Csilla Mihály
Szeged

„[W]o die himmlischen Zauber der Töne wohnen“. Bemerkungen zu E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*[1]

Abstract: The affinity of romantic literature to music is well known. This is especially true for E. T. A. Hoffmann, who was not only a writer, but also a music critic, conductor and composer. Music is often a theme in his literary work and the texts are often based on musical structures. The paper examines a single narrative in greater detail, which is relatively seldom treated in the rich and varied Hoffmann research. It will be explained how the individual sound effects and the musical experience are connected to the various states of consciousness of the recipient and how they put him in a state of artistic creativity. At the same time, by analyzing the structures of repetitions, it can be shown how the enthusiast ultimately identifies with what he believes is the ideal Don Juan figure, thereby realizing the structural principle of the work, the mutual interpenetration of reality and imagination.
Keywords: E. T. A. Hoffmann, Don Juan, romanticism, interpretation, structures of repetitions

Die weitverzweigte praktische und theoretische Tätigkeit E. T. A. Hoffmanns im Bereich der Musik ist allgemein bekannt (vgl. u. a. Kaiser 1988: 109 –112 und 128 – 132, Steinecke 1997: 189 – 201). Eine solide Instrumentalausbildung, das beherrschte Handwerk und die umfassenden Werkkenntnisse ermöglichten es ihm, bereits in frühen Jahren eigene Klavierstücke und Lieder zu komponieren. Regelmäßig schrieb er auch Rezensionen für die **Allgemeine Musikalische Zeitung** und Berliner Tagesblätter, außerdem war er ein erfolgreicher Klavier- und Gesangslehrer und geachteter Kapellmeister. Sein musikalisches Werk „umfasste mehr als 80 Kompositionen, unter anderem Opern, Singspiele, Messen und Kammermusikwerke, deren Großteil als verschollen gilt“ (Steinecke 1997: 194). Auch wenn seine musikalische Karriere gegenüber dem literarischen Schaffen weniger Beachtung fand (vgl. Keil 2010: 447; Achermann 2010: 546), lässt sich sein Lebenswerk in vieler Hinsicht durch die enge

[1] Die vorliegende Arbeit ist eine erweiterte Fassung meines Vortrags, der auf der Konferenz *Inspirationen – Klänge* 2019 in Budapest gehalten wurde.

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Beziehung von Literatur und Musik bestimmen. „[M]usikalische Ideen, Figuren und Praktiken“ (Nieberle 2015: 401) waren immer wieder von großer Bedeutung und spielten eine besondere Rolle in Hoffmanns literarischem Schaffen. Davon zeugt auch das frühe Prosawerk **Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen**, in dem sich die inspirierende Wirkung der Musik auf den Protagonisten als Schriftsteller ebenfalls beobachten lässt.

Die Erzählung, die auch als Paraphrase von Mozarts **Don Giovanni** interpretiert wird (vgl. u. a. Barótiné Gaál 1977: 43; Schmidt 2006: 56), entstand 1812 und wurde erstmals 1813 in der **Allgemeinen Musikalischen Zeitung** publiziert, für die Hoffmann seit 1809 vorwiegend zeitgenössische Kompositionen rezensierte (vgl. Steinecke 1997: 75). Im darauffolgenden Jahr wurde sie in den ersten Band der vierbändigen Sammlung **Fantasiestücke in Callots Manier** aufgenommen, in deren Titel die Gattungsbezeichnung ebenfalls eng mit der Musik verknüpft ist.[2] Verglichen mit dem zweiten Stück des Bandes, mit **Ritter Gluck**, das als Hoffmanns erste gelungene literarische Arbeit gilt,[3] konstatiert Liebrand in ihrer Monographie bezüglich des **Don Juan** eine „interpretative Zurückhaltung“ (Liebrand 1996: 45). Die Gründe dafür sieht sie einerseits im Vorbehalt der Forschung, „sich mit einem als ‚Fehldeutung’ kategorisierten Text zu beschäftigen“ (ebd.), zugleich bemerkt sie aber, dass diese Interpretationen Hoffmanns Erzählung nicht als fiktionalen Text behandeln.[4] Andererseits meint sie, das künstlerische Schaffen und die

[2] Der Titel des Bandes zeugt nach Lubkoll von Hoffmanns „intermedial ausgerichete[r] Poetik“, die das Programm der frühromantischen Universalpoesie aufgreift, indem durch Musik und bildende Kunst „als ästhetische Vorbilder für seine Schreibweise“ heterogene Teile zu einem Ganzen zusammengefügt werden (Lubkoll 2015: 9-10). Die Bezugnahme auf den Maler Jacques Callot aus dem 17. Jahrhundert erläutert Orosz wie folgt: „Hoffmann entdeckt bei Callot […] solche Konstruktionsprinzipien, die das Werk zu einem scheinbar chaotischen Gebilde […] machen, in denen aber ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Teil und Ganzem, Element und Struktur, also doch eine gewisse Ordnung zu entdecken ist […]. Es gibt hier keine ‚reine’ Gattung, sondern vielmehr eine Gattungsmischung bzw. eine Aufhebung der Grenzen einer Kunstart. Diese Züge bilden die Grundlage dazu, daß Hoffmann Callot in eine romantische Kunstauffassung integrieren kann. Callot wird zum romantischen Künstler, der in seinen Werken eine eigene (phantastische) Welt, eine Welt des Kunstwerks als Produkt ‚seiner überregen Fantasie’ erschafft“. (Orosz 2001: 53–54)

[3] Wie u. a. Kaiser feststellt, handelt es sich bezeichnenderweise auch in diesem Fall um eine „Musikergeschichte“ (vgl. Kaiser 1988: 110).

[4] So nennt u. a. auch Kreutzer die Opernauslegung in Hoffmanns Werk eine „Fehldeutung“ (Kreutzer 1986: 13).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Frage der Genialität in **Ritter Gluck** zu untersuchen, sei für die Interpreten interessanter, als sich mit rezeptionsästhetischen Problemen des **Don Juan** zu beschäftigen.

Die Erzählung besteht aus zwei etwa gleichlangen Teilen und folgt auch „in ihrer groben Struktur der zweiaktigen Anlage des Referenzwerks" (Nieberle 2015: 21). Im ersten Teil beschreibt der Ich-Erzähler, der reisende Enthusiast, das Erlebnis der Aufführung von Mozarts **Don Giovanni**, der er in einer „mittelmäßigen" (Hoffmann 1986: 17) deutschen Stadt zufällig beiwohnt. Nach einem Abendessen mit anderen Opernbesuchern verfasst er im zweiten Teil eine Interpretation zu der „Oper aller Opern" (Hoffmann 1986: 23), der erneut ein kurzes Gespräch an der Wirtstafel des Hotels angeschlossen wird.[5] Während also die Erzählung die Aufführung darstellt, setzt sie sich vor allem mit dem Einfluss der Musik auf den Rezipienten auseinander. Doch ist zu betonen, dass es sich dabei nicht allein um den Prozess der Rezeption handelt, sondern vielmehr um die befruchtende Wirkung der Oper, die den Zuschauer und Zuhörer zu einem eigenen literarischen Kunstwerk inspiriert. Dementsprechend geht der vorliegende Beitrag von der Annahme aus, dass der reisende Enthusiast unter der Einwirkung der Musik selbst zum schaffenden Dichter wird.[6]

Die im Untertitel des Fantasiestücks angedeutete „fabelhafte Begebenheit" (Hoffmann 1986: 16), nimmt ihren Anfang – wie bei Hoffmann auch sonst üblich – in der ‚realen Welt'.[7] Bereits in der ersten

[5] Nieberle stellt in Bezug auf den Aufbau des Werkes summierend fest, dass sich in ihm „ineinander übergehende Textgenres [finden], die die grobe Struktur des zweigeteilten Textes sabotieren. Dazu gehören die auktoriale Erzählung, die Ich-Form des Briefes (gerichtet an des Enthusiasten Freund Theodor), sowie szenische und essayistische Passagen" (Nieberle 2015: 21). Auch nach Paksy vereint die Erzählung „Züge des fiktionalen Erzählens mit denen der Musikkritik" (Paksy 2011: 311).

[6] Zu eher kritischen Urteilen hinsichtlich des Künstlertums des Enthusiasten kommen Kaiser und Steinecke, indem sie in ihm keinen wahren Künstler sehen. Kaiser, der in seiner Studie die Bestimmung des Verhältnisses zwischen der Oper und Hoffmanns Werk anstrebt, meint, dass der Enthusiast lediglich in seiner durch den Gesang hervorgerufenen Vision „als bereits vollendeter Künstler" auftritt (Kaiser 1975: 20) und auch Steinecke räumt nur ein, dass sich der Erzähler als Künstler fühlt (vgl. Steinecke 1997: 77). Klüglich lässt ihn im positiveren Licht erscheinen, wenn er ihm einen kreativen Umgang mit der Oper zuerkennt und behauptet, dass Hoffmann „in der [dem Enthusiasten] widerfahrenden ‚fabelhaften Begebenheit' […] exemplarisch den Weg aus der romantischen Begeisterung zum schaffenden Künstlertum [weist]" (Klüglich 2000: 16).

[7] Klüglich formuliert dies wie folgt: „Das eigentlich romantische Geschehen in die alltägliche, jedem vertraute Realität einzubetten, oder vielmehr: das Übersinnliche aus ihr hervorgehen zu lassen, ist eines der charakteristischen Stilmerkmale im Erzählen

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Szene ist zu erkennen, dass die Innen- und Außenwelt des Protagonisten, wie sich im weiteren Verlauf der Geschichte noch deutlicher zeigen wird, füreinander durchlässig sind, einander wiederholt durchdringen. In seinem Hotelzimmer wird der Enthusiast plötzlich durch laute Töne geweckt. „Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: ‚Das Theater fängt an!'" (ebd.), bewirken bei ihm eine erste Änderung des Bewusstseinszustands. Die unangenehmen, disharmonischen Töne von Bässen, Pauken und Trompeten reißen ihn aus dem Schlummer, in den er dank eines mittäglichen Champagner-Rausches versunken war. Im Halbschlaf weiß er zunächst nicht, wo er ist, trotzdem kann er einzelne Töne und die Instrumente identifizieren, die die „konfuse Musik" (ebd.) erklingen lassen, wodurch er sich mittelbar als Musikkenner hervortut.[8] Der Stimmenwirrwarr und sein Dämmerzustand, die „konfuse" Außen- und Innenwelt, die hier aufeinander treffen, deuten auf ihren engen Zusammenhang hin.

Auf das Getöse reagiert der Enthusiast mit heftigem Klingeln, worauf der Kellner rasch erscheint und ihm die ungewöhnliche Situation erklärt: „Dieses Hotel [ist] mit dem Theater verbunden" (ebd.). Durch eine Tapetentür des Zimmers tritt man auf den Korridor, der zur Fremdenloge „mit Gitterfenstern" (ebd.) führt, von der aus die Hotelgäste der Theatervorstellung folgen können. „Wenn's Ew. Exzellenz gefällig ist – wir führen heute den ‚Don Juan' von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf" (ebd.). In der merkwürdigen Formulierung des Kellners „wir" deuten sich das Hotel und das Theater – neben der engen lokalen Verbundenheit – gleichsam als gemeinsame Institution an. Die Nennung des Werks „Don Juan" veranlasst den Enthusiasten gleich hinüberzurennen und in der genannten Loge Platz zu nehmen. Bereits die „ersten Akkorde der

---

Hoffmanns" (Klüglich 2000: 17). Dieselbe Doppelheit drückt Orosz in einer mehr strukturell-systematischen Form aus: „Hoffmanns Texte lassen sich im allgemeinen in zwei Weltsegmente einordnen […], einerseits in eine bürgerliche, rational deutbare Welt, in der sowohl die Persönlichkeit als auch die Erscheinungen der Welt ihre festen Konturen und Grenzen haben, andererseits in eine nicht-rationale, nicht-bürgerliche (künstlerische, okkulte, wunderbare, phantastische) Welt, in der die Konturen und Grenzen der Persönlichkeit und der Erscheinungen der Welt beweglich, verschiebbar und sogar aufhebbar sind. Die grundlegende Gespaltenheit bleibt in der ganzen erzählten Geschichte aufrechterhalten, zwischen (gespaltenem) Anfangs- und (ebenfalls gespaltenem) Endzustand wird bald das eine, bald das andere Weltsegment dominierend" (Orosz 2001: 99).

[8] Ähnlich deutet Eilert die Szene: „Die musikalischen ‚Geräusche', die den Enthusiasten aus dem Schlaf reißen, werden mit der gleichen Sachkenntnis differenziert, mit der der Schreibende später ‚das ganz vortreffliche Orchester' rühmt" (Eilert 1977: 44).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Ouvertüre“ versprechen ihm hervorragenden Kunstgenuss, den er dann im ersten Teil der Erzählung ausführlich schildert: „In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausen erregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt“ (Hoffmann 1986: 17). Der „herrlichst[e] Genuß des Meisterwerks“ (ebd.) macht sich zunächst in negativen Empfindungen wie Schauer und Grausen wahrnehmbar. Da er jedoch offensichtlich ein ausgezeichneter Kenner der Oper ist, berichtet er dabei nicht nur über die unmittelbare Rezeption, sondern er deutet das Gehörte gleich im Gesamtzusammenhang des Musikstücks.[9] Obwohl bei der Ouvertüre noch keine Akteure auf der Bühne auftreten, erscheinen vor seines „Geistes Augen“ Figuren und Szenen aus der nachfolgenden Oper:

> Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. (ebd.)

Die Oper wird in italienischer Sprache aufgeführt, was nicht nur einen Kunstgenuss, sondern das unmittelbare Nachempfinden der Mozartischen Idee verspricht:[10] „Ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte!“ (ebd.) Damit formuliert sich seine Hoffnung unzweideutig: Er will innerlich mit dem genialen Komponisten eins werden und dadurch mittelbar auch sein eigenes Schaffen auf künstlerischen Rang heben.

Im Mittelpunkt seiner Schilderung stehen Donna Anna und Don Juan.[11] Erstere preist er mit den Worten: „Welches Ansehen! […] welche

[9] Auch mit der Platzierung der Loge in die unmittelbare Nähe der Bühne wird, wie Ludwig meint, die besondere Affinität der Hoffmannschen Protagonisten zu Mozarts Oper hervorgehoben (vgl. Ludwig 2009: 78).

[10] In diesem Zusammenhang ist Eilerts Hinweis von Belang, dem zufolge die Aufführung in der Originalsprache eine gravierende Abweichung von der damaligen Inszenierungspraxis darstellt: „Mozarts Oper wurde in Deutschland nämlich schon seit 1788 ausschließlich in deutscher Sprache […] aufgeführt.“ (Eilert 1977: 42)

[11] Die Aufwertung der Figur von Donna Anna widerspricht dem Libretto der Oper, in dem Donna Elvira die eigentliche Gegenspielerin von Don Giovanni ist. Diese Änderung gehört nach Kaiser zu jenen „Akzentverlagerungen“ (Kaiser 1975: 8), die dazu dienen, die Operninterpretation des Enthusiasten im zweiten Teil des Fantasiestücks plausibel zu machen: „Der Enthusiast erlebt Mozarts Oper in einer Weise, die es ermöglicht, extreme

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Stimme!“; „aus ätherischem Metall gegossene Töne“ (ebd.). Don Juan sieht er als „kräftige, herrliche Gestalt“, wobei sich ihm etwas Teuflisches in die schönen Gesichtszüge mischt, das „einen unwillkürlichen Schauer erregt“ (Hoffmann 1986: 18). Es scheint, als könnte er „die magische Kunst der Klapperschlange“ (ebd.) üben, deren Blick – wie aus der Symbolik bekannt – einem die Besinnungskraft raubt. Donna Annas „entsetzlich[e], herzzerschneidend[e] Tön[e]“ drücken für den Erzähler nicht nur Verzweiflung über den Tod des Vaters aus, sondern sie zeugen ihm von einem „verderbliche[n], tötende[n] Kampf im Innern“ (Hoffmann 1986: 18–19). Auch bei Don Juan ist es vermeintlich „der Kampf von Haß und Liebe im Innern“ (ebd. 18), der ihn an der Flucht hindert. Während bei der Beschreibung Donna Annas neben ihrer äußeren Erscheinung und ihren Augen die faszinierende Stimme von großer Bedeutung ist, spielt dieser Aspekt bei der Charakterisierung Don Juans keine Rolle (vgl. Kaiser 1975: 9). Die Deutung der Oper, bzw. der Beziehung von Donna Anna und Don Juan leitet der Enthusiast aus einer Szene, der Verführungsszene ab, die allerdings in Mozarts Oper auf der Bühne nicht dargestellt wird. Gleichwohl gilt die Verführung selbst für den Enthusiasten von vornherein als eine Tatsache.[12]

Sein Kunstgenuss am Bühnengeschehen wird nach Donna Elviras Auftritt in der fünften Szene, so meint er zuerst, durch die Außenwelt, das vermeintliche Öffnen der Logentür und die geahnte Anwesenheit einer zweiten Person in der Loge gestört. Er glaubt „das Knistern eines seidenen Gewandes“ zu hören und die Gegenwart eines „Frauenzimmers“ (Hoffmann 1986: 20) zu spüren. Diese Vermutung fuhr ihm „wie ein Stich durchs Herz“ (Hoffmann 1986: 19), was motivisch an eine frühere Szene in der Oper erinnert, in der der Komtur im Duell getötet wird. Er war aber „ganz versunken in die poetische Welt, die [ihm] die Oper aufschloß“ (Hoffmann

Erfahrungen seines spannungsreichen Lebens auf Don Juan und Donna Anna zu übertragen. Je schlüssiger ihm seine subjektive Umdeutung des Meisterwerks erscheint, um so mehr bewundert er es.“ (Kaiser 1975: 26)

[12] Bezüglich Donna Annas Verführung teilen sich die Meinungen der Interpreten. Kaisers Ansicht nach lässt der Enthusiast die Szenen der Oper unbeachtet, die seine Deutung untergraben würden. So auch Donna Annas Bericht über Don Juans Besuch in ihrem Zimmer, der „Don Ottavios Illusion über ihre Reinheit eher bestärkt als zerstört“ (Kaiser 1975: 11). Etwas abweichend von seinem Konzept behauptet Schmidt, dass auch in da Pontes Libretto viele Hinweise zu finden sind, „die die These von Donna Annas Verführung in den Bereich der Wahrscheinlichkeit stellen“ (Schmidt 2006: 59).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

1986: 20), so konnte er die Geräusche in der Loge ignorieren und sich auf die Bühnenhandlung konzentrieren.[13]

> Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! Ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung! (Hoffmann 1986: 19)

Paradoxerweise ist die „fabelhafte Begebenheit" (Hoffmann 1986: 16) gerade seiner Konzentration, seinem starken Nach- und Mitempfindungsvermögen zu verdanken. Als am Ende des ersten Aktes nämlich der Vorhang fällt und der Enthusiast nach seiner Logennachbarin schaut, erkennt er in ihr erstaunt Donna Anna.[14] Eigentlich ist ihre Erscheinung in der Loge keine wirkliche Störung durch die Außenwelt, sondern ein Zeichen dafür – und somit verweist die Szene auf den Anfang der Geschichte zurück –, dass sich die Grenzen zwischen der äußeren und inneren Welt des Protagonisten aufheben. Es trennte ihn kein Gitterfenster mehr von den Bühnenfiguren, es gelang ihm tatsächlich, das „Meisterwerk" in sein „Selbst hineinzuziehen": „[I]hr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte." (ebd.) Die sinnliche Erfahrung der Musik – wie Lieb und Meteling in ihrer Studie andeuten – „versetzt [den Enthusiasten] in einen Zustand des Rausches", lässt ihn in eine „poetische Welt" eintreten, wobei Donna Annas Besuch in der Loge als Höhepunkt seiner musikalischen Ekstase zu betrachten ist (Lieb / Meteling 2003: 38).

[13] Laut Eilert soll gerade diese „anfänglich ablehnende […] Haltung des Enthusiasten" die Wahrscheinlichkeit des Logenbesuchs der Sängerin erhöhen (Eilert 1977: 46).

[14] Wie die Sängerin gleichzeitig auf der Bühne und in der Fremdenloge zugegen sein konnte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vgl. z. B. Patzelt (1976: 125), Eilert (1977: 51 – 53), Meier (1992: 520). Klüglich zufolge handelt es sich dabei um eine „mystische Begegnung außerhalb von Raum und Zeit" (Klüglich 2000: 24), der Enthusiast begegnet nicht „Donna Anna in ihrer endlichen, psychischen Gestalt, sondern Donna Annas Geist." (Ebd.: 25). Liebrand, deren Meinung in dieser Hinsicht die Auffassung der vorliegenden Interpretation am nächsten steht, stellt demgegenüber bereits 1996 fest, dass der Logenbesuch nicht rätselhaft sei, sondern durchaus der „Logik der Erzählung" entspricht: „Denn wenn Donna Anna als Synonym für Musik gelesen werden kann, ist sie nicht nur dort anwesend, wo aufgeführt wird, sie ist immer auch da präsent, wo das Aufgeführte kongenial rezipiert wird" (Liebrand 1996: 55).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Beim Anblick von Donna Anna steht der Enthusiast in der Pause sprachlos und gelähmt. Dieses Benehmen beschwört seine frühere Annahme herauf, nach der Don Juan eine ähnlich magische Wirkung auf seine Opfer – so auch auf Donna Anna – hätte wie die Klapperschlange auf ihre Beute. Nur die Rollen sind in der Logenszene anders verteilt, Donna Anna verfügt über „die magische Kunst" und der Enthusiast wird zu ihrer Beute: „Donna Anna, ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, […] richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. – Ganz sprachlos starrte ich sie an […] und konnte […] die durch das Erstaunen […] wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen" (Hoffmann 1986: 20). Den Augen Donna Annas wurde bereits in der Schilderung der ersten Szene der Oper besondere Bedeutung beigemessen. Es hieß dort: „Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus *einem* Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen!" (Hoffmann 1986: 17). Die toskanische Sprache, die sie allein beherrscht, steigert noch mehr die Wirkung des Blickes: „Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges" (ebd.), und das Herz des Enthusiasten schlug heftiger. Die Worte Donna Annas versetzen ihn, wie er formuliert, in einen Bewusstseinszustand: „in eine Art Sonnambulism, in dem [er] die geheimen Beziehungen erkannte, die [ihn] so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von [ihm] weichen können" (Hoffmann 1986: 21). Für Donna Annas Erscheinen sucht er keine Erklärung mehr, ihm kommt sein eigener Zustand wie der eines Träumenden vor, der das Unmögliche im Traum nicht hinterfragt. Dabei handelt es sich um eine weitere Verschmelzung von äußerer und innerer Wirklichkeit: Die Unterhaltung der beiden findet in italienischer Sprache statt, die laut dem Enthusiasten auf Deutsch wegen der Steifheit der Sprache gar nicht wiedergegeben werden kann. Donna Anna und der Enthusiast verstehen sich, ihre Zusammengehörigkeit drückt sich symbolisch in der gemeinsamen Sprache, der Sprache der Oper aus.[15] Nicht zufällig wirken Donna Annas toskanische Worte wie Gesang, durch Musik ist ein besseres Begreifen, eine tiefere Erkenntnis möglich:

[15] In seiner Studie über Hoffmanns Musikerzählungen stellt auch Wittkowski anhand von **Don Juan** fest, dass die Sängerin mit dem Erzähler, dem Enthusiasten „mystisch-kongenial verbunden ist" (Wittkowski 1978: 62).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

> Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlossene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen. (Hoffmann 1986: 21)

In ihrem Gespräch stellt sich heraus, dass der Enthusiast selber Opernkomponist ist, dessen Werk die Sängerin schon gesungen hat und in dessen Musik sie sich gefunden und mit ihm eins gefühlt hat: „‚Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neusten Oper aus deinem Innern hervor? – Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! – Ja' […] ‚ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind.'" (Hoffmann 1986: 21). Ähnlich wünschte sich der Enthusiast zu Beginn durch die Aufführung der Oper der Empfindungen und Gedanken des komponierenden Meisters teilhaftig zu werden und ähnlich erkennt er in der Figur Don Juans, wie die Sängerin in seiner Oper, das Hauptmotiv „ewig sehnender Liebe", was mittelbar auf die innere Verwandtschaft der beiden Komponisten wie auch der Donna Anna und des Enthusiasten hindeutet. Nicht nur die Sängerin identifiziert sich voll mit ihrer Rolle, wie dies unter anderem ihr ungeschminktes Gesicht zeigt, auch der Enthusiast sieht keinen Unterschied zwischen der Opernfigur Donna Anna und der italienischen Sängerin. In diesem Fall heben sich die Grenzen zwischen Realität und Kunstwelt erneut auf, indem die Bühnenfigur und deren Darstellerin, wie Komponist und Zuschauer ineinander übergehen.[16]

Die Theaterglocke unterbricht ihr Gespräch – wie das Läuten zu Beginn den Schlaf – und Donna Anna „fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz" (Hoffmann 1986: 21). Motivisch wiederholt diese Bewegung das Moment, als der Enthusiast während der Aufführung jemanden in seiner Loge zu bemerken glaubte, was er „wie ein[en] Stich durchs Herz" empfand. Während er Angst hatte, dass dadurch sein ‚Einswerden' mit der Musik beeinträchtigt wird, verursacht hier den Schmerz der Sängerin ausdrücklich ihre Identifizierung mit der Rolle: „Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente". (Ebd.)

[16] Einen ähnlichen Standpunkt vertritt in diesem Zusammenhang Klüglich: „Indem nun der Enthusiast in die poetische Welt versinkt, die ihm die Oper eröffnet […], beginnen die Grenzen zwischen Realität und Phantastischem langsam zu verschwimmen" (Klüglich 2000: 17).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Der Enthusiast war bereits vom ersten Akt voll und ganz entzückt, aber „nach dem wunderbaren Ereignis wirkte“ die Musik plötzlich „auf eine ganz andere, seltsame Weise“ auf ihn: „Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten“ (Hoffmann 1986: 22). Nach der Begegnung in der Pause nimmt der Enthusiast seine Umgebung verändert wahr. Während er den „zarten, warmen Hauch“ (Hoffmann 1986: 20), den er im ersten Akt in der Loge hinter sich fühlte, als störenden Faktor ausschließen wollte, fühlt er im zweiten Akt einen „sanften, warmen Hauch“ (Hoffmann 1986: 22) über sich hinweggleiten, der ihn diesmal „in trunkener Wollust erbeben“ lässt: „unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton“ (Hoffmann 1986: 22). Die „ewig dürstende Sehnsucht“ – in seiner Oper die „ewig sehnend[e] Liebe“ (Hoffmann 1986: 21) – geht in dem imaginierten Kuss in Erfüllung, der die Form von Musik annimmt. Während die Musik im ersten Teil in ihm seelische und körperliche Wirkungen auslöst, scheint sich die sinnliche Wahrnehmung im zweiten Teil zur Musik zu verwandeln.

Nach dem inneren Geschehen wendet sich die Erzählung erneut der Bühnenhandlung zu. Aus dem zweiten Akt wird außer Donna Annas Szene nur das Finale kommentiert. Seine Beschreibung entspricht den früheren Assoziationen des Enthusiasten während der Ouvertüre: In der „frevelnden Lustigkeit“ (Hoffmann 1986: 22) am Ende wiederholt sich variiert der „jauchzende Frevel“ (Hoffmann 1986: 17), im „dumpfen Murmeln des herannahenden Gewitters“ (Hoffmann 1986: 22), im Sturm und Donner wird der Sturm vom Anfang durchlässig, im Bilde höllischer Qualen und im Geheul der Dämonen kehrt die Vision des Enthusiasten von den aus tiefer Nacht ihre glühenden Krallen ausstreckenden Dämonen wieder. Und schließlich in der „Stunde des Untergangs“ (ebd.), als Don Juan mit den Dämonen verschwindet, vollendet sich das Schicksal der „auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke“ (Hoffmann 1986: 17) lustig tanzenden frohen Menschen.

Die Musik bringt den Enthusiasten in „die exaltierteste Stimmung“ (Hoffmann 1986: 23), die nach der Aufführung an der Wirtstafel durch das

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

„Gewäsch“ (ebd.) der anderen Hotelgäste wieder gestört wird.[17] Die Szene reimt auf seine Befürchtung während des ersten Aktes: „Ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich […] herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung!“ (Hoffmann 1986: 19). Wie sich die Hotelgäste, das bürgerliche Publikum, über das Spiel der italienischen Sänger unterhalten und wie sie vor allem auf Äußerlichkeiten der Aufführung achten, beweist für den Enthusiasten, „daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Oper auch nur ahnte“ (Hoffmann 1986: 23). Diesen Gegensatz zwischen der Rezeption der Aufführung durch den Enthusiasten und den Großteil der nur Unterhaltung suchenden Zuschauer unterstützt mittelbar auch die Untersuchung der Raumsymbolik von Magdolna Orosz, der zufolge das Hotel und die Wirtstafel „der Ort des größeren Publikums [sind], von dem sich der […] Ich-Erzähler in seiner Musikauffassung unterscheidet“ (Orosz 2001: 126). Die Bühne und die Loge erscheinen jedoch in der Erzählung als „das wunderbare, romantische Reich […], wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen“ (Hoffmann 1986: 21) und sind mit den beiden Bewusstseinszuständen von Einbildung und Traum verknüpft (vgl. Orosz 2001: 127).

Der zweite Teil der Erzählung beginnt ähnlich wie der erste, der Enthusiast wird auch diesmal durch Töne aus seinem Zimmer gelockt: „Um Mitternacht“ (Hoffmann 1986: 24) meint er die Stimme von Theodor, dann ein Rauschen an der Tapetentür zu hören, und sucht darauf erneut die Fremdenloge, den Ort des herrlichsten Kunstgenusses und der Begegnung mit Donna Anna auf, in der Hoffnung, dass sich dieses „wunderbare Abenteuer“ (ebd.) wiederholen könnte.[18] Mit seiner Rückkehr in die Loge werden mehrere Momente des ersten Teiles heraufbeschworen. Er verhält

[17] „Als eine Art Satyrspiel zu dem Theatererlebnis“ bezeichnet Eilert das Gespräch an der Wirtstafel, in dem die Bemerkungen der Beteiligten einen Kontrast zur Darstellung des Enthusiasten bilden (Eilert 1977: 47). Kritisch verhält sich dagegen Meier in Bezug auf den vereinfachenden Gegensatz von „einem romantischen *Zauberreich* und der gutbürgerlichen *Lebenswelt*“ (Meier 1992: 518). Gegenüber einer „primär inhaltsbezogenen“ Auslegung der Erzählung stellt er Hoffmanns poetologische Konzeption in den Mittelpunkt. „Hoffmanns Durchbrechen der Erzählebene“ zielt vor allem auf die Reaktion der Leser ab, mit seiner Hilfe will er ihr „Gemüt […] unmittelbar […] affizieren“ (ebd.: 519).

[18] Durch „die Rückkehr des Protagonisten in die Fremdenloge“, wie Ludwig in ihrer Studie anmerkt, erhält die Erzählung eine zyklische Struktur, „man fühlt sich erinnert an Raumkonstruktionen in romantischen Romanen, in denen die Reisen der auf der Suche nach einer verlorenen, fremdgewordenen Heimat umherziehenden Figuren sich oft in Kreisbewegungen gestalten“ (Ludwig 2009: 78).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

sich zunächst ähnlich wie früher während der Aufführung, als er dem nur geahnten Nachbarn den Rücken zuwandte und seine Aufmerksamkeit voll auf die Bühne richtete, obwohl ihm diesmal bewusst ist, dass der Kellner mit dem bestellten Punsch in die Loge tritt:

> Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die das Haus durchschneidende Zugluft. – Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna […] erschiene – ‚Donna Anna!' rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach – ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist, als säusle in ihm der geliebte Name fort! – Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohltätig durchbebt er meine Nerven. (Hoffmann 1986: 24)

Die Szene erinnert aber auch an das Erwachen des Enthusiasten. Ein wesentlicher Unterschied zum Anfang besteht jedoch darin, dass während dort die Instrumente ihn aus seinem Zimmer gleichsam zu sich rufen, hier sein Ruf „‚Donna Anna!' […] die Geister der Instrumente" (ebd.) erweckt und sie erklingen lässt. Eine klare Parallele zeichnet sich andererseits zu Donna Annas Szene im zweiten Akt ab: Wie hier der „heimliche Schauer" seine Nerven „wohltätig durchbebt", lässt ihn dort der „sanfte, warme Hauch" „in trunkener Wollust erbeben" (Hoffmann 1986: 22). Dort endet jedoch diese Empfindung in einem Kuss, eigentlich einem „lange ausgehaltenen Ton" (ebd.), hier wird er durch das Erlebnis bereits zum Schreiben, zu eigener Produktivität animiert. Er verwandelt die Loge zum Arbeitszimmer, in dem eine Erzählung mit der Überschrift *In der Fremdenloge Nr. 23* entsteht.

Der Auftakt seiner Deutung der Oper: „Nur der Dichter versteht den Dichter" (Hoffmann 1986: 24) zeugt bereits von seinem erstarkten Künstlerbewusstsein. Er stellt sich zu Mozart, dem „göttlichen Meister" in Beziehung, indem er, den die Oper in die „exaltierteste Stimmung" (Hoffmann 1986: 23) versetzte, nun seine Musik ‚erklärt': „[N]ur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht" (Hoffmann 1986: 24). Dabei klingen auch Donna Annas Worte aus der ersten Logenszene nach: „[D]u verstehst mich, denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!" (Hoffmann 1986: 21). Es ist unschwer einzusehen, dass sich in

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

diesen Formulierungen wiederum die innige Verbundenheit der beiden Figuren zeigt.

Der Enthusiast „übersetzt“ die Musik nicht einfach in Worte, es handelt sich dabei auch nicht um eine wissenschaftlich-sachliche Deutung von Mozarts Werk, sondern um literarisch-kreative Gedanken, zu denen ihn die gehörte Musik inspirierte, sodass er eine gleichsam eigene Don Juan-Geschichte schreibt. Deren Wesen macht bei ihm die tragische Beziehung von Donna Anna und Don Juan aus, die er „ohne alle Rücksicht auf den Text“ (Hoffmann 1986: 27) allein aufgrund der Musik selber erschafft. Aus seiner Sicht ist Don Juan mit allem ausgestattet, „was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß […] erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen“ (Hoffmann 1986: 25). Don Juan bekommt bei ihm einen faustischen Zug: Ihn treibt „ein ewiges brennendes Sehnen […] alle Erscheinungen der irdischen Welt“ (ebd.) aufzugreifen und er hofft „die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt“ (Hoffmann 1986: 26) in der Liebe stillen zu können. Vom Teufel irregeführt glaubt er, dass „durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unsrer Brust wohnt und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt“ (ebd.). Seine Sehnsucht schlägt aber in „frevelnde[n] Hohn gegen die Natur und den Schöpfer“ (ebd.) um, da er in der Sinnlichkeit keine endliche Befriedigung findet. Er feiert in der Verführung einer Braut, in dem gestörten Glück der Liebenden seinen Triumph. Dies lässt sich mit seiner Doppelnatur, dem Faustischen und dem Mephistophelischen erklären. In seinen Eroberungen strebt er immer nach der Vollkommenheit und als er sie letztlich doch nicht findet, dann setzt sich in ihm das Verbrecherische, das teuflische Wesen durch.

Donna Anna ist in den Augen des Enthusiasten das „göttlich[e] Weib“ (Hoffmann 1986: 27), die ebenbürtige Partnerin Don Juans, die ihm aber selber zum Opfer fällt, obwohl sie ihn von seinem frevelhaften Streben hätte erlösen können. Allein sie hätte ihn „die ihm innewohnende göttliche Natur“ (ebd.) erkennen lassen können. Diese Deutung des Enthusiasten lässt sich allerdings gleichzeitig auch auf seine Beziehung zu der Sängerin / Donna Anna übertragen, in die er sich verliebt hat. Der Enthusiast, dessen Name auf einen göttlich inspirierten Wahnsinnigen hindeutet, übernimmt damit im Grunde Don Juans Rolle, die jener verfehlte. Bereits zu Beginn der Erzählung wird die Don Juan-Auslegung des Enthusiasten unterschwellig in seinen Gedanken vorweggenommen und auf sich selbst bezogen, indem er anhand des Stimmengewirrs zunächst glaubt, vom Teufel mitgerissen

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

worden zu sein: „Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche – ?“ (Hoffmann 1986: 16). Unterstüzt wird dies auch durch den Hinweis auf den Champagner, den er an der Wirtstafel zu Mittag getrunken hat. Dieser weist nämlich motivisch auf Don Juans Figur im Finale voraus: „Don Juan […] lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu erstatten“ (Hoffmann 1986: 22).[19] Es geht hier allerdings nicht nur um die identifikatorische Verschmelzung des Enthusiasten mit der Bühnenfigur, worauf etwa Liebrand (1996: 52) hinweist, sondern vielmehr um die Identifikation mit einer in seinem Sinne idealen Don Juan-Figur. Don Juan, der in der Oper nicht erkennt, dass allein die Liebe Donna Annas „ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens“ (Hoffmann 1986: 27) entreißen könnte, gerät am Ende in die „unterirdische Geisterwelt“ (Hoffmann 1986: 22). Für den Enthusiasten hingegen ist die Liebe, die die „leuchtende[n] Blitz[e]“ (Hoffmann 1986: 20) von Donna Annas Augen in seinem Herzen entzündeten, Inspiration zur Kunst, die den Eintritt in eine höhere Welt, ein „unbekanntes Geisterreich“ ermöglicht, wo „alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt“ (Hoffmann 1986: 29) wird.

Doch beschränkt sich die Inspiration nicht allein auf das Schreiben, es ertönt in seiner Imagination zugleich die Arie von Donna Anna „Non mi dir bell’ idol mio!“ (ebd.), die in Mozarts Oper – ähnlich wie die Loge des Enthusiasten in der Erzählung – die Nummer 23 trägt.[20] Zum dritten Mal kehrt hier das Motiv des „warmen Hauchs“ wieder, das ihn in steigendem Maße immer mit Donna Anna verbindet:

> Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her […] mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus – die Saiten des Flügels im Orchester rauschen – Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittichen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Annas Stimme zu hören. (Hoffmann 1986: 28-29)

[19] Eine weitere Parallele bilden auch die Figurenpaare Don Juan – Leporello und Enthusiast – Kellner im Finale bzw. am Anfang der nächtlichen Logenszene. Weiter lässt sich der Besuch des Geistes des getöteten Komturs in Don Juans Schloss motivisch mit Donna Annas Erscheinung in der Loge des Enthusiasten verbinden.

[20] Zu bemerken ist allerdings, dass laut Kaiser der Zusammenfall der Zahlen keinen verschlüsselten Sinn hat. Tatsache ist nämlich, dass die Fremdenloge des Bamberger Theaters, an dem Hoffmann ab 1808 als Musikdirektor, später als Kapellmeister und Bühnenbildner tätig war, die Nummer 23 trug. Fraglich ist für ihn die Vermutung, dass die Logennummer auf Donna Annas Szene verweist, auch deshalb, weil die Arie, die in den modernen Mozart-Ausgaben zwar die Nummer 23 hat, in den Partituren vor 1812 aber, die er studiert hat, unter anderen Nummern verzeichnet ist (vgl. Kaiser 1975: 23).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Eigentlich durchdringen einander auch diesmal die Bereiche Wirklichkeit und Kunstwelt: Die hereinströmende Luft lässt die Instrumente im Orchesterraum rauschen, was in seiner Vorstellung die ersehnte Melodie heraufbeschwört. Aus anderer Sicht lässt sich die Szene als die Umkehrung des Anfangs begreifen. Während dort der Enthusiast durch die dissonanten Töne des stimmenden Orchesters aus seinem Schlaf gerissen wird, will er hier in eine Traumwelt eingelassen werden:

> Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich! […] Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an irdischen Menschen erkoren – mag er mein Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! (Hoffmann 1986: 29)

Motivisch verbinden sich in dem Enthusiasten die ätherischen Gefilde mit der „wie aus ätherischem Metall gegossenen" Stimme (Hoffmann 1986: 17) der Donna Anna. In dieser seiner Sehnsucht vereinen sich Traum, Kunst, Liebe und himmlische Sphäre – wie sie für die romantische Vorstellung allgemein kennzeichnend sind.

Im Nachtrag, im *Gespräch des Mittags an der Wirtstafel*, werden jedoch Wirklichkeit und Kunstwelt auch kontrapunktisch zusammengeführt: Die italienische Sängerin stirbt nachts um zwei Uhr, ausgerechnet in dem Moment, als der Enthusiast ihre Arie zu hören glaubt. Ihr Tod erfüllt selbst die Prophetie des Enthusiasten über Donna Annas Schicksal: „Sie wird dieses Jahr nicht überstehen" (Hoffmann 1986: 28). In Gedanken nimmt er aber ihren Tod bereits bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne vorweg, als er für ihre „herzzerschneidenden Tön[e]" eine Erklärung zu finden sucht und meint, „nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen" (Hoffmann 1986: 19). Seine Annahme wird auch durch Donna Annas veränderte Verfassung im Finale bestätigt: „eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich" (Hoffmann 1986: 23), dennoch bleibt die Gesamtwirkung auf den Enthusiasten „herzzerreißend" (ebd.). Da der Enthusiast zwischen der Sängerin und Donna Anna keine Unterscheidung trifft und sich auch die Sängerin mit ihrer Rolle identifiziert, wird seine Deutung durch die zunächst bestürzende Nachricht von ihrem Tod gleichsam verstärkt.[21]

[21] Ähnlich Klüglich (2000: 34).

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Die Begebenheit, so ein kurzes Fazit, über die der Enthusiast berichtet, wird nicht nur durch den Besuch von Donna Anna in seiner Loge fabelhaft, sondern auch dadurch, dass er, wie oben angedeutet, im Augenblick des Todes der Sängerin deren Anwesenheit im leeren Theater spürt und um Einlass in Dschinnistan, in das Geisterreich der Musik, des Traums bittet. In beiden Momenten verwirklicht sich das bereits im Untertitel anklingende Strukturprinzip des gesamten Werkes, namentlich die unentwegte Durchlässigkeit von Innen- und Außenwelt und das gegenseitige Durchdringen von Wirklichkeit und Imagination. Der Nachtrag steigert ihre Beziehung insofern weiter, als die Wirklichkeit hier gleichsam kausal auf die Vorstellungen des Enthusiasten zu resonieren scheint.

Literatur

Achermann, Eric (2010): *Text-Musik-Relationen*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): **E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung**, Berlin / New York: De Gruyter, 546 – 552.

Barótiné Gaál, Márta (1977): „E. T. A. Hoffmann Don Juan-interpretációja“ (= Die Don Juan-Interpretation von E. T. A. Hoffmann). In: **A Juhász Gyula Tanárképző Főiskola tudományos közleményei** 1, 43 – 50. (**Acta Academiae Paedagogicae Szegediensis**).

Eilert, Heide (1977): **Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns**, Tübingen: Niemeyer.

Hoffmann, E. T. A. (1986): *Erzählungen. Märchen*. In: **Hoffmanns Werke in drei Bänden**. Bd. 1, ausgew. und eingel. von Gerhard Schneider, Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag (Bibliothek Deutscher Klassiker).

Kaiser, Hartmut (1975): „Mozarts Don Giovanni und E. T. A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des ‚Fantasiestücks’“. In: **Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft** 21 / 1975, 6 – 26.

Kaiser, Gerhard R. (1988): **E. T. A. Hoffmann**, Stuttgart: Metzler.

Keil, Werner (2010): *E. T .A. Hoffmann als Komponist*. In: Detlef Kremer (Hrsg.): **E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung**. Berlin / New York: De Gruyter, 425 – 448.

Klüglich, Alexander (2000): „Aufstieg zu vollendetem Künstlertum. Ein Beitrag zur Kunstauffassung in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Don Juan’“. In: **E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch** 8 / 2000, 13 – 36.

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Kreutzer, Hans Joachim (1986): „Proteus Mozart. Die Opern Mozarts in der Auffassung des 19. Jahrhunderts“. In: **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte** 60 / 1986, 1 – 23.

Lieb, Claudia / Arno Meteling (2003): „E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des ‚Don Juan’“. In: **E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch** 11 / 2003, 34 – 59.

Liebrand, Claudia (1996): **Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns**, Freiburg / Br.: Rombach.

Lubkoll, Christine (2015): *Fantasiestücke in Callot’s Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorede von Jean Paul (1814/15)*. In: Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.): **E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart: Metzler, 9 – 11.

Ludwig, Arianne (2009): *Zu E.T.A. Hoffmanns „Don Juan“ und der literarischen Rezeption der Opernszenen um den reisenden Enthusiasten*. In: Walter Pape (Hrsg.): **Raumkonfigurationen in der Romantik**, Tübingen: Niemeyer 73 – 84.

Meier, Albert (1992): „Fremdenloge und Wirtstafel. Zur poetischen Funktion des Realitätsschocks in E. T. A. Hoffmanns Fantasiestück ‚Don Juan’“. In: **Zeitschrift für deutsche Philologie** 111 / 1992, 516 – 531.

Nieberle, Sigrid (2015a): *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen (1813)*. In: Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.): **E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart: Metzler, 20 – 22.

Nieberle, Sigrid (2015b): *Stimme / Instrument / Instrumentalmusik*. In: Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.): **E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**, Stuttgart: Metzler, 400 – 404.

Orosz, Magdolna (2001): **Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann**, Frankfurt am Main: Lang.

Paksy, Tünde (2011): „Das Geflecht von Musikkritik und Literatur. Ein Beitrag zum Verständnis von E.T.A. Hoffmanns ‚Don Juan’“. In: **Publicationes Universitatis Miskolcinensis Sectio Philosophica** 16/ 2011, 311 – 316.

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)

Patzelt, Johanna (1976): „Erfüllte und verfehlte Künstlerliebe. Ein Versuch über das Menschenbild E. T. A. Hoffmanns in seinem Phantasiestück ‚Don Juan'". In: **Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins** 80 / 1976, 118 – 148.

Schmidt, Ricarda (2006): **Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Steinecke, Hartmut (1997): **E. T. A. Hoffmann**, Stuttgart: Reclam.

Wittkowski, Wolfgang (1978): „E. T. A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtungen ‚Ritter Gluck', ‚Don Juan', ‚Rat Krespel'". In: **Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft** 38 / 1978, 54 – 74.

BDD-A32144 © 2020 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:32 UTC)