Sphinx symbolisiert die Gefangennahme des altdeutschen Troubadours durch das Geheimnis der Kunst“. Die Harfe und die Sphinx könnten aus Mozarts „Zauberflöte“ entnommen sein. (Elke Riemer, E.T.A. Hoffmann und seine Illustratoren. Hildesheim 1976, S. 2; vgl. auch D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 212)

Nach Helmut Göbel schließen sich Hoffmanns Titelzeichnungen eng an konventionelle Traditionen der Blattgestaltung an. Die kugelbrüstig liegende Sphinx lächelt wie Leonardos Mona Lisa.

Helmut Göbel, „E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner“, in: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, München 1992, S. 163 f.)

Hartmut Steinecke sieht auch den Zusammenhang der Titelvignetten mit Hoffmanns Auftakt-Text „Jacques Callot“, das Heterogene bestimmt die Bildstruktur: Harfenspieler und Sphinx deuten „sowohl die verschiedenen Künste als auch die Spannweite der Töne vom Erhabenen bis zum Komischen“ an. (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 596)

Helmut Pfotenhauer erkennt in Hoffmanns Vignetten traditionelle Elemente des Grotesken (Helmut Pfotenhauer, Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 3, 1995, S. 51)

Beate Reiferscheid interpretiert Hoffmanns Titelvignette im Sinne der Groteske und Karikatur in der Callotschen Traditionslinie als parodistische Umwertung romantizistischer Ideale. (Beate Reiferscheid, „E.T.A. Hoffman als Illustrator“. In: E.T.A.Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 4, 1996, S. 31)

Olaf Schmidt erkennt in dem Harfner als Auftakt einer Erzählsammlung einen Verweis auf Hoffmanns intermediale Konzeption; der altdeutsche Troubadour steht im Bezug zur romantisierten Dürer-Zeit im Umkreis von Wackenroder und Tieck. Die isisköpfige Sphinx verweist auf eine um 1800

weitverbreitete Motivik hin, z.B. zu Novalis „Die Lehrlinge zu Sais“. (Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2003, S. 112)

Dietmar J. Ponert deutet den Harfenspieler als den Dichter und unbehausten Sänger, als reisenden Enthusiasten, dem die Aufgabe zufällt, „die verschlossenen Mysterien des Daseins, des menschlichen, göttlichen und kosmischen, durch das Leben erweckende Geheimnisvolle der Musik dem Verständigen zu offenbaren“. (D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 212)

3. Hoffmanns Titelvignette als graphische Einführung oder Vorschau auf die „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“

In dieser Dialogerzählung, die im Februar und März 1813 entstand, finden die Leser folgende Einzelteile der dargestellten Vignette im Bd. 1 der „Fantasiestücke“: Berganza als Sphinx, den Troubadour, die Harfe (Fouque’s nordische Riesenharfe), die allegorische Sphinx mit dem ägyptischen Kopfputz im Salon, sowie Anspielungen auf die Naturphilosophie von Schelling und G.H. Schubert sowie auf den Isis-Mythos in Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ („tanze ich jetzt nach Tamino’s Flöte und erschrecke den Papageno“, in: DKV-SW Bd. 2/1, S. 158,23). Hoffmanns Vignette ist somit ein integraler Bestandteil seiner Berganza-Erzählung. Die Verbindung heterogener Elemente und die daraus resultierende Rätselhaftigkeit, ist auch eine ironische Einführung in die folgenden Fantasiestücke. (Vgl. auch C. M. Beardsley, E.T.A.Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Bonn 1985, S. 226)
„Seine Bestandteile reihen sich nach den ‚Regeln‘ der Assoziation. Wie für die Sammlung der *Fantasiestücke* insgesamt gefordert, gelingt es so, „die heterogensten Elemente“ in das

Gespräch aufzunehmen“ (Claudia Stockinger, Nachricht...Berganza. In: Kremer (Hrsg.) E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2. Aufl. Berlin, New York 2012, S. 107)

Die von Hoffmann gewählte Form des Gespräches „bietet dem Erzähler die Freiheiten, sehr Heterogenes miteinander zu verbinden (Steinecke in DKV-SW Bd.2/1, S. 711) und wird damit die in der Titelvignette und dann auch in „Jacques Callot“ erörterten Schlüsselbegriffe und Prinzipien gerecht. (DKV-SW Bd.2/1, S. 17)

Der „Berganza“-Text erschien, nach den Zensureingriffen in Hoffmanns Manuskript durch seinen Verleger Kunz, gedruckt zuerst 1814 im zweiten Band der „Fantasiestücke“, der allerdings mit der zweiten Titel-Vignette Hoffmanns eingeleitet wurde. Ursprünglich sollte der Berganza-Text außerhalb der Sammlung separat erscheinen (laut Kunz, 1836, vgl. DKV-SW, Bd. 2/1, S. 561) dessen Inhalt die danach entstehende erste Titel-Vignette beeinflusste. Eine mögliche Erklärung wären existierende abweichende Exemplare, die den „Berganza“ sowie auch den „Magnetiseur“ mit getrennter Paginierung enthalten (1 Bl., 219 + 140 S.); diese haben außerdem keine Reihenummer auf den Vortiteln und keine Bandnummern als Norm. (Vgl. dazu Massen, ETA-SW Bd. 1, 1912, S. 441f. und Klaus Kanzog, Wolfgang Kron: Hoffmann, E.T.A. in: Goedeke, Grundriss, 2. Aufl. Berlin 1959, S. 370, Nr. 250)

Berganza als poetischer Hund (DKV-SW Bd.2/1, S. S.119,14), und Leidensgefährte, der begabter und feinfühlicher als andere Tiere erscheint, ist auch ein Begleitmotiv der Melancholie, (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie.Frankfurt 2023, S. 455) Schon der erste Satz „Wie die Geister Ossians aus dem dichten Nebel“ spielt indirekt auf einen Harfenspieler an, den keltischen Barden Ossian von James McPherson sowie indirekt auch auf Goethes „Die Leiden des jungen Werther“. (Vgl. Steineckes Kommentar, S. 711f. Und vorrangig auch Ellingers Kommentar in E.T.A. Hoffmann, Werke in fünfzehn Teilen, 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1927, Bd. 15, S. 178; im Quellenbereich von Goethes „Leiden des jungen Werthers“.

Den Harfenspieler als „neue, einprägsame Figur der Romanliteratur bezieht Goethe aus der epischen und lyrischen Literatur seiner Zeit.

Das Titelblatt der ersten Ausgabe des <Ossian> zeigt den Harfner, der von nur ab auf den Titelpupfern der Gedichte von G. A. Bürger (1776) erscheint, später wird der Bildtopos noch einmal von Christian Daniel Schubart (1785) auf dem Titelpupfer seiner Gedichte aufgenommen. „Goethe aber versteht „aber den Harfner nicht als Ossianischen Sänger, sondern eher als „homerischen“, indem er ihn im Süden beheimatet sein läßt.“ (H.-J.Schings in: Goethe SW-MA, Bd. 2,2, S. 830) Der Titelpupfer zu Bürgers Gedichten stammte von Daniel Chodowiecki. Bürgers Kommentar dazu findet sich in seinem Brief an Boie v. 30.4. 1778. (Vgl. die Abbildung auf S. 164. In: Gottfried August Bürgers Sämtliche Werke, Hrsg. Von G. u. H. Häntschel. München, Wien 1987, S. 1038)

Hoffmanns Ossian-Quellen waren, neben Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ (SW-MA, Bd. 1,2, S. 225,7 und S. 794 sowie S. 283,34 und S. 798), vor allem aber K.Ph. Moritz Texte „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“ (DKV-Moritz-Werke Bd.1, 597,3 und Kommentar S.1180 sowie S. 713,1 und Kommentar S. 1236) aber auch „Anton Reiser“ (DKV-Moritz Werke Bd.1, S.178,24 und S. 1023- joy of grief)

Hoffmanns Proteushafte Figuren-Aufteilung im „Berganza“: Der Erzähler unter der Maske des Hundes, der Hund Berganza, der Musiker Johannes Kreisler und der reisende Enthusiast (vgl. E. v. Schenck, ETA Hoffmann, Berlin 1939, S. 223ff.)

Kreisler als Anti-Harfner Goethes – Anti-Wahnsinniger (DKV-SW Bd. 2/1, S. 124-126)

„Berganzas Ausbildung bei Johannes Kreisler, die ihn die Normalität des Wahnsinn als Kontrastprogramm zur bürgerlichen Beschränktheit erfahrbar machte“

(Claudia Stockinger, „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“. In: D. Kremer (Hrsg.) E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung. 2.Aufl. Berlin 2012, S. 104)

4. Hoffmanns kritische Einstellung zur Allegorie und Deutung seiner Titel-Vignette

Was sah und las der Buchleser um 1814, wenn er den ersten Band der „Fantasiestücke in Callots Manier“ aufschlug? Zunächst das Titelblatt mit Hoffmanns allegorische Titelvignette und als ersten Text die werbewirksame Vorrede von Jean Paul, den Walter Benjamin als „größten Allegoriker unter den deutschen Poeten“ deklarierte. (Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/M. 1977, S. 166) Die Allegorie, ist ein aus der antiken Rhetorik stammender Begriff zur Bezeichnung einer uneigentlichen Redeweise [...]. Das allegorisch ausgesagte bedeutet etwas anderes, das in der Regel konkret benannt werden kann. (Martina Wagner-Egelhaaf in: Karl Philip Moritz, „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“, Stuttgart 2001, S. 201)

Allegorie, Allegorese, Typologie: Der Terminus ›Allegorie‹ wurde seit der Antike bis ins 20. Jh. vor allem in Rhetorik (Grammatik), Hermeneutik u. Poetik reflektiert. Daher differiert das Verständnis der Allegorie, u. zwar um so mehr, als die genannten Fachgebiete je eigenem histor. Wandel unterliegen.

Durch die nach grammatische Semantik erkannten Formen (Vergleich u. Gegensatz) erscheint die Allegorie einerseits mit Metapher, Vergleich, Exempel, Rätsel verwandt, andererseits mit Ironie, Euphemismus, Sprichwort usw. (Wiebke Freytag in: Killy, Literaturlexikon, Bd. 13, S. 23)

Die Romantiker erhoben die Allegorie zum Kriterium ihrer Kunst u. schätzten sie als Medium irrationalen Ahnens von kosmisch universalem Zusammenhang. (Wiebke Freytag in: KillyLex, Bd.13. S.25) Einige Romantiker verwenden Begriffe wie „Hieroglyphe“, „Zeichen“, „Sinnbild“ oder „Chiffre“ als Synonym für Allegorie und Symbol“. (Markus Schwering in: Schanze-Romantik-Handbuch, S. 366 f.)

Einige von ihnen kannten u. verwendeten Allegorien des Mittelalters (so Novalis, Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck, Heinrich Wackenroder) und der Renaissance (Friedrich Schlegel), noch ohne deren ehemalige rhetorische Funktion zu beachten. Philosophen wie Schelling und Solger suchten die divergierende klassizistische und romantische Sicht der Allegorie zu verbinden.

(KillyLex, Bd.13. S.25) Allegorie konnte außerdem in Halb- u. Außersprachlichem gesehen werden wie in Ritus, Theater, bildender Kunst, Architektur, manchmal selbst in Mathematik (Zahlensymbolik), Naturwissenschaften und Musik. (Wiebke Freytag in: Killy, Literaturlexikon, Bd. 13, S. 23)

Eine einflussreiche Quelle und Anregung für Hoffmann bildete Karl Ph. Moritz Roman „Andreas Hartknopf. Eine Allegorie“ aus dem Jahr 1786 (die Titelblatt-Vignette mit der Sphinx wird im Kapitel „Sphinx“ ausführlich interpretiert).

Allegorie im Sinne von Moritz „meint jetzt nur noch Sinnbild für eine außerhalb des Bildes liegende, rational faßbare Bedeutung“. (H.J. Schrimpf: Nachwort in: K.Ph. Moritz Andreas Hartknopf. Eine Allegorie, Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart 1968, S.22* f.)

„Andreas Hartknopf“ ist zwar ein allegorischer Roman, aber keine bloße Allegorie. (Kirsten Erwentraut in: K. Ph. Moritz, Anton Reiser. Andreas Hartknopf. Düsseldorf/Zürich 1996, S. 839)

Albert Meier dagegen weist darauf hin: „Das Problem ist nur, dass Moritz diesen Allegorie-Begriff erst in Rom entwickelte, während die *Hartknopf-Allegorie* schon in voritalienischer Zeit entstanden ist. ‚Allegorie‘ muss deshalb wohl noch in der seinerzeit geläufigen Bedeutung von ‚Gleichnisrede, Bildrede‘ verstanden werden.“ (Albert Meier: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000, S. 253)

Als Hoffmann mit seiner Frau im September 1808 nach Bamberg reiste, um dort seine neue Stelle als Musikdirektor anzutreten wurde er gleich mit einer musikalischen Allegorie konfrontiert. Er sollte zur Eröffnung des neuen Theaters am 9. Oktober einen Prolog für Heinrich Cunos „Das Gelübde. Eine Allegorie mit Gesang und Tanz“ komponieren. (vgl. Schnapp, Aufzeichnungen, S. 127) Heinrich Cuno war Schauspieler und Bühnendichter und

hatte die Leitung des Bamberger Theaters vom Grafen Soden übernommen. Ihn charakterisierte Hoffmann: „Dieser H.C. ist ein unwissender eingebildeter Windbeutel, der bei der Organisation des Theaters so übereilt zu Werke ging, daß in diesem Augenblick das Ganze seiner Auflösung nahe ist“. (Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Januar 1809, DKV-SW Bd. 1, S.198)

Weiter berichtete Hoffmann: „Die Tochter des hier residierenden Herzogs von Bayern, Prinzessin von Neufchatel, deren Gemahl bekanntlich in Spanien ist, ist hier. Hr. Cuno beschloß ihren Namenstag im Theater zu feiern und übertrug mir die Ausarbeitung eines Prologs. Ich warf ein so recht sentimentales Ding zusammen, komponierte ebensolche empfindsame Musik dazu [...], es gefiel ungemein und ich erhielt mit sehr gnädigen Ausdrücken von der Prinzessin Mutter für die verschaffte Rührung 30 Carolin“. (Hoffmanns Brief an Hitzig vom 1. Januar 1809 DKV-SW Bd. 1, S. 200 sowie Anm. S. 197,20 und Hoffmanns Brief an Rochlitz vom 12. Januar 1809, S. 203 f.) Dieser Premiere folgten noch weitere Aufführungen, doch gilt Hoffmanns Komposition als verschollen. (Vgl. Gerd Allroggen, E.T.A. Hoffmanns Kompositionen, Regensburg 1970, AV 37, S. 57f.)

Am 6. Januar 1812 notiert er in seinem Tagebuch: „Zeichnungen zur Decoration für das Cassino gemacht -egiptischer Tempel“, und am 2. Februar: „Gemahlt an dem Allegorischen Bilde für das Cassino im Theater“ (E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 131 und 138)

Eine für Hoffmann vermutlich überzeugende Definition der Allegorie fand er schon in Ludwig Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“, den Hoffmann seinem Freund Hippel gegenüber als ein wahres Künstlerbuch empfahl. (E.T.A. Hoffmann Brief an Hippel 26.9.1805: „Hast Du schon Sternbalds Wanderungen von Tieck gelesen? - In casu quod non – lies sobald als möglich dies wahre Künstlerbuch -“) (DKV- SW Bd. 1, S.154,28) Der Protagonist Sternbald ist Maler, Poet und Musiker. (Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe hrsg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1979, S. 100, 281) Dort las Hoffmann im zweiten Teil, erstes Buch, fünftes Kapitel der Erstfassung von 1798: „Man könnte, antwortete Franz, „dieses Gemälde ein allegorisches nennen. „Alle Kunst ist allegorisch“, sagte der Maler, „wie Ihr es nehmt.“ (Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe hrsg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1979, S. 257) In Hoffmanns 1815 entstandener Künstlererzählung „Der Artushof“ findet sich eine ähnliche Konstellation wie in Tiecks Roman zwischen einem alten und einem jungen Maler: „Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht *bedeuten* sondern *sein*.“ (DKV-SW Bd. 4, S. 191,17)

Diese negative Bewertung der Allegorie setzt sich fort in Hoffmanns 1819 entstandenen Erzählung „Die Brautwahl“, in einem Gespräch des aufstrebenden Malers Edmund Lehsen mit dem Kunst-Goldschmied Leonhard: „Sie haben Recht, jeder Maler, sey er Landschaftler oder Historikus, muß zugleich ein Dichter seyn, denn Gemälde sind Gedichte mit dem Pinsel ausgeführt; aber nennen Sie das Dichten, wenn Bäume mit ihrem Laube, Stamm und ihren Wurzeln zugleich aussehen sollen, wie Menschen, Thiergestalten, ja, wenn selbst Figuren zusammengestellt sind, nicht nur eine bestimmte Handlung, sondern nur eine außerhalb des Bildes liegende fantastische Idee auszudrücken? Da kommen wir in die Allegorie hinein, dem ärmlichsten, unkünstlerischsten Theil der Malerey. Hüten Sie sich von den Nebeln und Schwebeln!“ Diese Textpassage hat Hoffmann dann 1820 für den Abdruck in den „Serapions-Brüdern“ gestrichen. (DKV-SW Bd. 4, S. 1481 f.)

Aber schon in den „Fantasiestücken“, die ja durch deren Titelblattvignetten eingeleitet werden, finden sich kurze Allegorie-Splitter:

Das satirisch-ironische Fantasiestück „Der vollkommene Maschinist“, endet wie folgt: „Sie haben, wie ich voraussetzen darf, einigen Sinn für die Allegorie, und werden daher leicht

das Medium finden, der von Zettel dem Weber ausgesprochenen Tendenz auch in Ihrer Kunst zu folgen. Die Autorität, auf die ich mich gestützt, bewahrt mich vor jedem Mißverstande, und so hoffe ich einen guten Samen gestreut zu haben, dem vielleicht ein Baum der Erkenntnis entspringt.“
(DKV-SW, Bd. 2/1, S. 82)

In „Der Magnetiseur“ wird die Anfangs-Sentenz „Träume sind Schäume“ als „Widerspruch der Materialisten, die das Wunderbarste ganz natürlich, das Natürlichste aber oft abgeschmachtet und unglaublich finden“ bezeichnet und darin „liegt eine treffende Allegorie“. (DKV-SW, Bd. 2/1, S.178,29) Im weiteren Verlauf der Erzählung wird über den alten Maler Franz Bickert berichtet, der wie ein Einsiedler im Schloss haust, und „ohne alle Hülfe, selbst was die mechanischen Vorrichtungen betrifft, unternahm er es, den ganzen obern Stock, in welchem er selbst ein Zimmer bewohnte, im gotischen Styl auszumalen, und auf den ersten Blick ahndete man in den fantastischen Zusammenstellungen fremdartiger Dinge, wie sie dem Charakter der gotischen Verzierungen eignen, tiefsinnige Allegorien.“ (DKV-SW, Bd. 2/1, S. 221,12, S. 566-567, Hoffmann malte in Bamberg den gotischen Turm der Altenburg in dieser Manier aus, vgl. seinen Brief an Hitzig vom 1.Juli 1812 in DKV-SW, Bd. 1, S.

Im „Goldenen Topf“ wird die poetische Allegorie an einem Beispiel erörtert: „Nun ist auch nicht zu leugnen, daß es wirklich wohl geheime Künste gibt, die auf den Menschen nur gar zu sehr ihren feindlichen Einfluß äußern, man liest schon davon in den Alten, was aber Mamsell Veronika von dem Sieg des Salamanders und von der Verbindung des Anselmus mit der grünen Schlange gesprochen, ist wohl nur eine poetische Allegorie – gleichsam ein Gedicht, worin sie den gänzlichen Abschied von dem Studenten besungen.« »Halten Sie das, wofür Sie wollen, bester Hofrat!« fiel Veronika ein, »vielleicht für einen recht albernen Traum.«“
(DKV-SW, Bd. 2/1, S. 314,33)

5. Intermedial: Bild-Text-Musik. Der Transformationscharakter zwischen Bild und Text

Der Begriff ‚Intermedialität‘ ist in den letzten Jahrzehnten auf die verschiedensten Beziehungen zwischen diversen Medien (Literatur, Kunst, Musik, Film, Fotografie, Oper, Tanz, den digitalen Medien) sowie für hybride Kunstformen aller Art angewandt worden. Er kommt sowohl in theoretischen Reflexionen über die Philosophie der Künste als auch in der Analyse historischer Bezüge zwischen verschiedenen Medien als ganzen oder einzelnen Subkategorien (Gattungen) oder aber zwischen einzelnen Produkten verschiedener Medien zum Tragen. (Ricarda Schmidt, *Intermedialität*. Artikel im E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg. von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 373-378, hier S. 373. Vgl. ferner Ricarda Schmidt, Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen 2006)

Hoffmann hat sich thematisch und ästhetisch immer wieder von Künstlern und Kunstwerken in anderen Medien anregen lassen. Die Bezüge auf diese anderen Medien sind somit zentral für die Bedeutungskonstitution seiner literarischen Werke. Hoffmanns intermediale Praxis sollte also stets in einem Netz von historischen Diskussionen untersucht werden.

Mediengrenzen hat Hoffmann „auch in seinen nicht-literarischen Ausdrucksformen gern überschritten.

(Ricarda Schmidt, *Intermedialität*. Artikel im E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg. von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 373-378, Zitate auf S. 374-375)

Das spezifische Verhältnis von Buchillustration, Umschlagzeichnung und Vignetten zu Text und Buch(seite) wird allerdings von der Editionspraxis wie von der Forschung nicht immer genau genug bedacht. (Bettina Brandl-Risi, *Bild-Gemälde-Zeichnung*. In: E.T.A. Hoffmann Handbuch, hrsg. von Lubkoll und Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S.S. 356-362, S. 356) Bildende Kunst und Poesie werden hier unmittelbar miteinander verbunden, wobei es um das Vermögen geht im jeweils anderen Medium „bislang Ungesagtes Unsagbares zur Sprache

oder ins Bild zu bringen“ (Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hrsg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg 1999, S. 45). Auch emblematische Strukturen bestimmen – in einer romantischen Umwendung [...] Text-Bild-konfigurationen (ebd. S.358. Vgl. auch Petra Zaus: In Leonardus Manier. E.T.A. Hoffmanns Poetik der inneren Bilder. Würzburg 2012 sowie Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2003)

Olaf Schmidt verweist auf Hoffmanns intermediale Konzeption und Inszenierung im Rahmen der romantischen Kunsttheorie. (Olaf Schmidt: „Callots fantastisch karikierte Blätter“, a.a.O. . S. 112)

6. Der Troubadour als Proteus-Variation: der „reisende Enthusiast“, Johannes Kreisler sowie Friedrich de la Motte Fouqué

Troubadours (spr. Trubaduhr, ital. *Trovatori*), die Ritterdichter des 12. u. 13. Jahrh. in Südfrankreich u. Nordspanien (während die in Nordfrankreich Trouvères hießen), so genannt von der Kunst ihrer poetischen Erfindungen; auch Provençalien, weil sie bes. in der Provence blühten. Da die Provençalische Sprache eine romanische war, so hießen sie auch Romanische Dichter; über sie s. Provençalische Literatur S. 651.

(Vgl. Pieres Universal-Lexikon. Bd. 17, S.871 f.)

Troubadours, Name der ritterlichen Sänger Südfrankreichs, Spaniens und Italiens, welche im Mittelalter Gesang und lyrische Dichtkunst pflegten. Sie bildeten eine freie, hochangesehene Genossenschaft an den fürstlichen Höfen und unterschieden sich von den Jongleurs#, welche die Kunst als Erwerb trieben und häufig, als Spielleute im Dienste der Troubadours standen. Die Dichtungen der Troubadours , sind exotischen, satirischen, historischen und didaktischen Inhaltes, ihre Melodien oft von reicher Modulation in Dur und Moll.

Die Zeit nach umfasst die Musik der Troubadours zwei Jahrhunderte in drei Abschnitten: von 1090 bis 1140 (Entwicklung des Volksgesanges zur Kunstdichtung), von 1140-1250 (die Blüte), von 1250-1290 (der Verfall).

Goethes Harfenspieler aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, wie auch der keltische Barde Ossian, sind einige der vielen Projektionen in der Troubadour-Figur der Vignette, neben dem reisenden Enthusiasten, Kreisler und Fouqué. In Fouqués Roman „Die 4 Brüder von der Weserburg“ findet sich ein „Fantasiestück in Ossians Manier“ (Arno Schmidt, Fouqué. In BA, III/1, S. 390), das Fouqué E.T.A. Hoffmann am 20.5. 1820 zuschickte. Im Wallborn-Kreisler-Stil mit „Ixion“-Bezug (In: Schnapp, Bw, Bd. 2, S. 255-257) Mit Fouqué als eine der Verkörperungen (neben Goethes Harfner) des Troubadours wird auch indirekt auf dessen Erzählung „Ixion“ angespielt, die zuerst im Almanach „Urania auf das Jahr 1812“ im Herbst 1811 erschien; dessen Held ist der aus Liebe wahnsinnig gewordene Baron Wallborn, der sich mit dem mythologischen Ixion auf dem Rad identifiziert. (Vgl. den Briefwechsel Wallborn-Kreisler im vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 360,14 und Kommentar S. 821).

In diesem Kontext steht auch Hoffmanns nicht realisiertes Buchprojekt „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers“ aus seiner Bamberger Zeit. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 1, S. 1331-1336)

Das tradierte Ixion-Thema übernahm Tieck laut Walter Münz

(Ludwig Tieck: William Lovell (ED 1795/96). Hrsg. W. Münz, Stuttgart,Reclam S. 124, S. 668) aus Karl Philipp

Moritz „Tagebuch eines Geistersehers“ (ED 1787, S. 368f.) auch in DKV-Moritz-Werke Bd. 1, S. 738,36, S. 1240 sowie Moritz, Götterlehre, Leipzig 1967, S. 313f.).

Hoffmanns Johannes Kreisler als Troubadour, Musiker und auch als reisender Enthusiast tradiert auch die Wandersymbolik (Vgl. Moritz, Andreas Hartknopf, Faksimileausgabe, hrsg. von H.J. Schrimpf, Stuttgart 1968, S.25* und S. 75*). Der Aufnahme-Ritus der Freimaurer-Loge forderte für seine Mitglieder (Moritz wie auch Goethe waren Freimaurer) „reisen und

wandern“. (In: Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ SW-MA, Bd. 5, S. 819u)
 Längere Reisen galten als Therapeutikum gegen Melancholie (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 98 und Fußnote 113)
 In der Troubadour-Figur der Vignette erkennen wir proteushafte Aufspaltungen, einige der Projektionen finden wir im Harfenspieler Goethes aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, sowie auch bei Ossian, ferner der reisende Enthusiast, Kreisler und Fouqué, In Fouqués Roman „Die 4 Brüder von der Weserburg“ findet sich ein „Fantasiestück in Ossians Manier“ (Arno Schmidt, Fouqué. In BA, III/1, S. 390), das Fouqué E.T.A. Hoffmann am 20.5. 1820 zuschickte, im Wallborn-Kreisler-Stil mit „Ixion“-Bezug. (In: Schnapp, Bw, Bd. 2, S. 255-257) Mit Fouqué als eine der Verkörperungen des Hoffmannschen Troubadours wird auch indirekt auf dessen Erzählung „Ixion“ angespielt, die zuerst im Almanach „Urania auf das Jahr 1812“ im Herbst 1811 erschien (S. 63ff.), dessen Held ist der aus Liebe wahnsinnig gewordene Baron Wallborn, der sich mit dem mythologischen Ixion auf dem Rad identifiziert. Vgl. den Briefwechsel Wallborn-Kreisler im vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 360,14 und Kommentar S. 821) In dem Kontext steht auch Hoffmanns nicht realisiertes Buchprojekt „Lichte eines wahnsinnigen Musikers“. Das tradierte Ixion-Thema übernahm Tieck laut Walter Münz (Ludwig Tieck: William Lovell (ED 1795/96), Hrsg. W. Münz, Stuttgart, Reclam S. 124m/u, S. 668) aus Karl Philipp Moritz „Tagebuch eines Geistersehers“ (S. 368f. ED 1787) auch in DKV-Moritz-Werke Bd. 1, S. 738,36, S. 1240).
 Mit der „nordischen Riesenharfe im Berganza ist Fouqué mit seinem Drama „Sigurd der Schlangentöter“ (1808) gemeint. (DKV-SW Bd. 2/1, S.173,26-27; vgl. auch DKV-SW Bd. 5, S. 183)
 Daher ist es wahrscheinlich, dass der Troubadour auf der Titelvignette nicht nur einen reisenden Enthusiasten darstellt, sondern auch Friedrich de la Motte-Fouqué). Günter de Bruyn charakterisierte ihn in seinem luziden Nachwort-Essay „Romantik im Harnisch“: „Als Troubadour, als dichtender Ritter sah der versemachende Kavallerieoffizier sich selbst“. (In: Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein. Ein Roman von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. (Haidnische Alterthümer), Frankfurt a.M. 1980, S. 369. Auch in: Günter de Bruyn, Lesefreuden. Über Bücher und Menschen. Frankfurt a.M. 1986, S. 186.) Vom „Troubadour“ Fouqué erschien schon 1805 die „Romanzen vom Thale Ronceval“ in der Reimerschen Realschulbuchhandlung. Erinnert sei auch, noch vor der persönlichen Begegnung 1814, an die zunehmende Zusammenarbeit Hoffmanns mit Fouqué, musikalisch mit der „Undine“ sowie literarisch mit dem Kreislerianum „Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an den Baron Wallborn“ im vierten Band der „Fantasiestücke“ (1815, zuvor als Erstdruck in Fouqués Zeitschrift „Die Musen“ 1814), angeregt von Fouqués Novelle „Ixion“ (1811). Zusätzlicher Kontext zu Berganza-Cervantes: 1809 hatte Fouqué Cervantes „Nuncia“ ins Deutsche übersetzt. Vgl. auch die Rezensionen von Jean Paul zu „Sigurd der Schlangentöter“- sowie „Der Held des Nordens“ in Jean Paul, Sämtliche Werke. Hrsg. von Nobert Miller u.a.. Abt. II, München 1978, Bd. 3, S. 709 ff.)

7. Die Harfe im Beziehungsnetz von Hoffmanns Leben und Werken

In den literarischen Werken und Musik-Rezensionen Hoffmanns taucht die Harfe etliche Male auf. Diese Erwähnungen „zeigen Hoffmanns Einstellungen zur Harfe sowie eine ganze Reihe der Funktionen, der dieses Instrument zu Beginn des 19. Jahrhunderts zufielen.“ (Dieter Krickeberg, E.T.A. Hoffmann und die Harfe. In: Vereinigung deutscher Harfenisten. Mitteilungsblatt Nr. 33, Mai 1980, S. 2-9, Zitat S. 2) Hoffmann lernte bereits 1795-1796 in Königsberg Harfe spielen, bzw. brachte es sich selber bei. In seinem Brief an Hippel vom

25.11.1795 bemerkte er: „Die Ouvertüre zum neuesten Motett, dem noch die Vollendung fehlt, habe ich in der Nacht gesetzt, indem ich bloß den Baß auf des J. Harfe, die eben in meiner Stube stand probierte“. (DKV-SW Bd. 1, S. 40,29-32)

Am 25. 1.1796 schreibt er in einem weiteren Brief an Hippel: „Weißt Du daß ich auf der Harfe spiele – Schade ist’s nur, daß ich mich nicht zwingen kann auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer fantasiere, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt ich künftig nach M<arienwerder>, so bringe ich 3 Instrumente mit: 1) ein kleines Klavier, 2) eine Wetterharfe, 3) eine Violine -“. (DKV-SW Bd. 1, S. 56,8-13)

In Hoffmanns Nachtstück „Das Majorat“ (1817) erzählt die vom Neffen geliebte Baronin: „Sie sind Musiker und [...] gewiß auch Dichter! - Mit Leidenschaft liebe ich beide Künste ! - ich spiel selbst etwas die Harfe, das muß ich nun in R..sitten entbehren, denn mein Mann mag es nicht, daß ich das Instrument mitnehme, dessen sanftes Getön schlecht sich schocken würde zu dem wilden Hallo, zu dem gellenden Hörnergetöse der Jagd.“ (DKV-SW Bd. 3, S. 218)

Vermutlich noch in Warschau, spätestens 1807, komponierte Hoffmann sein einziges Werk für Harfe, das Quintett in c-moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Vgl. Gerhard Allroggen, E.T.A. Hoffmanns Kompositionen. Regensburg 1970, Nr. 24, S. 37 f.) „Das Quintett ist sehr wahrscheinlich in den regelmäßig stattfindenden kammermusikalischen Veranstaltungen der Musikalischen Gesellschaft in Warschau zuerst gespielt worden, denn außer der Partitur haben sich auch die von Hoffmann selbst ausgeschrieben Stimmen erhalten“ (Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, 25. Heft, 1979, S. 9) In der Musikalischen Ressource stand Hoffmann vermutlich eine einfache Pedalarharfe zur Verfügung und sein Harfenpart war für damalige Verhältnisse technisch ziemlich anspruchsvoll. (Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7) Am 27. Oktober 1807 schrieb Hoffmann, der dringend auf Honorare angewiesen war, aus Berlin an den Inhaber des Bureau de Musique in Leipzig: „Ew. WohlGeboren bin ich durch Herrn Itzig, der soeben von Leipzig kommt und der die Güte hatte Ihnen in meinem Namen ein Harfen-Quintett zum Verlage anzubieten [...]. Sie haben gegen das erwähnte Quintett in *C moll*, das gegründete Bedenken aufgestellt, daß es seiner Schwürigkeit wegen wenig gesucht werden würde, indessen ist die HarfenPartie nicht allein auf dem Piano sehr ausführbar, sondern dieses letztere Instrument macht auch, wie ich mich selbst überzeugt habe , in dem Quintett eine angenehme Wirkung. Man könnte daher sagen: Quintett für die Harfe oder das Pianoforte pp“. (DKV-SW Bd. 1, S. 175-177) Kühnel nahm das Harfen-Quintett nicht in sein Verlagsprogramm auf und auch Hoffmanns Bemühungen im Frühjahr 1808, es bei Naegeli in Zürich zu verlegen, scheiterten. (Schnapp, Briefwechsel München 1967, Bd. 1, S. 234) „In der Tat wirkt der Harfensatz recht klaviermäßig, einen spezifischen Harfenstil gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht“. (Werner Keil, E.T.A. Hoffmanns Kammermusik. In: Booklet zu E.T.A. Hoffmann Chamber Music, SWR/jpc 2003, S. 7) Am 15. März 1808 schickte Hoffmann dem Schweizer Verleger Naegeli einige seiner Kompositionen, darunter auch das Harfen-Quintett in c-moll. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 234 und das Handschriften-Faksimile nach S. 240) Naegeli antwortete im Juni 1808 mit einem Wechsel, verlegte aber das Harfen-Quintett Hoffmanns nicht. (Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd.1, S. 249)

„Spohrs Sonaten und E.T.A. Hoffmanns Quintett stehen als Marksteine am Beginn der Entwicklung zu einem eigenen Harfenstil“ (Hans Joachim Zingel: Artikel Harfenmusik in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 5, Spalte 1580). Hoffmanns Harfen-Quintett „steht in der Tradition der Verwendung der Harfe als Instrument der ‚absoluten‘, kleinbesetzten Musik. [...] In Schauspiel und Oper hatte die Harfe damals häufig ihren Platz. Zwar wurde sie meist

in einer bestimmten, symbolischen bzw. dramatischen Bedeutung eingesetzt. [...] Hoffmann setzt die Harfe symbolisch im Finale des 2. Aktes seiner Oper „Aurora“ ein [...]; Die Ideenverbindung zwischen Harfe [...] und Mächten der Natur geht ebenso wie die Verwendung des Instrumentes durch Heldensänger auf das Mittelalter zurück“.

(Krickeberg, a.a.O., S. 5 f.; siehe die Figur des Troubadours innerhalb von Hoffmanns Titel-Vignette.)

Dieter

Krickeberg resümiert: „Die Stellung der Harfe in Hoffmanns Ästhetik wird noch einmal deutlich: Durch technische und klangliche Beschränkungen kann sie nicht im Zentrum stehen. Immerhin verfügt sie schon durch ihren großen Tonumfang auch über jene Fülle und jenen Nuancenreichtum des Klanges, die der Musik eine Tiefendimension geben. Sie ist weicher und klarer Wiedergabe der Akkorde und Modulationen fähig, die für Hoffmann wesentlich die Musik als begriffslose Sprache der jenseitigen Welt ausmachen. (Krickeberg, a.a.O., S. 8) Die Tradition der Harfe mit hauptsächlich religiöser Semantik zeigt sich u.a. im Erstdruck von Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“ in der AMZ vom Dezember 1813: „Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim erklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt.“ (DKV-SW Bd. 1, S. 767,4 – 767,10, zur Entstehung S. 1309f; eigentlich geplant für die „Fantasiestücke“; auch in: DKV-SW Bd. 4, S. 110)

Am 15.

Oktober 1813 notierte Hoffmann in seinem Tagebuch: „Visite bey der Harfenspielerin Fraülein Winkel – sich schändlich ennuyirt“. (E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 230 und S. 433; gemeint ist die Harfenspielerin, Malerin und Schriftstellerin Therese aus dem Winkel (1779-1867) In seiner Erzählung „Die Automate“ wird eine Harfenuhr erwähnt: „ist mir doch das Tote, Starre der Maschinenmusik von je her zuwider gewesen und ich und ich erinnere mich noch, daß schon als Kind im Hause meines Vaters mir eine große Harfenuhr, welche stündlich ihr Stückchen abspielte, ein recht quälendes Mißbehagen erregte.“

(DKV-SW Bd. 4, S. 420. Vgl. zur Mechanik: Ellinger, E. T.A. Hoffmann Werke, 1927, Bd. 15, S. 242)

8. Das Spielen der Harfe als Therapie gegen und Wahnsinn

Schon im Alten Testament wird erzählt, wie es David mit seinem Harfenspiel gelingt, Sauls Schwermütigkeit zu vertreiben: „Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig. Unser Herr sage seinen Knechten, die vor ihm stehen, daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfe wohl spielen könne, auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit Dir werde. [...] Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ (1. Buch Samuel XVI. 14-23 nach Luther)

Zur Harfen-Therapie Saul-

David vgl. Hans Joachim Zingel: König Davids Harfe. Köln 1968 sowie

Klibansky/Panofski/Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt a.M. 1990, S. 98ff.

(Abbildungen Nr. 67 und 71) sowie Dieter Borchmeyer, Thomas Mann. Werk und Zeit. Berlin 2022, S. 1188f.)

In der griechischen Mythologie galt Apollo auch als der Heilende mit der Leier oder Zither statt Harfe (in: K. Ph. Moritz, Götterlehre, Leipzig 1966, S. 85, 86, 87, die Leier stimmend mit Abbildung auf S. 89)

Romantiker, wie etwa Carus,

erkannten in der Melancholie die Darstellung des faustischen Menschen (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 20)

In diesem Zusammenhang sei hier noch an Hoffmanns, im Umkreis der Kreisler-Texte der

Fantasiestücke 1814, entstandenes Fragment „Der Freund. Brief an Theodor“ erinnert. (In: DKV-SW, Bd. 6, S. 501-506, 1429-1432. Vgl. dazu Rainer Tölle, E.T.A. Hoffmanns *Der Freund*. Zum Umgang mit psychisch Kranken. In HJb Bd. 13, 2005, S. 133-136)
Der Hund Berganza und der Geist Ossians deuten schon zu Beginn des „Berganza“-Textes voraus auf die Thematik Melancholie und Künstlertum. Der Hund galt als Leidensgefährte und Begleitmotiv innerhalb der Melancholie, der begabter und feinfühlicher als andere Tiere erscheint (Klibansky, Panofsky, Saxl: Saturn und Melancholie. Frankfurt 2023, S. 455)

Der angeblich übergeschnappte und wahnsinnig gewordene Musiker Johannes Kreisler, der vor der Einlieferung in eine Irrenanstalt flieht, sich aber von seinem Leidensgefährten Berganza trennt, um diesen vor dem Verdacht des Wahnsinns und damit folgenden Tod zu schützen. (DKV-SW Bd.2/1, S. 123-124,30;125,1-126,9. Vgl. zur Melancholie auch Hoffmanns „Der Goldene Topf“

und die Interpretation von H. Steinecke, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1997, S. 87)

Auch die Fledermaus gehört zu den ikonographischen Attributen der Melancholie. Das Blei wird Saturn, dem Gott der Melancholie zugeordnet. (Martina Wagner-Engelhaaf in: K. Ph. Moritz, Andreas Hartknopf. Stuttgart 2001, S. 203 und S. 219), auch galten Fledermäuse als Vorboten des Unglücks (DKV-Moritz-Werke Bd.1, S. 1139) und bei Hoffmann findet man: „ekelhafte Fledermäuse wie mit verzerren lachenden Menschengesichtern“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 265,16)

Karl Philipp Moritz Roman-Allegorie „Andreas Hartknopf“ enthält Passagen zur Musikauffassung und Musikaffektenlehre, auch die Relevanz der Musik für die ärztliche Therapie, die Hoffmann wahrscheinlich im Zusammenhang mit Tubalkain rezipiert hat. Dieser (auch Tubal-Kajin) galt neben dem Schmiedehandwerk auch als Erfinder der Musik (Genesis 4.22), wie auch sein Halbbruder Jubal als Ahnherr der Zither- und Flötenspieler. (Moritz-DKV-Werke Bd. 1, S. 574f., 1169f.) Hoffmann thematisiert dies mit „heilloser Ironie“ in seinen „Gedanken über den hohen Wert der Musik“: „und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, daß die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sei, der die Menschen aufheitere“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 51,36 sowie 663)

9. E.T.A. Hoffmann liest und variiert Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“

Die ersten überlieferten, teilweise kritischen, Lektüre-Erfahrungen Hoffmanns aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, der 1795/96 erschienen war, finden wir in den Briefen Hoffmanns an Hippel aus den Jahren 1805-1808, also aus der Warschauer Zeit, in der später auch sein Harfen-Quintett entstand, und später aus Bamberg.

In seinem Brief an Hippel vom 26.9.1805 schreibt er „meine Sehnsucht nach dem Lande „wo die Zitronen glühn!“ und zitiert damit etwas ungenau (DKV-SW Bd. 1, S. 151,8, so auch in vgl. Bd. 5, S. 205,22) das Lied Mignons „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn“ aus dem Anfang des dritten Buchs im „Wilhelm Meister“ (Goethe SW-MA, Bd. 5, S. 142 mit der Komposition von Hoffmanns Königsberger Landsmann J.F. Reichardt; vgl. dazu auch Hoffmanns Rezension zu Beethovens Egmont in DKV-SW Bd. 1, S. 741,30, S.1307 und die über „Zwölf Lieder“ von W.F.Riem in Bd. 2/2: S. 371,11-27 und S. 623).

Noch in dem „Schreiben an den Herausgeber“ (DKV-SW, Bd. 5, S. 573,21) als auch in seiner Rezension zu Spontinis Oper „Olimpia“ aus dem Jahr 1821 lässt Hoffmann Mignons Zitronen „glühn“ (S. 650,28 und S. 1126f.)

Im Brief an Hippel vom 23.12.1808 vergleicht Hoffmann seine Erfahrungen mit den Bamberger Theaterverhältnisse, die „getreu im Wilhelm Meister geschildert“ sind „und das ganze mit Jarno zu reden, ein Spiel um taube Nüsse war (DKV-SW Bd. 1, S. 197,9-14, vgl. S.

1109 und auch S. 155,28; vgl. auch das Gespräch der Serapions-Brüder in Bd. 4, S. 1016,17 und 1580).

Im Kontext der Titelvignette soll hier ausführlicher Hoffmanns Harfenspieler mit dem Harfner aus Goethes „Wilhelm Meister“ in Beziehung gesetzt werden.

Noch in der 1822 zensierten Knarrpanti-Episode im 5. Abenteuer des „Meister Floh“ werden Peregrinus Tagebuchaufzeichnungen ironisiert und von Knarrpanti als kriminelle Stellungnahme ausgelegt: „Entführt habe ich ihm diese Mariane, diese Philine, diese Mignon!“ (DKV-SW Bd. 6, S. 392,6). „Ferner: *Entführt habe ich ihm diese Mariane, diese Philine, diese Mignon*, denn zu sehr vertiefte er sich in diese Gestaltungen, fantasierte von dem alten Harfner und zankte mit Jarno. Wilhelm Meister ist kein Buch für solche, die eben aus schwerer Nervenkrankheit erstehen“ (DKV-SW Bd. 6, S. 393,20-24)

Motive der Hypochondrie und des manifesten Wahnsinns sowie die Verbindung vom nervenkranken Künstler und Harfenspieler scheinen Hoffmann, neben der Italien-Sehnsucht und der Hamlet-Thematik (vgl. dazu auch Hoffmanns Aufzeichnungen 1819-1822 in: DKV-SW Bd. 6, S. 299,14 und 1364) vorrangig an Goethes Roman gefesselt zu haben. (Vgl. auch David Wellbery, Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: G. Neumann (Hrsg.): „Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg 2005, S. 322-324)

Auch Goethes zeitgenössische Leser seines Romans waren von Mignon und dem Harfenisten und deren „pathologischen Kraßheiten ihrer Familiengeschichte“ fasziniert. (H.-J. Schings in: Goethe MA-SW Bd. 5, S. 640)

Herder fand vorzüglich Gefallen am alten Harfenspieler. (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 661)

Christian Gottfried Körner bemerkte in seinem Brief an Schiller „Diesem Übermaß an Gesundheit stellen sich zwei kranke Wesen gegenüber: Mignon und der Harfenspieler. In ihnen erscheint gleichsam eine Poesie der Natur. [...] Mignon und der Harfenspieler hatten den Keim der Zerstörung in sich.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 666f.)

Friedrich Schlegel bemerkte 1798 in seinem Essay „Über Wilhelm Meister“: „in Mignon und des Alten romantischen Gesängen offenbart sich die Poesie auch als die natürliche Sprache und Musik schöner Seelen.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 680) Aus seiner Sicht erschienen beide als „die heilige Familie der Naturpoesie, welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben und im Übermaß ihrer eigenen Seelenglut zugrunde gehen.“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 691)

Und Jean Paul notierte 1804 in seiner „Vorschule der Ästhetik“, §5: „Meisters Wunderwesen liegt nicht im hölzernen Räderwerk – es könnte polierter und stählern sein – sondern in Mignons und des Harfenspielers etc. herrlichem geistigen Abgrund“ (Goethe MA-SW Bd. 5, S. 698)

Neben Hoffmanns Randerwähnungen über „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ sind sein ironischer Umgang mit den Romanfiguren Mignon und der Harfner von Interesse, die er in seiner Erzählung „Der Zusammenhang der Dinge“ sowie im Roman „Lebensansichten des Katers Murr“ parodierte. Hoffmanns Eigen- und Fremdzitate sind „von hoher textueller Bezüglichkeit“ und seine Zitat-Verwendung „von robuster Popularität“. (Vgl. dazu Hermann Meyer, E.T.A. Hoffmanns Lebensansichten des Katers Murr, in: H.M., Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart 1961, 1967, S. 114-134, 254 f.)

Im „Zusammenhang der Dinge“ wird auf Mignons anmutigen Eiertanz angespielt, allerdings mit Emanuela, einer spanischen Tänzerin. (DKV-SW Bd. 4, S. 1057,21-1058,23 und 1620) Goethes Harfner mutiert hier zu einem alten „verwachsenen“ Gitarristen. Auch Emanuela „klimperte auf der Chitarre“ und Hoffmanns Held Ludwig spielt sich als Retter der Tänzerin auf: „göttliche, himmlische Mignon! - Ja ich rette sie, ein zweiter Wilhelm Meister, aus den Händen des heimtückischen Bösewichts, dem sie dienstbar!“ – (DKV-SW Bd.4, S. 1060,4-26) In den „Lebensansichten des Katers Murr“ zitiert Hoffmann Goethes Mignon und ihr Lied in einer bagatellisierten Verballhornung: „als ihn eines Tages ein Zittermädel anlärte: Kennst

Du das Land, wo die Zitronen glühn“ (DKV-SW Bd. 5, S. 205,31, vgl. dazu den Kommentar von H. Steinecke, S. 950 und 1030f.)

„Johannes Kreislers Lehrbrief“ aus dem vierten Band der „Fantasiestücke“ (DKV-SW Bd.2/1, S. 447-455, 853-858, Eine Umarbeitung der „Ahnungen aus dem Reich der Töne“, aus dem Jahr 1814, gedruckt 1816, vgl. S. 855) ist sicherlich auch von „Wilhelm Meisters Lehrbrief“ aus Goethes Roman beeinflusst worden. „Auch dieser Lehrbrief behandelt die Frage von Kunst und Leben und das Wesen des „echten Künstlers“ [...]. Der Vergleich macht den Unterschied deutlich: Wilhelm Meister erhält den Lehrbrief zum Abschluß seiner Lehrjahre von einer Gruppe weiser Männer, die seinen Lebensweg gesteuert haben, also von außerhalb; Kreisler dagegen erhält den Lehrbrief sozusagen von sich selbst; an die Stelle von außen vermittelter Bildung ist die Selbstfindung, an die Stelle der objektiven Lehrinhalte die Identitätsfindung getreten.“ (Hartmut Steinecke in: DKV-SW Bd. 2/1, S. 856) Man vgl. auch Hoffmanns späteres ironisch-physiognomisches Selbstporträt (1815/16) mit seinem Kommentar am „Ohr oder Kreislers Lehrbrief“: „der weder gehört noch verstanden worden“ (abgebildet in: F. Schnapp, E.T.A. Hoffmann Briefwechsel, Bd. 2, Handschriften-Faksimile nach S. 80 und S. 186)

Hoffmanns Replik auf Goethes Harfenspieler in „Kreisleriana“ Teil 3:

„Gedanken über den hohen Wert der Musik“

ein wahnsinniger Musiker, Musik als romantischste aller Künste

Das Talent und die Sprache der Musik glühe (vgl. Friedrich Schlegels Rezension im Athenäum 1798) Wahnsinnige (als Kaiser und Könige) im Irrenhaus mit Strohkrone, die von obskuren Eltern abstammen (Inzest, Mignon) Künstler gegen Staatsbeamte, Kaufleute heillose Ironie

Erfindung des aufgeweckten Tubalkain (der Nachfahre Kains und Stammvater der Erz- und Eisenschmiede sowie auch Erfinder der Musik). (Vgl. K.Ph. Moritz, „Andreas Hartknopf“ in: DKV-Werke Bd.1, S. 574,4, : „Tubalkain war ein großer Ahnherr“, Kommentar S. 1169-1170)

10. Einflüsse der ägyptischen und griechischen Mythologie – Sphinx und Isis

Hoffmann hat schon als Schüler in Königsberg durch das Studium der antiken Klassiker sein Interesse an der Mythologie auch künstlerisch verarbeitet. In Hippels Erinnerungen lesen wir: „Emsig las er mit seinem Freunde den Winkelmann, und am meisten zogen ihn die Abbildungen der aufgefundenen Schätze des Herkulanum auf der Königlichen Bibliothek an, wovon er das meiste copirte.“ (In: Hans von Müller. *Hoffmann und Hippel. Das Denkmal einer Freundschaft*, Berlin 1912, S. 11 (= *E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten*, gesammelt und erläutert von Hans von Müller, Erster Band. Hoffmann und Hippel).

Die Kupferstichwiedergaben der herculanischen Entdeckungen erschienen in Chr. G. Murr, *Abbildungen und Gemälde der Alterthümer in dem Königlichen Neapolitanischen Museo zu Portici*, 8 Bde. Augsburg 1777; 2. Aufl. 1793-99; Supplementband 1805. (Vgl. dazu Helmut Pfoth, *Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. 3, 1995, S. 48-69, hier S. 51 sowie die Abbildung Nr. 15, S. 59. Ferner vgl. D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 47)

Im Frühjahr 1806 malte Hoffmann in Warschau für die „Musikalische Gesellschaft“ im Mniszechschen Palais das Bibliothekszimmer und das Kabinett im ägyptischen Stil aus, was sich nicht erhalten hat. (Vgl. D. J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden*. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 122f. Ferner auch die Foto-Abbildung des Palais in *MHG Heft 37*, 1991, S. 30)

Zwei gezeichnete Sphingen findet man im Dezember 1811 in Hoffmanns Entwurf zu einer Bamberger Schauspiel-Bühnendekoration. (Vgl. dazu ausführlich D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. S. 191f. und die Abbildung Nr. 86 in Bd. 2, S. 70)

Noch in Hoffmanns vier Einbandzeichnungen zum „Kater Murr“ integrierte er im unteren Teil geflügelte Sphingen mit Ziegenböcken. (Vgl. dazu Helmut Pfotenhauer, Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd. 3, 1995, S. 51 sowie die Abbildung Nr. 1-4; ferner vgl. Helmut Göbel, „E.T.A. Hoffmann als Maler und Zeichner“, in: E.T.A. Hoffmann. Sonderband Text + Kritik, München 1992, S. 164.)

Im Zeitalter Napoleons und der noch anhaltenden Ägypten-Mode malte Hoffmann im Januar 1812 für den Ball der Harmoniegesellschaft im Casino zu Bamberg, anlässlich der Feier des Namenstages der Königin von Bayern Caroline (1776-1841) eine Festdekoration mit Darstellung eines 17 Fuß hohen ägyptischen Tempels 131-133 sowie D. J. Ponert, E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk in zwei Bänden. Petersberg 2012, Bd. 1, S. 194f.)

„Die historisierenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts haben das Sphinxmotiv [auch in Privathäusern] eine große Verbreitung gesichert. [...] Es kommen sowohl griechische wie ägyptische Typen vor und häufig auch jene von der römischen Kunst geschaffene Mischform der weiblichen Sphinx mit dem ägyptischen Königskopftuch.“ (Vgl. Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart 1977, S. 188; Abb. 317 auf S. 111 sowie Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 2010, S. 47 und vgl. den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

Hoffmanns Tagebuchaufzeichnungen 1812 über die Leidenschaft für seine Gesangsschülerin Julia Mark, die nach Gesprächsäußerungen über ihre unglückliche Zukunft Hoffmann ein Rätsel blieben; am 27. April 1812 notierte er: „Erste Spur Rücksichts des Rätsels – die Sphinx hat mich beim Schopf gepackt und wirft mich Bergab Kopfüber in ein verfluchtes SchlammGrab wenn ich nicht rate“. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1971, S. 152)

Diese Tagebuchnotiz korrespondiert mit dem Sonett „Die beiden Sphynxe“ im Berganza-Text: „Die Poesie erhob sie aus dem Schlamme“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 141,2)

In diesen Kontext gehört auch ein Zitat „Mag es die alte Sphinx, die Zeit, Dir lösen“ aus Heinrich von Kleists Schauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“ (V/1), zu dessen Aufführung Hoffmann im Bamberger Theater am 7. Februar 1812 als Bühnentechniker beitrug. (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1993, Bd. 1, S. 518; vgl. auch Hoffmanns Brief an Hitzig vom 28. 4. 1812 in DKV-SW Bd. 1, S. 243 sowie Schnapp, Aufzeichnungen, a.a.O., Nr. 219, S. 180)

Seine Erfahrungen im Haus der Bamberger Konsulin Franziska Mark verarbeitete Hoffmann seit dem Februar 1813 bekanntlich in seinem Fantasiestück „Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ und karikierte darin die Ägypten-Mode, vorrangig im Zeichen der Sphinx. (Vgl. Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44)

Der Erzähler erweckt zu Beginn der Erzählung das Vertrauen des sprechenden Hundes, trinkt und füttert den Bullenbeißer: „Nachdem alles aufgeessen war, versuchte er einige Sprünge [...]; dann legte er sich in der Stellung der Sphinx gerade vor die Moosbank, auf der ich saß hin und fing [...] in folgender Art an“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106. Vgl. den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309)

In den zeitgenössischen Salons wurde eine mimische Darstellung in attitudenhaften Posen und in nachempfundenen Kostümen von historischen oder mythischen Personen als Zeitvertreib

zelebriert. (Vgl. Petra Mayer, Hoffmanns poetischer Bullenbeißer – eine Ausgeburt des Grotesken. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 15, 2007, S. 7-24, hier S. 15)

In diesem Kontext erzählt Hoffmann im „Berganza“ die Anekdote über die „weltberühmte [...] Schauspielerin“, vermutlich Friederike Bethmann, und ihre ägyptischen Theater-Gewänder samt ägyptisch drapierten Schal. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 162 und S. 717)

Insgesamt ist wohl Raraty zuzustimmen, der den Berganza-Text nicht nur als Satire auf die zeitgenössischen Bamberger Persönlichkeiten gedacht war, sondern auch Hoffmanns Ablehnung der mimischen Kunst an sich. (Raraty, a.a.O. S. 44).

Berganza fährt in seiner Erzählung fort:

„Meine Dame hatte die eigene Manier, alle Künste selber treiben zu wollen [...]. Kurz vor meiner Ankunft ins Haus, hatte sie mit einer bekannten mimischen Künstlerin, die du oft gesehen wirst, Bekanntschaft gemacht und von da an datierte sich der Unfug, der nun mit den mimischen Darstellungen in den Zirkel getrieben wurde. [...] Der Teufel hole die Sphynx“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 135)

Über das reale Vorbild dieser Künstlerin ist sich die Forschung nicht einig, doch kommen wohl nur Henriette Hendel-Schütz (1772-1849) sowie Elise Bürger (1769-1833) infrage. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 713, sowie C.G.v. Maassen in SW Bd. 1, S. 488. Ausführliche Informationen zum angeblichen Vorbild findet man im Aufsatz von Michael Maurice Raraty, Hoffmann und die mimisch-plastische Künstlerin. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 13, 1967, S. 29-44).

Hendel-Schütz trat 1807 in Bamberg, also vor Hoffmanns Ankunft, im dortigen Theater auf und zu ihren Lieblingsposen gehörte u.a. die Sphinx und zwar in der Form in der sie Hoffmann beschreibt. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 30) Im Almanach „Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813“[1812] findet sich nach der S. XXVIII ein Stich, der die Hendel-Schütz als Sphinx darstellt. (Ellinger, Werke Bd. 15, 1927, S. 179) Elise Bürger dagegen gastierte 1811 einen Monat lang in Bamberg, wo sie Hoffmann womöglich auf der Theaterbühne erlebte. (Vgl. Raraty, a.a.O., S. 35)

Berganza wiederholt seinen Sphinx-Fluch und wird gefragt: „Du nimmst wohl die Sphynx allegorisch“ und antwortet „Nichts weniger als das! - ich meine die veritable Sphynx mit dem ägyptischen Kopfputz und den stieren ovalen Augen.“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 138)

Mit diesen Attributen beschreibt Hoffmann dem Verleger Kunz seine Titelvignette. Der ägyptische Kopfputz oder auch Stufenperücke findet sich in etlichen Sphinx-Darstellungen der Antike. (Vgl. dazu die etruskische Sphinx in einer Musikanten-Prozession in: Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 640 Abbildungen. Stuttgart 1977, S. 106; Abb. 297; zur Verbindung von Isis und Sphinx vgl. auch das Wandgemälde aus Herculanum, das Sphingen vor dem Isis-Tempel zeigt, S.35, Abb. 76; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309, ferner Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 2256)

Berganza wird vom Professor mit einem Kopftuch drapiert und damit in den Salon geführt, wo Madame ihre mimischen Darstellungen schon zelebrierte: „Endlich [...] trat Madame mit einem ganz seltsamen Kopfputz, der dem meinigen auf ein Haar glich hervor, [...] schritt ich gravitatisch in die Mitte des Zimmers, und legte mich der Dame dicht gegenüber, die Vorderpfoten ausgestreckt in meiner gewöhnlichen Stellung auf den Boden“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 139) Seine gewöhnliche Stellung gleicht die der Sphinx vor der Moosbank an der Nepomuk-Statue. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 106) Daraufhin entsteht Gelächter, „alles, von dem gewiß überkomischen Anblick wie elektrisiert, rief und schrie noch durcheinander: „Zwei Sphynxe – zwei Sphynxe im Konflikt!“ [...] die holde Cäcilia dazwischen, befreit mich von meinem ägyptischen Kopfputz und führte mich auf ihr Zimmer.[...]

Den andern Tag darauf war überall von der Doppelsphynx die Rede und es zirkulierte ein Sonett, und welches wahrscheinlich auch von dem Professor verfaßt worden war - „Die

beiden Sphynxe“. Darin werden sowohl Ödipus Rätseldeutung als auch die Dame und der Hund, also Berganza, verspottet. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 140. Noch in Hoffmanns später Erzählung „Die Irrungen“ fühlt sich der Held in der Rolle als Ödipus: „Hat mich eine grausame Sphinx erfaßt und will mich hinunter schleudern in den bodenlosen Abgrund?“ DKV-SW Bd. 5, S. 490)

Trotz dieses peinlichen Auftritts wurden die mimischen Darstellungen im Salon fortgesetzt, allerdings unter Ausschluss des Hundes.

Berganzas Verkleidung als Sphinx hat auch einen mythologischen Hintergrund; nach Hesiods „Theogonie“ entstammt die Sphinx der Verbindung von Echidna mit ihrem Sohn, dem zweiköpfigen Hund Orthros, wie auch der Höllenhund Kerberos. „Schon der Körper archaischer Sphingen ähnelt oft mehr dem eines Hundes als dem eines Löwen“. (Vgl. dazu Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. I. Die Götter- und Menschengeschichten. München 2010, S. 46f., ferner Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S. 76f. sowie den Artikel in Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, a.a.O., Spalte 1822)

In der „Götterlehre“ (1791) von K. Ph. Moritz konnte Hoffmann sich über die Herkunft dieses Hundes wie auch über die Sphinx informieren: „und zuletzt gebar die Echidna, nachdem sich mit dem Orthrus begattet hatte, den Nemeischen Löwen und die rätselhafte Sphinx mit dem jungfräulichen Antlitz und den Löwenklauen. Dies ist die Nachkommenschaft des des Phorkys und der schönen Ceto.- Die Erzeugung der Ungeheuer endigt sich mit des Geheimnisvollen und Rätselhaften, worin die alten Aussprüche und dunklen Sagen der Vorzeit gehüllet sind.“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 279-282)

„*Sphinx*, das klassische Fabeltier (Ödipussage) ist mit den zahlreichen ägyptischen Anklängen in die freimaurerische Symbolik des 18. Jahrhunderts gelangt. Nach dem ‚Wiener Freimaurer Journal‘ von 1784 (I, 116) soll die Sphinx Stärke und Weisheit ausdrücken, außerdem aber symbolisch andeuten, ‚daß der Freimaurer Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten‘,“.

(Internationale Freimaurer-Lexikon. München 1932, Spalte 1489) Doch als wirkliches Symbol hat die Sphinx in der Freimaurerei keinen Eingang gefunden, abgesehen von einigen Autoren und Musikern des 18. Jahrhunderts wie den Freimaurern Herder, Wieland, Goethe, Moritz, W. Heinse oder auch W.A. Mozart. (Heinz Demisch, Die Sphinx. a.a.O., S. 264; vgl. auch den Artikel „Sphinx“ in: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 5, Spalte 307-309))

Hoffmanns ägyptische Dekorationen für das Casino in Bamberg im Januar 1812 wurden ja schon erwähnt; am 2. Februar 1812 notierte er, etwas rätselhaft, in seinem Tagebuch: „Gemahlt an dem Allegorischen Bilde für das Cassino im Theater – in der Garderobe – neue sonderbare Aspecten – das FreymaurerZeichen [Hoffmanns Zeichnung] insinuirt“. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O. , S. 138)

Insbesondere der Roman „Andreas Hartknopf“ (1786) gehört in diesen Kontext, denn sein Verfasser K. Ph. Moritz, der als Freimaurer 1793 „Die große Loge oder der Freimaurer mit Wage und Senkblei“ veröffentlichte, schrieb auch ein Vorwort als Herausgeber des Buches „Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Alterthums“ von J. G. Bremer 1793. „Die sinnbildliche Deutung des Handwerks, Hartknopfs ständige Wanderschaft von Westen nach Osten, die Licht- und Sonnenaufgangsmetaphorik, alles das bezeugt mauerische Gedanken und mauerische Symbolik. Das Titelkupfer des Romans – eine liegende Sphinx, nach Osten ins Licht blickend [...] weist auf die orientalische Tendenz der Freimaurerei - „ex oriente lux“ - besonders auf die im damaligen europäischen Maurertum beliebte ägyptische Symbolik. (H.J. Schrimpf:

Nachwort in: K.Ph. Moritz Andreas Hartknopf. Eine Allegorie, Faksimiledruck der Originalausgabe. Stuttgart 1968, S. 25*)

Das vermutlich von J.W. Meil stammende Titelkupfer mit der Sphinx für „Andreas Hartknopf“ hat Hoffmann höchst wahrscheinlich auch zu seiner eigenen Titelvignette beeinflusst.

„Dieses Fabelwesen steht in der Freimaurer-Symbolik für Stärke und Weisheit; ferner deutet die Sphinx an, daß „der Freimaurer-Geheimnisse unter heiliger Verhüllung sollen bewahrt werden, damit selbige so wenig wie die Rätsel der Sphinx zu der Wissenschaft des gemeinen Mannes gelangen möchten“ (Wiener Freimaurer Journal I) [...]. Die Blickrichtung der Titelkupfer-Sphinx verweist auf die auch für die Freimaurerei zentrale Auffassung, daß der Ursprung allen Lichtes im Osten liege“.

(Kirsten Erwentraut in: Karl Philipp Moritz, Anton Reiser. Andreas Hartknopf. Düsseldorf und Zürich 1996, S. 840f.; vgl. auch DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1136)

„Eine Art Mittelglied zwischen der Goetheschen und Novalischen Verfahrensweise bildet wohl Mozarts Zauberflöte, die freimaurerische Symbolik in eine allegorische Handlung überführt“.

Über Goethes Märchen und Novalis *Hyacinth und Rosenblütchen* aus den *Lehrlingen von Sais* in: Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789-1830, München 1983, Bd. 1, S. 429)

In den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ ironisiert Hoffmann die diversen Travestien von Schickaneders Libretto für Mozarts „Zauberflöte“ als „rührende Familien Gemälde“, in denen der Onkel Sarastro seiner Nichte Pamina wissenschaftlichen Unterricht mit „Basedow's Elementarwerk (die Mysterien Isis und Osiris)“ erteilt. (DKV-SW Bd. 3, S. 471)

Humoristisch verbindet Hoffmann hier das Freimaurertum der „Zauberflöte“ mit dem philanthropischen Bestrebungen des Reformpädagogen Johannes Bernhard Basedows in dessen Hauptwerk „Des Elementarwerkes erster <bis vierter> Band“ (1774), das wiederum auf die Moritzsche Allegorie „Andreas Hartknopf“ verweist, der sich darin mit der Person Basedows und dessen „Elementarwerk“ kritisch auseinandersetzte. (Vgl. DKV-Moritz-Werke, Bd.1, S. 1147)

Seit 1809 hatte Hoffmann in Bamberg einige Aufführungen der „Zauberflöte“ gesehen; in der Aufführung vom 26. Februar 1809 spielte er das Glockenspiel. (DKV-SW Bd. 1, S. 207f.)

In Dresden 1813, im Entstehungsjahr des „Berganza“ und der Titel-Vignette, dirigierte er diese Oper mehrmals. (Vgl. E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, a.a.O. , S. 94, 322, vgl. auch die Theaterzettel in: Friedrich Schnapp, Der Musiker E.T.A. Hoffmann. Hildesheim 1981, S. 289 und 302)

Im „Berganza“ findet sich der Passus: „tanze ich jetzt nach Tamino's Flöte und erschrecke den Papageno“ (DKV-SW Bd. 2/1, S. 158,23)

1815 in Berlin sah und rezensierte Hoffmann die berühmte „Zauberflöten“-Inszenierung mit den Schinkelschen Dekorationen. (Vgl. dazu DKV-SW Bd. 2/2, S. 447-449, 657-659)

Schinkels Bühnenbild-Entwurf entstand im Rahmen der klassizistischen Ägypten-Rezeption und zeigte u. a. „eine gewaltig liegende Sphinx mit dem eigenwillig modifizierten Königskopftuch [...] Der intensive Blick der Sphinx und das Ambiente [...] vermitteln einen treffenden Eindruck von den Vorstellung, die man mit den Begriffen Ägypten und Sphinx verband“. (Demisch, Die Sphinx, a.a.O.; S.187 und Abb.520; vgl. dazu auch: Ruth Freydank, Theater in Berlin, Berlin 1988, S. 187-191 und dort die Farb-Abbildung von Schinkels Schluss-Dekoration S. 189)

Im Rahmen seiner künstlerischen Beschäftigungen mit Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ war Hoffmann, ohne je Mitglied einer Freimaurer-Loge zu sein, mit der Freimaurer-Symbolik als auch mit den ägyptischen Mysterien von Isis und Osiris wohl vertraut. Isis bedeutet namentlich „Thron“, der als Mutter des Herrschers betrachtet wurde. Isis galt allgemein als Schutzgöttin die den Toten vor Feinden bewahrte, galt aber auch als große Zauberin.

(Vgl. dazu und zum Isis-Kult: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. München München 1979, Bd. 2, Spalte 1463f.)

Die Lektüre von Novalis und dessen Schrift „Die Lehrlinge von Sais“ (1802) mit dem direkten Bezug auf die ägyptischen Mysterien hat Hoffmann zusätzlich angeregt sich mit dem Isis-Kult zu beschäftigen, was die zahlreichen Erwähnungen von Isis und Isistempel in seinem Gesamtwerk verdeutlichen.

„Die Lehrlinge zu Sais“ und der dort erwähnte Tempel der Isis zu Sais kannte Novalis aus Schillers „Die Sendung Moses“ und der Ballade „Das verschleierte Bild zu Sais“. Novalis Isistempel „wird so zu einem idealen Schauplatz, der die Ferne vergangenen Zeiten beschwört“. (Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs in drei Bänden. Hrsg.: H.-J. Mahl und R. Samuel. München 1978, Bd. 1, S. 217
Kommentar in Bd. 3., S. 106)

„Isis [...] auf deren Tempel geschrieben stand: ‚Ich bin alles was da ist, was da war, was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.‘“ (Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Leipzig 1966, S. 59; vgl. dort auch das Ödipus-Kapitel, S. 137)

Hoffmann fand in den „Reisen eines Deutschen in Italien“ von Karl Philipp Moritz das Kapitel

„Der Tempel der Isis“ mit einer ganzseitigen Abbildung. (DKV-Moritz, Bd.2, S. 573 f.) In den „Gedanken über den hohen Wert der Musik“, im ersten Band der „Fantasiestücke“, findet sich die, auch selbstironische, Rollenrede Kreislers; die Gedanken eines Banausen über die Musikausübung als bloße Zerstreung: „Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen [...]. Sie meinen nämlich die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen, und führe ihn aus dem törichtesten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste“. (DKV-SW Bd. 2/1, S. 49; so in der Erstauflage von 1814, Bd. 1, S. 101, dagegen findet sich in der zweiten Auflage von 1819, Bd. 1, S. 60, die Korrektur „romantischste“)

Auch G. H. Schubert behandelte in seinen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ die Mysterien im Tempel zu Sais: „In einem traurigen Spiele, stellten die ägyptischen Priester in stillen Frühlingsnächten die Leiden und den Tod des Osiris vor. Ein schöner See an dem Tempel bey Sais war der Schauplatz, und es erschienen in diesen Mysterien Särgе und Gräber. [...] Nach der gewöhnlichen Sage war der Gatte der Isis von dem Typhon zerrissen, und dieses erhabene Götterpaar erschien dem Alterthum zugleich als Vorbild der höchsten Vollendung und der tiefsten Leiden.

(G.H. Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808, S. 72f.)
Doch Hoffmann erhielt Schuberts Buch erst Mitte August 1813, also schon nach Vollendung der Zeichnung seiner Vignette. (Vgl. Schnapp, Briefwechsel, a.a.O., Bd.1, S.407-409)

11. Epilog – E.T.A. Hoffmann als Leser der Zeitschrift „Isis“ von Lorenz Oken

Hoffmann gehörte zu den zahlreichen Lesern von Lorenz Okens „Isis oder Encyclopädische Zeitschrift“, die der liberalen Tradition der Aufklärung folgte, mit ihren philosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Aufsätzen sowie politischen Analysen.

Zwar ist nur Hoffmanns Lektüre der „Isis“-Hefte 11 und 12 von 1818 belegt, allerdings mit der falschen Jahreszahl 1819 notiert. (Vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, Nachlese. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 490)

In Hoffmanns fragmentarischen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1819, sein Material für Aufsätze und Erzählungen in einem verschollenen blauen Quartheft, aus dem Hitzig 1823 wenige Auszüge publizierte, sind nur unpolitische Notate aus der „Isis“ überliefert, so die aus dem medizinischen Bereich stammenden Kanthariden, auch als spanische Fliege bekannt, die in der „Isis“ als Distichen bezeichnet wurden; ferner die Epigramme auf den Dramatiker Adolf Müllner sowie die kuriose Geschichte über einen Alligator. (DKV-SW Bd. 6, S. 277-279, 1347f. vgl. dazu auch E.T.A. Hoffmann, Nachlese. Hrsg. v. F. Schnapp, München 1981, S. 340-341, 378f. und 490f.)

Doch darf man vermuten, dass Hoffmann auch die früheren Jahrgänge rezipierte, vor allem 1817 das berüchtigte Heft 195 mit dem Bericht samt Karikaturen über das Wartburgfest der Studenten.

Während des Wartburgfestes, an dem auch Oken und weitere Jenenser Professoren teilnahmen, kam es am Abend des 18. Oktober 1817 zu einem Autodafé, bei dem Teile einer preußischen Ulanenuniform, ein hessischer Soldatenzopf und ein österreichischer Korporalstock, sowie mehrere Bücher von als reaktionär geltenden Verfassern, darunter Karl Albert von Kamptz, Theodor Schmalz (Hoffmanns Universitätslehrer in Königsberg), Karl Ludwig von Haller und August von Kotzebue, verbrannt wurden. Vierzehn Tage später publizierte Oken in der „Isis“ Nr. 195 von 1817, Spalte 1153-1559, seinen Aufsatz „Studentenfrieden auf der Wartburg“, den er mit Karikaturen garnierte und damit die Namen jener Autoren, deren Bücher die Studenten verbrannten, der Lächerlichkeit preisgab. (Vgl. die Abbildung Nr. 3 nach S. 848 in K.A. Varnhagen von Enses Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens, hrsg. v. K. Feilchenfeldt, DKV, dritter Band 1815-1834, Frankfurt a.M. 1987) Varnhagen, der auch Beiträge in der „Isis“ veröffentlichte, traf den sich wie verfolgt und sind auf der Flucht fühlenden Oken im Jahr 1819, der seine Karikaturen als harmlos rechtfertigte: „wenn ich noch so gründlich bewiesen hätte, daß gewisse Professoren oder Minister dummes Zeug gemacht, darnach hätte kein Hahn gekräht; da ich aber zu ihren Namen kleine Eselsköpfe habe beidrucken lassen, das hat gewirkt, das hat jeder gleich verstanden, und die Kerls sind unschädlich geworden!“ Auch über Sand und die Ermordung Kotzebues unterhielten sich die beiden, wobei Oken diese Tat verteidigte. (Varnhagen-DKV, a,a,O, S. 484f. Begegnung mit Oken 1819, S. 485f.)

Hoffmanns späterer Widersacher, der leitende Direktor des Polizeiministeriums in Berlin, K.A. v. Kamptz, dessen Codex der Gensd'armerie zu den verbrannten Büchern gehörte, beschwerte sich in einem Brief vom 9. November 1817 an Großherzog Carl August über den „Haufen verwilderter Professoren und verführter Studenten“ und schrieb weiter: „Wenn in Eurer Königlichen Hoheit Staaten wahre Denk- und Preßfreiheit wirklich blüht, so ist mit derselben eine durch Feuer und Mistgabeln, von Schwärmern und Unmündigen geübte Zensur und ein terroristisches Verfahren gegen die Denk- und Preßfreiheit in anderen Staaten gewiß nicht vereinbarlich.“ Am 27. November 1817 wurde die Nummer 195 beschlagnahmt und ein vorläufiges Druckverbot der „Isis“ erlassen, das am 15. Dezember wieder aufgehoben wurde. Bezüglich der späteren Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und Kamptz erscheint in Zusammenhang mit dem Wartburgfest das rückseitige Einbandmotiv zum zweiten Band des „Kater Murrs“ von Interesse, der Mönch mit der Fackel, unter dem sich auch Hoffmanns Sphinx-Zeichnung befindet. (vgl. die Abbildung in DKV-SW Bd. 5, Tafel 4, nach S. 944 sowie S. 926)

Friedhelm Auhuber hat in seiner ikonographischen Deutung von Hoffmanns Umschlagzeichnungen zum „Meister Floh“ u.a. darauf hingewiesen, dass der Mönch womöglich auch eine allegorische Anspielung

auf Martin Luther mit der „Fackel der Wahrheit“ darstellt, der ja 1817 für die Studenten als einer ihrer Heroen galt. (Vgl. DKV-SW-Bd. 6, S. 1388 sowie Wolfgang Bunzel, Der mikroskopische Blick. Zu den Umschlagillustrationen von E.T.A. Hoffmanns Meister Floh. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 30, 2022, S. 107. Zum Luther-Komplex im „Kater Murr“ vgl. auch Andreas Bässler, ‚Stammkater‘. Zu einer Vorgeschichte der Figur des Kater Murr. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch Bd. 31, 2023, S. 74-98)

Schon im Jahr 1816 plädierte Goethe in Weimar für ein Verbot von Oken's „Isis“, die er in seinem Tagebuch vom 30. Juli 1816 als „Hydra“ bezeichnete; in einem Brief an den Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816, in dem er Oken staatschädlichen, partiellen Wahnsinn unterstellte: „Wer wird ihn hindern, in Rätseln, Logogryphen, Charaden, seine Leidenschaft zu verhüllen, und ist es einer Behörde anständig, den Ödipus zu einer solchen Sphinx zu machen?“

Vgl. Goethes Brief an Großherzog Carl August vom 5. Oktober 1816 in Briefe in vier Bänden, Hamburger Ausgabe, Bd. 3. Nr. 1069, S. 368-374, Kommentar S. 651-653 und J. W. Goethe, Tagebücher in drei Bänden, hrsg. v. G. Baumann. Bd. II, Stuttgart 1957, S. 343 Ferner vgl. dazu Rudolph Zaunick, Max Pfannenstiel: Aus Leben und Werk von Lorenz Oken: dem Begründer der deutschen Naturforscherversammlungen. Zweiter Abschnitt: Lorenz Oken und J. W. von Goethe. In: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften. Band 33, Heft 3/4, 1941, S. 127–143)

Bekanntlich widersetzte sich der Großherzog Carl August 1816 diesem Verbotsplädoyer im Rahmen der Pressefreiheit und stellte die Strafverfolgung ein, musste sich aber 1819 nach den Karlsbader Beschlüssen dem Druck der Großmächte Preußen, Österreich sowie Russlands beugen und verfügte, dass Oken entweder die „Isis“ aufgeben oder seine Professur verliere. Oken entschied sich für letzteres und die Zeitschrift wurde dann weiter in Leipzig gedruckt. Der auch unter Zensurmaßnahmen leidende Schriftsteller Arno Schmidt schrieb dazu in der Biographie „Fouqué und einige seiner Zeitgenossen“: „Wie es denn zu den unauslöschlichen Schandflecken Goethes gehört, ein Verbot dieser wertvollsten ‚Isis‘ befürwortet und ekel=tatkräftig befördert zu haben“. (Arno Schmidt, Bargfelder Ausgabe, Abt. III, Bd. 1. Zürich 1993, S. 415)

Ob nun der Verleger C.F. Kunz Hoffmanns Erklärung seiner Titelvignetten entschlüsselt hat, bleibt wohl als Rätsel offen. Die zweite Auflage der „Fantasiestücke in Callots Manier“ in nur zwei Bänden erschien 1819 ohne Hoffmanns Vignetten.

Ende