

*Autorenmanuskript; bibliographische Angabe zur Publikation:*

Gess, N. (2015) "Kreisleriana Nro. 1-6 (1810-14)", in C. Lubkoll and H. Neumeyer (eds.) *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 16–20. Available at: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05371-8>.

**Nicola Gess**

## **I.4 Kreisleriana Nro. 1–6 (1810–14)**

### **Entstehung und Wirkung**

Die *Kreisleriana Nro. 1–6* erschienen als drittes Stück des ersten Bandes der *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* im Mai 1814. Einige der *Kreisleriana* hatte Hoffmann zuvor schon an anderer Stelle publiziert, so das *Kreislerianum* Nr. 1 als *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* 1810 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, das *Kreislerianum* Nr. 3 als *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik* 1812 ebenfalls in der *AMZ*, das *Kreislerianum* Nr. 4 als *Beethovens Instrumental-Musik* 1813 in der *Zeitung für die elegante Welt* (dafür wurden zwei bearbeitete Rezensionen zusammengefasst, die Hoffmann 1810 und 1813 bereits in der *AMZ* veröffentlicht hatte) und das *Kreislerianum* Nr. 5 als *Höchst zerstreute Gedanken* 1814 in der *ZeW*. Während die *Kreisleriana* Nr. 1 und Nr. 3 sowie die im *Kreislerianum* Nr. 4 zusammengefassten Rezensionen unabhängig vom Plan der *Kreisleriana*-Sammlung entstanden sind und abgedruckt wurden, handelt es sich bei den Erstdrucken der *Kreisleriana* Nr. 4 und Nr. 5 um Vorabdrucke von Texten, die Hoffmann bereits im Hinblick auf die *Kreisleriana*-Sammlung konzipiert hatte und für die ihm zum Zeitpunkt der beiden Erstdrucke auch bereits erste Drucke aus der *Kreisleriana*-Sammlung vorlagen. Die Vorrede, das *Kreislerianum* Nr. 2 und das *Kreislerianum* Nr. 6 wurden ebenfalls eigens für die *Kreisleriana*-Sammlung konzipiert und im Kontext der Sammlung auch erstmals gedruckt.

Mit den *Fantasiestücken*, dem Erstlingswerk eines bis dahin noch nicht in Erscheinung getretenen Schriftstellers, wurde Hoffmann schlagartig berühmt. Sieht man genauer hin, zeigt sich, dass diese starke Wirkung vor allem von den Musikerdichtungen der *Fantasiestücke* und hier insbesondere von den *Kreisleriana Nro. 1-6* ausging, die in den zeitgenössischen Rezensionen großen Raum einnehmen und auch in der späteren Wirkungsgeschichte Hoffmanns einen zentralen Stellenwert haben. Das liegt nicht zuletzt an der Attraktivität der

Künstlerfigur Kreisler, mit der Hoffmann sich – obschon selbstverständlich eine Kunstfigur – wiederholt identifizierte und sicherlich auch dadurch zu ihrer Popularität sowie zu seiner eigenen Stilisierung zum prototypischen romantischen Künstler (ablesbar etwa in Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann*) beitrug. Hoffmann verwendete für seine *Kreisleriana* keine direkten Quellen, die Kreisler-Gestalt steht jedoch deutlich in der Tradition anderer romantischer Künstler- und Musikerfiguren, wie etwa Diderots *Jacques le fataliste* oder des Kapellmeisters Joseph Berglinger in Wilhelm Heinrich Wackenroders Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1797), dem Wackenroder und Ludwig Tieck im zweiten Teil der *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst* (1799) ebenfalls eine Reihe von Aufsätzen über die Musik zuschreiben.

### **Inhalt und poetologische Konzeption**

Die *Kreisleriana* Nro. 1-6 versammeln sechs kurze Prosastücke, die durch die Vorrede eines fiktiven Herausgebers (der ‚reisende Enthusiast‘ der *Fantasiestücke*) eingeleitet werden, in der dieser sie als „größtenteils humoristische Aufsätze“ (DKV II.1, 34) seines Freundes, des Kapellmeisters Johannes Kreisler bezeichnet und so einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen ihnen herstellt. Im Mittelpunkt der Aufsätze steht Kreislers kompromisslose Kunstauffassung, die um das Ideal einer ‚absoluten‘, das Gemüt für das ‚Unendliche‘ öffnenden Musik kreist und deren Unvereinbarkeit mit der bürgerlichen Welt der Philister, auf die der Musiker für seinen Brotverdienst gleichwohl angewiesen bleibt. Das erste Kreislerianum schildert die Qualen des Kapellmeisters bei einer bürgerlichen Tee-Gesellschaft (s. Kap. III.11). Die *Kreisleriana* Nr.3 und Nr. 6 üben als Philistersatiren Kritik an einem auf bloße Unterhaltung reduzierten Kunstbegriff. Die *Kreisleriana* Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 5 versuchen anhand eines Konzerterlebnisses, einer Rezension der Instrumentalmusik Beethovens und zerstreuter Gedanken über die Musik Kreislers eigene enthusiastische Musikauffassung und -erfahrung in Worte zu fassen, auch wenn bzw. indem die sprachliche Darstellung dabei immer wieder als unzulänglich ausgewiesen wird (vgl. zu den *Kreisleriana* Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 6 auch Kap. I.10).

Die *Kreisleriana* sind in mehrfacher Hinsicht direkt auf das Gesamtkonzept der *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, d. h. auf das Verfahren „in Callot’s Manier“, sowie auf die Begriffe des Enthusiasmus und der Fantasie bezogen. Handelt es sich bei der Manier Callots, wie der Enthusiast im Stück *Jacques Callot* ausführt, um ein „[Z]usammen[drängen]“ „heterogenste[r] Elemente“ zu einem

„Ganzen“ (DKV II.1, 17), so prägt das Kreislerianum Nr. 4 für dieses Verfahren den Begriff der „Besonnenheit“, mit der die schöpferische Fantasie Genies immer schon gepaart sei (55). Als Vorbild für das besonnene Vorgehen nennt es Beethoven, der Instrumentalwerke schaffe, die dem oberflächlichen Hörer als ein Sammelsurium unzusammenhängender Gedanken erscheinen, der tieferen Betrachtung aber ein verborgenes Ganzes offenbaren würden: „Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen“ (57). Diese prozessual-arabeske Form (s. Kap. IV.3) kann zugleich als Nukleus des Textverfahrens der *Kreisleriana* im Kleinen und der *Fantasiestücke* im Großen verstanden werden, die eine „Poetologie der Abschweifung“ (Stockinger 2010, 90) in der Aneinanderreihung heterogener Einzelstücke ausbilden, dabei aber auf eine sowohl motivisch wie formal begründete Einheit zielen.

Herausgegeben von einem Enthusiasten, ist es insbesondere der Enthusiasmus, d. h. die Fähigkeit zur Begeisterung gepaart mit einer gesteigerten, auf das Außergewöhnliche ausgerichteten Geistestätigkeit, der über die assoziative Verknüpfung von Ideen zu einer angemessenen, d. h. die Einheit in der Mannigfaltigkeit nachvollziehenden Rezeption solcher Kunstformen ebenso befähigt wie zu deren Produktion. Zugleich ist mit Kreislers Ausführungen zu Beethoven ein Link der *Kreisleriana* zum Begriff der Fantasie gegeben, wurde doch Beethovens Instrumentalmusik (s. Kap. IV.14) in ihrer frühen Rezeption aufgrund ihrer vermeintlichen Regellosigkeit häufig als „fantastisch“ beschrieben und so in die Nähe der musikalischen Gattung der Freien Fantasie gerückt, deren Merkmale in weitgehender Taktfreiheit, raschen Affektwechseln, Freiheit von harmonischen Normen und von einer klaren, generisch orientierten Formanordnung bestehen. Carl Philipp Emanuel Bach, berühmter Vertreter dieser Gattung, versteht in seinem *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* die Freie Fantasie dabei sowohl als Ausdruck des überraschenden Wechsels von einem Affekt zum anderen als auch als Ausdruck einer ungehinderten Phantasietätigkeit als solcher, d. h. ihrer Dynamik, ihrer Wechselhaftigkeit und Vielfalt.

In den *Kreisleriana* findet sich diese Freie Fantasie zum einen im Musizieren Kreislers wieder, wenn dieser sich zum Beispiel im späteren Kreislerianum *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* durch eine irreguläre Folge von rasch wechselnden Tonarten und Affekten fantasiert. Im Kreislerianum Nr. 1 wechselt Kreislers Fantasieren zum anderen das Ausdrucksmedium, geht vom musikalischen Fantasieren ins literarische Fantasieren über: „Hab’ ich doch während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und [...] ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitet. Hinten auf der leeren Seite fahr’ ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne,

und mit wahrer Lust [...] notiere ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Tees“ (II/1, 34/35). Nach dem Modell des Kreislerianum Nr. 1 handelt es sich somit bei den *Kreisleriana* um musikalisch inspirierte Freie Fantasien im Medium der Literatur.

Dabei thematisieren die *Kreisleriana* wiederholt den schmalen Grat, auf dem die rege Fantasietätigkeit zwischen künstlerischer Schöpferkraft und Wahnsinn (s. Kap. III.19) verortet ist. So muss Kreislers Fantasieren im zuerst genannten Beispiel abrupt von einem seiner Freunde unterbrochen werden, weil er sich – wie viele Kritiker es auch Carl Philipp Emanuel Bach zuschrieben – im Wahnsinn zu verlieren droht. Kreisler scheint es – allerdings nur in seinem *musikalischen* Fantasieren – an eben der Besonnenheit zu fehlen, die er dem von ihm bewunderten Beethoven zuschreibt. Die Natur habe, so beurteilt der Enthusiast, „seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Pflagma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört [...], das dem Künstler durchaus nötig sei [...]. Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen [...] dahin – dorthin getrieben und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag“ (32f.).

Ganz der Flüchtigkeit des Fantasierens und seiner Produkte verschrieben, vermag Kreisler zudem nicht, seine musikalischen Fantasien dauerhaft aufs Papier zu bannen; seine Kompositionen zerstört er stets selbst. Seine literarischen Fantasien hingegen überdauern in der Schrift. Insofern motivieren die *Kreisleriana* einen doppelten Zweifel am vermeintlichen Wahnsinn Kreislers. Zum einen wird, etwa durch Philister-Satiren wie die *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, nahegelegt, dass es sich beim Wahnsinn um eine Pathologisierung der künstlerischen Fantasietätigkeit durch den bürgerlichen Kunstbanausen handelt (vgl. dazu auch die *Äußerungen des Hundes Berganza über den Wahnsinn*, 125). Zum anderen sind die *Kreisleriana* selbst Ausweis einer geglückten, d. h. niedergeschriebenen, und eine Mannigfaltigkeit in der Einheit realisierenden literarischen Freien Fantasie.

## **Forschungsansätze**

Die Forschungsliteratur zu den *Kreisleriana* Nro. 1–6 hat sich intensiv mit der Figur Kreislers (vgl. Thewalt 1990; Becker-Adden 2006; Hörmann 2008), mit dem Konflikt von Künstler- und Bürgertum (vgl. Lubkoll 1995; Rüdiger 1989), mit dem Diskurs des Wahnsinns (vgl. Lubkoll 1995; s. Kap. III.19), mit der in den *Kreisleriana* vertretenen Musik- und Kunstauffassung (z. B. zur These der „absoluten Musik“, vgl. Dahlhaus 1978) sowie auch mit formalen

Fragen beschäftigt und dabei etwa den Bezug auf das Formprinzip der Arabeske (s. Kap. IV.3) oder auf Ostinato und Kontrapunkt herausgearbeitet (vgl. Kolb 1977; Lubkoll 1995; Becker-Adden 2006). Ebenso gründlich wurden das Verhältnis von Musik und Sprache bzw. der Topos der Unsagbarkeit und der Rolle der Instrumentalmusik als Vorbild für eine utopische, weil unbegriffliche, unmittelbare und auf das Absolute ausgerichteten Sprache diskutiert.

In Bezug auf die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache interessiert auch, wie in den *Kreisleriana Nro. 1–6* selbst über Musik gesprochen wird. Einen möglichen Hinweis dafür bietet die Referenz auf den Zeichner Jacques Callot bzw. auf dessen „Manier“, die die *Fantasiestücke* und mit ihnen auch die *Kreisleriana* auszeichnet. Sie legt es nahe, nach der Rolle der Ekphrasis, mit Heffernan verstanden als „verbal representation of visual representation“ (1993, 3), in diesen Texten zu fragen. Wie Claudia Stockinger (2010, 95 ff.) ausgeführt hat, lässt sich etwa der Erzähleinsatz des *Ritter Gluck*, der auf *Jacques Callot* folgend an zweiter Stelle der *Fantasiestücke* steht, als Ekphrasis eines Stichs à la Callot lesen, indem hier zunächst ein realistisches Panorama der Szenerie geboten wird, vor deren Hintergrund sich dann der Blick auf eine groteske Figur fokussiert, über die das Wunderbare ins Alltägliche eingelassen bzw. dieses durch jenes neu perspektiviert wird. Die *Kreisleriana Nro. 1–6* werfen die Frage nach der Ekphrasis jedoch noch einmal in anderer Hinsicht auf. Zwar fehlt hier eine direkte Bezugnahme auf Werke der bildenden Kunst. Die Übernahme eines Verfahrens der bildenden Kunst („Callot’s Manier“) in die literarische Darstellung spielt dagegen eine zentrale Rolle, es wird jedoch zugleich nicht mehr als bildnerisches, sondern als musikalisches Verfahren beschrieben. Analog rückt an die Stelle der fehlenden Bildbeschreibungen die Beschreibung musikalischer Werke. Diese als ‚Ekphrasen‘ zu verstehen, impliziert zwar einen allgemeineren Begriff der Ekphrasis, der die literarische Beschreibung jedes, nicht nur des visuellen Kunstwerkes oder sogar, im älteren rhetorischen Verständnis, die sprachliche Veranschaulichung eines beliebigen Gegenstandes umfasst. Zum anderen eröffnet ein Verständnis dieser Beschreibungen als Ekphrasen aber gerade auch eine Perspektive auf die intermedialen Verflechtungen, in die das Sprechen über Musik hier eingelassen wird.

### **Musik – Bild – Text**

Die *Kreisleriana Nro. 1–6* thematisieren, wie alle Musikererzählungen dieser Zeit, immer auch das Problem der sprachlichen (Un-)Darstellbarkeit von Musik – insbesondere gilt dies

für die Kreisleriana Nr. 2 und Nr. 4, die Kreislers Musikauffassung und -erfahrung formulieren wollen. Dies tun sie, wie die Berufung auf die Zeichnungen Callots nahe legt, über eine Bezugnahme auf ekphrastische Paradigmen wie die Veranschaulichung und die Verlebendigung. Es ist wiederholt bemerkt worden, dass in literarischen Texten dieser Zeit Musikhören als inneres Bildersehen beschrieben wird (vgl. u. a. bei Lubkoll 1995; Menke 2000; Welsh 2003; Gess 2011). Typisch dafür sind etwa Wackenroders und Tiecks Berglinger-Texte, in denen der Musik eine bilderschaufende Wirkung zugeschrieben wird, Musikerfahrungen also häufig über eine Beschreibung der Bilder geschildert werden, die sie im Hörer wachrufen. Auch die *Kreisleriana Nro. 1–6* verfahren auf diese Weise. So charakterisiert das Kreislerianum Nr. 4 Joseph Haydns, Wolfgang Adadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens Musik anhand der Bilder, die sich der Hörer dabei vorstellt: „[Haydns] Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. [...] In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. [...] [D]ie Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. [...] So öffnet uns auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwo-gen“ (DKV II.1, 53f.).

Im Kontext ekphrastischer Paradigmen rückt bei solchen Passagen zweierlei in den Blick: Es geht hier nicht (nur) um ein Hörmodell, ein ‚Bilderhören‘, sondern (zugleich) um ein rhetorisches Modell: die Veranschaulichung von Musik mittels der anschaulichen Beschreibung von Bildern. Zweitens rückt eine bestimmte Qualität dieser Hör-Bilder in den Blick. Im Paragone von Bildender Kunst und Literatur, der in der Ekphrasis immer auch ausgetragen wird (s. Kap. IV.6), ist Literatur der Bildenden Kunst darin überlegen, dass sie deren Bilder verlebendigen kann. Darauf referiert auch der Enthusiast der *Fantasiestücke*, wenn er über die Figuren Callots schreibt, dass sie sich ihm, dem „Dichter“ dieser Texte, „beleben“, „und jede schreitet [...] aus dem tiefsten Hintergrunde [...] kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor“ (17). Eben diese Lebendigkeit als ein ‚In-Bewegung‘ oder sogar ‚In-Handlung-Versetzen‘ zeichnet nun die ‚Hör-Bilder‘ der *Kreisleriana Nro. 1–6* in extremster Weise aus. Man hat es hier nicht nur mit Bewegungsbildern und bewegten Bildern zu tun, sondern auch mit einer raschen Abfolgen von Bildern (vgl. Gess 2011, 196ff.). Vor dem inneren Auge läuft beim Hören gewissermaßen ein Film ab, so schnell, dass die einzelnen Bilder

kaum noch wahrnehmbar sind: „[I]n diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder [...]. Seltsame Gestalten beginnen einen luftigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen“ (DKV II.1, 59). Die literarischen ‚Hör-Bilder‘ zeichnen sich also gerade nicht durch die Anschaulichkeit einer bestimmten Gestalt oder eines bestimmten Bildgegenstands aus, sondern durch ihre stete Um- und Neubildung in der Bewegung. Anschaulich wird hier das Prinzip der narrativen Verlebendigung als solches, indem nicht ein konkretes Bild, sondern die Bewegung der Metamorphose an sich, der nackte Prozess des Entstehens und Vergehens zur sprachlichen Darstellung gebracht wird.

Damit wird zum einen reagiert auf den zeitgenössischen Diskurs über die musikalische Freie Fantasie bzw. über die von der frühen Kritik als zu fantastisch, d. h. formlos und inhaltsleer, erachteten Instrumentalwerke Beethovens, auf die sich ja auch das Kreislerianum Nr. 4 bezieht. Hoffmanns ‚Hör-Bilder‘ wenden diesen Vorwurf in eine spezifische Qualität dieser Musik um und machen sie zugleich anschaulich. Indem die ‚Hör-Bilder‘ unentwegt entstehen und wieder zerfließen, bilden sie die neuartige Gestaltlosigkeit dieser Musik ebenso ab wie ihre Absage an die Nachahmung: Diese Musik erfüllt kein Formschema mehr, sondern bildet ein arabeskes Formprinzip aus (s. Kap. IV.3); sie malt kein bestimmtes Bild mehr, sondern löst Bilderfluten aus, die vom freien Spiel der Fantasie als solcher zeugen, entsprechend der Erkenntnis des zeitgenössischen Physiologen Johannes Müller, dass die Phantasie allein nach dem Gesetz der Metamorphose tätig sei. Zum anderen kehrt dieses Vorgehen die intermedialen Verschaltungen heraus, in die das Sprechen über Kunst hier jederzeit eingelassen ist (vgl. auch Caduff 2003): Um über Musik im literarischen Text zu sprechen, bedarf es der anschaulichen Beschreibung eines Bildes, aber um dieses Bild lebendig machen zu können, bedarf es immer schon einer (narrativen) Bewegung, deren abstraktes Prinzip in der Instrumentalmusik (s. Kap. IV.14) hörbar wird.

## **Literatur**

Becker-Adden, Meike: *Nahtstellen: strukturelle Analogien der »Kreisleriana« von E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann*. Bielefeld 2006.

Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München 2003.

Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br. <sup>2</sup>2011.

- Heffernan, James A. W.: *A Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993.
- Hörmann, Yvonne: *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*. Würzburg 2008.
- Kolb, Jocelyne: E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana: a la recherche d'une forme perdue? In: *Monatshefte* 69 (1977), 34–44.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg. i. Br. 1995.
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.
- Rüdiger, Wolfgang: *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*. Pfaffenweiler 1989.
- Stockinger, Claudia: Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15). In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York 2010, 87–100.
- Thewalt, Patrick: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. u. a. 1990.
- Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 2003.