

GUTH HOLDA

Undine im Palast der Musik

Schon in seiner ersten opernästhetischen Schrift mit dem Titel *Der Dichter und der Komponist* (1813) beschäftigt sich Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mit dem Problemkreis der Oper und mit den Forderungen, die der Komponist an den Dichter einer Oper macht. Um seine Äußerungen zu Worte kommen zu lassen, kleidete er seinen Aufsatz in einer Dialogform, die seit Platon die geeignete Form ist, wichtige Frage aus mehreren Perspektiven unter die Lupe zu nehmen. In Hoffmanns Dialog wird zwischen zwei Freunden, einem Dichter und einem Komponisten, über die Beziehung zwischen Dichtung und Musik in den Opern diskutiert. Hier stellt sich die Frage, ob sich nicht der Komponist seinen Text am besten selber schreiben solle. Ludwig, der seinerseits ein Komponist ist, meint, dass „wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten“¹ nur poetische Texte wählten. Er teilt seine Meinung über „das wahre Wesen der Oper“ in kurzen Worten folgenderweise: „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.“² Da „sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder *einer* Kirche, denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“.³ Als Hoffmanns Sprachrohr drückt Ludwig die wichtigsten Kerngedanken über die Dichtung aus, die dazu fähig ist, die wahre Wesen der Musik auszudrücken und in dieser Sphäre einzudringen.

Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserm Innern widerklingen und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet miteinander und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz ins Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. [...] Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht.⁴

Ludwigs Äußerungen über die Musik als die Sprache des wundervollen Geisterreiches deckt sich mit Hoffmanns Rezension über Beethovens Symphonie C-moll.

In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das Wunderelixier der Weisen, von dem etlichen Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung und so weiter, wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns

¹ HÜRLIMANN 1982, 462. Vgl. auch: KRIEGER 2000, 25. und SCHLÄDER 1979, 258–260.

² Ebd., 463.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 463–464.

hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müsste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.⁵

Diese „unendliche Sehnsucht“ gilt auch in Operngeschichten als Eigentümlichkeit der frühromantischen deutschen Oper. Allerdings hält Ludwig – zurückkehrend zu der Schrift *Der Dichter und der Komponist* – die romantische Oper „für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause“.⁶ Aber eine wahrhaft romantische Oper zu schreiben, ist nur „der geniale, begeisterte Dichter“⁷ zu fähig, denn „nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen“.⁸ Von hier gesehen ist es selbstverständlich, warum die von alchimistischen Gedanken durchwobene Erzählung Fouqués Hoffmann zum Schaffen einer Oper inspirierte. In diesem Fall war wirklich auch das Kriterium erfüllt, nach dem die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen soll. Poesie und Musik verbinden sich zu einer Einheit, in der die Musik zu einer Vertreter der Unendlichkeit und der Sehnsucht nach dem Übernatürlichen wird. Mit diesem poetischen Kern der Bühnenwerke weigt die frühromantische Oper von der singspielartigen Produktionen und von der musikalisch-stilbildenden Komponente für Opernkompositionen des gesamten 19. Jahrhunderts ab.⁹

Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Natur auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt Musik, Gesang ist, ja, wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt.¹⁰

Auch in Operngeschichten wird festgestellt, dass die deutsche frühromantische Oper in seiner Art einzig und eigenständig ist. So erkennt Siegfried Goslich deren symbolisch vertiefte Fassung von Märchenstoffen und die poetisch beseelte Natur als leitende Idee.¹¹ Diese musikdramatische Gestaltung erreichte erst später mit dem Musikdrama ihre Höhepunkt. So wird das Kunstwerk der frühromantischen Oper mit ihren Erlösungsgedanken zum Durchgangsstadium für Richard Wagners Werke.¹²

Die Opernproduktion in dem frühen 19. Jahrhundert erfährt Anstöße nicht nur aus der innenmusikalischen Entwicklung, sondern auch aus der literarischen. Es ist eine unstrittige Tatsache, dass die musikalische Innovationen hinter der Entwicklung der naturphilosophischen und literarischen zurückgeblieben sind, deshalb waren die Wiener Singspiele geeignet für die Komponisten, die neue poetische und ästhetische Errungenschaften zum Ausdruck zu bringen. Bei der Operndichtungen knüpften die Komponisten ausnahmslos an Singspieldichtungen an.

⁵ HOFFMANN, E.T.A. 1982a, 330–331.

⁶ HOFFMANN, E.T.A. 1982b, 464. Vgl.: SCHELLENBERG 1918, 169–170.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl.: SCHLÄDER 1979, 232.

¹⁰ HOFFMANN, E.T.A. 1982b, 464–465.

¹¹ GOSLICH 1937, 141. Vgl.: SCHLÄDER 1979, 232–233.

¹² SCHLÄDER 1979, 233.

Zu dieser Richtung zählt Ehrenhaus auch die älteren Zauberoper, die er von den romantischen Oper anhand der poetischen Intensität und die Funktion des Wunderbaren differenziert.¹³ Der Terminus Zauberoper ist ein Begriff des frühen 19. Jahrhunderts und dient zur Kennzeichnung eines von magischen und irrationalen Vorgängen bestimmten deutschen Oper nach der Blüte des Wiener Singspiels, in dem die märchenhaften und zauberhaften Stoffe sich besonderer Beliebtheit erfreuten.¹⁴ In den Zauberoperen wurden phantastische Märchenstoffe mit populären Handlungsmotiven und Figuren auch Volkskomik einbezogen gemischt. Zu diesen Zauberwerken gehören laut Ehrenhaus auch das *Donauweibchen* von Ferdinand Kauer und Ignaz Xaver Ritter von Seyfrieds *Undine*, die formal dem neuen Operntypus als Vorbild dienten. Diese Vorbildfunktion konnten sie aber poetisch und stofflich noch nicht erfüllen.¹⁵ Über Seyfrieds Zauberstück, das chronologisch die erste Nachfolgerin der Hoffmannschen *Undine* war, und das am 16. 8. 1817 in Wien uraufgeführt wurde, berichtete die *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*:

Im Theater an der Wien konnte ein neues Zauberspiel: Undine wegen der matten Behandlung des Textes der Erwartungen nicht ganz entsprechen, zu denen man, fußend auf de la Motte Fouqués rein romantische Dichtung mit Grund berechtigt war. [...] Die Decorationen waren vortrefflich und die Tänze und Tableaux, geordnet von Herrn Horschelt, entschädigten die Schaulustigen hinlänglich für manche veraltete, an Hanswurst und Käsperle eben nicht erfreulich erinnernde Späße [...].¹⁶

Über die Differenzierung zwischen Zauberoper und frühromantischen Opern schrieb Ehrenhaus:

Sowohl die ältere Zauberoper wie die „romantisch-komischen“ Oper und die Zauberpossen, die am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts die Bühnen ganz Deutschlands überschwemmen, besonders aber in Süddeutschland (Wien) vorherrschend werden, verwenden schon manche diese Stoffe, dürfen aber dennoch nicht zur eigentlichen romantischen Oper gerechnet werden.

In ihnen wird das wunderbare ganz äußerlich zur Erzielung von Dekorations- und Maschinenwirkungen verwendet, so daß sie richtiger als Zauber- und Wunderposse bezeichnet würden.¹⁷

In Wien verband sich das Singspiel mit den Formen des volkstümlichen Theaters, wie zum Beispiel die Possen, Zauber- und Märchenstücken. Ein besonderes Spezifikum der Zauberpossen, Zaubersingspiele, Feenkomödien und der Märchenoper ist die Mischung von Komik und Märchenelementen. Auf das Genre der Zauberoper geht auch Wolfgang Amadeus Mozarts berühmte *Zauberflöte* zurück. Der Komponist, der vermutlich als erste seine Oper mit diesem Genre ausdrücklich definierte, war E. T. A. Hoffmann, aber er gilt nicht als Schöpfer dieses Begriffs. Eine der frühesten Erwähnung des Begriffs erscheint in einem Brief Goethes an Voigt im Jahr 1808. In diesem Brief bezeichnet Goethe die *Zauberflöte* als „qualitative Meisterleistung gegenüber anderen Zauberoperen jener Zeit“.¹⁸

¹³ Ehrenhaus, MARTIN 1911. Die Operndichtung der deutschen Romantik. Breslau, 32. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 233.

¹⁴ KRIEGER 2000, 156. Vgl.: HEINEL 1994, 15.

¹⁵ SCHLÄDER 1979, 234.

¹⁶ Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, 1. Jahrgang. Wien 1817, 319. Zitiert nach KRIEGER 2000, 30.

¹⁷ Ehrenhaus: Die Operndichtung der deutschen Romantik, S. 32. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 233–234.

¹⁸ HEINEL 1994, 16.

In einem ganz entgegengesetzten höheren Sinne hatte Mozart durch die Entführung aus dem Serail Epoche gemacht. Diese Oper, noch mehr aber die Zauberflöte, die eigentlich nur den Theatermeistern Mühe machte, wurde unzähligmal wiederholt und beyde brachten das darauf verwendete reichlich ein, weniger die folgenden Zauberoper, die auch nach und nach alle von der Bühne verschwunden sind.¹⁹

Charakteristisch für die Zauberoper ist eine Handlung, die durch gute und böse Mächte beeinflusst wird, und in der die Liebe über viele Proben siegt und die sozial niederen Figuren aufgewertet werden. Konstitutive Elemente sind auch die magischen Gestalten, die aus eigener Kraft heraus zaubern können. Als Stoffvorlage können mythologische, antike Stoffe, Ritterromane oder Märchen und Sagen gelten. Je nach Stoffvorlage kann es sich um ein halbgöttliches, menschliches Wesen oder um einen Geist handeln. Wenn den Opern eine Thematik aus dem Elementargeistersujet zugrunde liegt, wird die Beziehung zwischen Geister und Menschen dargestellt. Die magische Aktion besteht in der Beschwörung von Geistern oder in Erscheinung von verführerischen Nymphen. In der romantischen Oper bekommt die Erlösungsidee eine besondere Rolle, „wenn sie in der Beziehung von Geisterwesen und Mensch mit dem Erwerb einer Seele als Kennzeichen des wahren Menschseins verbunden ist, das ist das Hauptthema der romantischen Zauberoper“.²⁰

Als erster wurde E. T. A. Hoffmann von Fouqués Erzählung *Undine* zu einer „Zauberoper in drei Akten“ inspiriert. Das Libretto zu der Oper wurde von Fouqué selbst geschrieben. Hoffmann war zu dieser Zeit Musikdirektor in Bamberg, und lernte das Märchen über den Wassergeist im Jahr 1812 kennen. In Bamberg hatte er mehrere Male Kauts Singspiel *Das Donauweibchen*, das schon als Vorläufer des Nixenstoffes erwähnt und 1798 in Wien uraufgeführt wurde, dirigiert.²¹

Zum ersten Mal teilte er am 1. Juli 1812 in einem Brief an Hitzig, der die Fouquéschen *Undine* herausgegeben hat, seinen Plan mit, dass er den Opernstoff vertonen will. Ein heftiges Donnerwetter bei Altenburg war die Ursache, die ihn zum Komponieren triebte.

Der Sturm, der Regen, das in Strömen herabschießende Wasser erinnerte mich beständig an den Oheim Kühleborn, den ich oft mit lauter Stimme durch mein gothisches Fenster ermahnte ruhig zu seyn, und da er so unartig war nichts nach mir zu fragen habe ich mir vorgenommen, ihn mit den geheimnißvollen Charakteren die man Noten nennt, fest zu bannen! – Mit anderen Worten: die *Undine* soll mir einen herrlichen Stoff zu einer Oper geben!²²

Am Fouqué schreibt Hoffmann am 15. August 1812:

Ein Glücksstern leuchtet meinen musikalischen Bemühungen, da, wie mir mein Freund Hitzig versichert, Sie selbst, Herr Baron! Ihre herrliche gemüthvolle *Undine* für meine Composition bearbeiten wollen. – Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine – Kühleborn pp sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Ueberzeugung

¹⁹ Goethes Brief an Voigt, 9. Dezember 1808. aus Goethes Werke 1987, 256–257. Vgl.: HEINEL 1994, 16.

²⁰ Ebd., 54. Vgl.: KRIEGER 2000, 157–158.

²¹ KRIEGER 2000, 11.

²² Brief Hoffmanns an Hitzig, 1. Juli 1812 aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. 1967. Gesammelt und erläutert von Hans Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. Bd. I., München, 339. Vgl.: TRÜPEL-RÜDER 1987, 135.

von dem ganz eigentlichen Opernstoff, den die *Undine* darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflektion, sondern entsprang von selbst aus dem Wesen der Dichtung. Sie haben, Herr Baron! eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir vorzüglich Rücksichts der historischen Fortschreitung denke, verlangt, und nur dieses konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische, so wie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt. [...] Tag und Nacht sehe und höre ich die liebliche Undine, den brausenden Kühlebörn, den glänzenden Huldbrand pp und meiner Ungeduld die Composition zu beginnen, verzeihen Sie, Herr Baron! die dringende Bitte, mich auf die Oper nicht zu lange warten zu lassen. [...] ²³

Diese Entstehungsumstände stimmen mit den Aussagen über die Schaffensweise der romantischen Oper in der Schrift *Der Dichter und der Komponist* überein, die Musik entsprang unmittelbar aus der Dichtung.²⁴ An dem Tag schreibt er noch ganz enthusiastisch an Julius Eduard Hitzig:

Wie sehr, wie gar sehr habe ich Ihnen, mein lieber theuerster Freund! für Ihre Bemühungen zu danken, ich fühle es ganz, welch' seltnes Glück mir dadurch beschieden, daß ein Dichter wie Fouqué für meine Noten arbeitet! – Ich schicke Ihnen den offenen Brief an ihn nebst Opernplan. Haben Sie die Güte ihm (dem p Fouqué nehmlich, nicht dem Opernplan) zu insinuiren, daß vorzüglich gedrängte Kürze bey Opernsujets nöthig sey [...]. Seine Verse sind übrigens so musikalisch dass ich nicht die mindeste Sorge fürs komponirbare trage [...].²⁵

Diese Freundschaft mit Fouqué und mit Hitzig wird später, mit der Begründung des Berliner Freundeskreises im Jahr 1814 noch enger. Ein Kreis von Literaten traf sich regelmäßig in Hoffmanns Wohnung unter dem Namen „Die Seraphinenbrüder“ nach dem heiligen Seraphinus von Montegrano. Zu diesem Zirkel gehörten auch Fouqué und Hitzig. Später, am Namenstag des heiligen Serapion am 14. November 1818, einigte sich der Zirkel erneut auf den Namen Serapionsbrüder. Hoffmann setzte mit seinem Zyklus von Märchen und Erzählungen *Die Serapionsbrüder* seinen Freunden ein Denkmal.²⁶ Aber zu dieser Zeit wusste noch niemand, dass eine so dauerhafte Beziehung und eine so fruchtbringende Zusammenarbeit sich aus diesen Bekanntschaften entwickeln.

Die Zusammenarbeit mit dem Dichter, was Hoffmann beglückte, war der Oper durchaus abträglich. Hoffmanns *Undine* zeigt, welche Schwierigkeiten zu überwinden sind, wenn eine Erzählung in ein Bühnenwerk verwandelt werden soll. Es besteht die Gefahr, dass wichtige und entscheidende Momente verloren gehen, und die gattungsspezifische Gesetzen des Dramas nicht erfüllt werden. Die Einrichtung einer Erzählung in ein Libretto benötigt die Übertragung epischer Figuren und Handlung in ein vollständig neues Medium.²⁷ Einerseits muss der Stoff verkürzt und in einen neuen Handlungsablauf gebracht werden, andererseits – statt Kommentaren des Erzählers – muss die Schilderung von psychischen Entwicklungen und

²³ Brief Hoffmanns an Friedrich de la Motte Fouqué auf Nennhausen bei Rathenow, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 347. Vgl. TRÜPEL-RÜDER 1987, 135.; FASSBIND-EIGENHEER 1994, 110. und KRIEGER 2000, 11–12.

²⁴ Vgl. S. 1.

²⁵ Brief Hoffmanns an Hitzig in Berlin, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 348.

²⁶ Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Serapionsbr%C3%BCder_\(Berlin\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Serapionsbr%C3%BCder_(Berlin)) (Abgerufen: 20. 04. 2010)

²⁷ SCHLÄDER 1979, 239.

Emotionen in direkten Dialog umgesetzt werden. Die neu geschaffenen Situationen sind noch in großräumigen Schaubilder zusammenzufassen.²⁸

Diese Probleme waren für Hoffmann auch bekannt: „[...] nur sey es mir erlaubt zu bemerken, dass wenn manche Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann, und dadurch manche Nüanzirung verlohren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden dem Menschen recht eigens das Geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschliesst, alles wieder zu ersetzen im Stande ist”.²⁹ Trotzdem schien das Libretto zu *Undine* den oben genannten Anforderungen nicht gerecht zu werden, obwohl Hoffmann sich sehr wohlgefällig und positiv über Fouqués Libretto äußerte: „Daß Fouqué das Ganze herrlich auffassen und bearbeiten würde, davon war ich überzeugt, daß aber die Verse, die Struktur der Gesangsstücke so ganz im innigsten Charakter für die musikalische Compos[ition] geeignet ausfallen würden, hätte ich, ehrlich gesagt, nicht geglaubt, da Fouqué selbst gestand, nicht damit recht Bescheid zu wissen.”³⁰

Die Kritiker waren schon weniger zufrieden. Das Problem könnte daran liegen, dass Fouqué als Erzähler und Librettist in einer Person die notwendige Distanz zu Stoff und Gattung fehlte. In der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erscheint eine berühmt gewordene Rezension über *Undine* von Carl Maria von Weber. In dieser ausführlichen und im Grunde genommen durchaus positiven Kritik bemerkte Weber, dass Fouqué die Vorlage zu gut gekannt habe, als dass ihm nicht einige scheinbar selbstverständliche Auslassungen unterlaufen wären.³¹ Das *Dramaturgische Wochenblatt* schreibt am 24. August 1816: „[...] je weniger uns der poetische und romantische Charakter dieser Oper und dessen Ausführung in der Dichtung an sich befriedigt hat, desto mehr hat uns die Poesie befriedigt und ergötzt, welche der Komponist durch seine Musik und der Erfinder der Dekorationen und die, welche sie durch Malerei und Maschinerie ausgeführt haben, an den Tag legen [...]”.³² In der *Vossischen Zeitung* am 6. August 1816 steht: „Von der neuen Zauber-Oper Undine sagen wir für diesmal bloß, daß sie der schönen Erzählung dieses Namens, vom Verfasser derselben und dramatisch bearbeitet, so wie der genialischen Phantasie ihres Komponisten vollkommen würdig ist, und daß das verdienstliche Werk vollkommen gewürdigt wurde. Auch von Seiten des Orchesters, der Dekorationen, der Maschinerie und vor allem der Costume zeichnet sich diese Oper als ein Meisterwerk aus.”³³ Hoffmann schreibt in seinem Brief selbst:

Mein Undinchen wurde in einem Zeitraum von vierthalb Wochen gestern zum sechstenmahl bei erfülltem Hause gegeben. Die Oper hat ein allgemeines Gähren und Brausen und endloses Geschwätz verursacht, welches lediglich dem Dichter zuzuschreiben ist, der die Opposition sämmtlicher Philister wider sich hat. Dem einen ist der Text zu mystisch, dem andern zu fromm. – Der dritte tadelt die Verse, alle rühmen die Musik und – die Dekorationen, die aber auch das genialste der Art sind,

²⁸ SCHLÄDER 1979, 239. Vgl.: FASSBIND-EIGENHEER 1994, 110.

²⁹ Brief Hoffmanns an Friedrich de la Motte Fouqué auf Nennhausen bei Rathenow, 15. August 1812. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. I., 347.

³⁰ Brief Hoffmanns an Hitzig in Berlin 30. November 1812. S. 358.

³¹ Carl Maria von Weber: Über die Oper Undine, nach dem Märchen gleiches Namens von Friedlich de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E.T.A. Hoffmann, und zuerst auf dem königlichen Theater zu Berlin erschienen. AMZ (1817), Nr. 12 vom 19. 3., Sp. 204. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 239.

³² Zitiert nach KRIEGER 2000, 14.

³³ Zitiert nach KRIEGER 2000, 13–14.

die ich jemals gesehen.³⁴

Nach ihrer Erstaufführung hatte die Oper während eines Jahres insgesamt noch vierzehnmal – aber nach vielen Quellen sind dreiundzwanzig Aufführungen gebührt – aufgeführt, was zu einem wirklich großen Erfolg zählt. Diesen Vorstellungen des Werkes hätte man weitere folgen lassen, wenn nicht das Theater einem Brand mit allen Requisiten – darunter auch mit den Bühnenbildern Karl Friedrich Schinkels – zum Opfer gefallen wäre.³⁵

Laut der heutigen Kritiker liege an dem Libretto von Fouqué, dass die Oper nach dem Brand des Schauspielhauses in Vergessenheit geriet, denn es setze die Kenntnis des Märchens allzusehr voraus. Weber schreibt, dass „Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist dann oft eine Art von Selbsttäuschung möglich, die auch die Anderen wissend glaubt“.³⁶ Trotzdem errang *Undine* einen Erfolg, und dieser Erfolg – die Oper hat noch 1821 in Prag und noch im 20. Jahrhundert wiederholte Aufführungen erlebt – ist zum Verzicht auf einige Gepflogenheiten (wie das dramatische Secco-Rezitativ in Kombination mit Dacapo-Arie) und zur bestimmten Neuerungen zu verdanken. Diese neuere Entwicklungen waren zum Beispiel die Semantisierung von Motiven, Tonmalerei und Instrumentationseffekte bzw. die Leit- und Erinnerungsmotivik, die später bei Carl Maria von Weber und Richard Wagner als Charakteristikum der romantischen deutschen Oper gelten.

Hoffmann fand aus dem Märchenstoff Ansätze zu einem neuen Opernstil, der – zusammen mit anderen, gleichzeitigen Werken, wie auch Louis Spohrs *Faust*, der im gleichen Jahr seine Premiere hatte – eine neue Epoche einleitete.³⁷ Auch wenn die *Undine* das neue Opernideal noch nicht erfüllt, gilt sie als wichtige Station auf dem Weg von der Zauberoper zur romantischen Oper. Trotz aller erkannten Schwächen markiert sie den Beginn zu dieser Entwicklung, weil ihre Musik in echt romantischem Geist geschrieben wurde.³⁸ Laut Paul Greff habe für Hoffmann das Romantische eines Stoffes in der Gestaltung des Unwirklichen, Spukhaften, Geisterhaften und Übernatürlichen gelegen.³⁹ Das Wunderbare als notwendige Bedingung für die wahre romantische Oper wurde auch von Ferdinand in der Hoffmannschen Schrift *Der Dichter und der Komponist* hervorgehoben. Ferdinand sagt reagierend auf die Bemerkungen Ludwigs über ein Stück von Gozzi: „Ich erinnere mich jetzt ganz genau des herrlichen, phantastischen Stücks, und noch fühle ich den tiefen Eindruck, den es auf mich machte. Du hast recht, das Wunderbare erscheint hier als notwendig und ist so poetisch wahr, daß man willig daran glaubt.“⁴⁰

Die Forschung sieht die romantischen Elemente der *Undine* vornehmlich in Musikalischen: in der musikalischen Darstellung des Dämonischen, in der freien Szenenführung, in der Gestaltung des Recitativs, in der Durchbrechung geschlossener Musikformen und in der Leitmotivtechnik. Schon die Ouvertüre lässt mit dem Eintritt der Posaunen das Reich der Wasser- und Erdgeister anklingen. Durch zarte Oboen und Flöten-Melodien wird es abgelöst, um schließlich unruhig den ersten Akt einzuleiten, wo *Undine* in den Zauberwald entlaufen

³⁴ Brief Hoffmanns an Hippel in Marienwerder, 30. August 1816. aus E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. II., 98.

³⁵ KRIEGER 2000, 14–15.

³⁶ Zitiert nach KRIEGER 2000, 18–19.

³⁷ SCHLÄDER 1979, 255.

³⁸ Ebd., 257.

³⁹ Paul Greff: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Köln – Krefeld 1948, 228. Zitiert nach SCHLÄDER 1979, 257.

⁴⁰ HOFFMANN 1982b. 468.

ist.⁴¹ Die Szene Nr. 8 ist aus der Hinsicht der musikalischen Neuerungen ein Meilenstein auf dem Wege der romantischen Oper. In einer Skala und deren Umkehrung wird symbolisiert, wie Kühleborn aus dem Brunnen nach oben, in die Welt der Menschen kommt, um später in sein Wasserelement zurückzukehren. Am Beginn der Szene steigt die Intervallreihe in Cellos, Fagotten und Kontrabässen stufenweise an, um beim Abstieg in den Brunnen abzusteigen.⁴² Der Komponist benutzt, um diese Bewegung bildhaft darzustellen, eindrucksvolle Erinnerungs-, Personal- und Situationsmotive. In Klängen drückt er die seelische Erregung und die dramatische Bewegung trefflich aus, um die psychologische Zusammenhänge anschaulich zu zeigen. Hoffmann löst sich auch vom damaligen Opernbrauch in der Harmonik, indem er eine anklingende Disharmonie bei dieser Szene erst nach einem zwischengeschalteten Sprechdialog zur Auflösung bringt.⁴³

Kühleborns Personalmotiv, das im Verlauf des musikalischen Geschehens einen leitmotivischen Charakter bekommt, bildet die übergeordnete poetische Handlung der Oper. Mit dem Chor der Wassergeister in der Arie Kühleborns Nr. 12 wird es besonders deutlich, weil in dieser Rache-Arie alle drei Medien, Sprache, Musik und Bühnenbild den Wendepunkt der Handlung festlegen. Das Kühleborn-Motiv bildet beinahe ausschließlich die musikalische Substanz der Rache-Arie.⁴⁴ Kühleborn erscheint als geistvoller Neuschöpfer, der die punktierten Rythmen, Skalenläufe und die Sprünge der Stimme als musikalische Mittel eine dunkle Nachtszene einsetzt.

Die bedeutendsten „evolutionären Ansätze“ der gesamten Oper birgt die Szene Nr. 3, wie das Schläder beleuchtet. In die musikalische Gestaltung wird gerade die Verwandlung von der Fischerhütte in die wilde Gegend bei Nacht einbezogen. Motivische und szenische Elemente stellen eine enge Verknüpfung her.⁴⁵ Die Bedeutung geschlossener Solo-Formen tritt in *Undine* zurück, und gleichzeitig wird auf die Chöre und vor allem die Szenenkompositionen einen besonderen Akzent gelegt. Dieses Faktum wird in der wissenschaftlichen Literatur häufig als Innovation der Gattung bezeichnet und auf das schlichte Zahlenverhältnis im Nummernplan zurückgeführt.⁴⁶ Nur noch drei von den 21 Nummern der Oper sind Arien. Die Nr. 16 ist eine Arie von Berthalda, die mit ihrer Polonaisenbewegung und der heroischen Koloratur noch traditionsverbunden klingt. Die Nr. 10 von *Undine* stellt aber einen weiteren Schritt zur romantischen Szenenkomposition dar.⁴⁷ Die Romanze Nr. 2 mündet in den weiterführenden dramatischen Fluß ein und bereitet die anschließende Verwandlung des Theaters in Kühleborns Reich vor.⁴⁸ Diese Arie ist schön instrumentiert und durch die Einbeziehung des Chores formal bereichert. „Auch hier erwächst ein neues Gestaltungsprinzip aus altem Gut.“⁴⁹

Der Schluss des Opernlibrettos ist vielleicht noch poetischer als in der Fouquéschen Erzählung. Am Ende der Oper wird Huldbrands „reinen Liebestod“ und die Sehnsucht nach Undine bzw. das Hinstreben in ihr Reich gepriesen. Die ganze Geschichte erinnert den Leser und den Zuschauer bei manchen Stellen an *Tristan und Isolde*, aber besonders die Schlusszene

⁴¹ KRIEGER 2000, 19.

⁴² Ebd., 20.

⁴³ GOSLICH 1975.

⁴⁴ SCHLÄDER 1979, 279.

⁴⁵ Ebd., 282–283.

⁴⁶ GOSLICH 1975, 3.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

ist so vorgeführt, als würde das Isolde-Motiv vorhergesehen. Diese Szene und der Todesmythos könnten wahrscheinlich auch Richard Wagner für Fouqués *Undine* begeistern. Bei ihm erscheint unerwartet das Paracelsischen Thema nochmals, als er das Wassergeister-Motiv in die Rheintöchter seines Musikdramas *Der Ring des Nibelungen* hereinnahm. In Wagners Bibliothek im Hause Wahnfried befindet sich unter anderen philosophischen Literaturen – von den Veden bis zu Platon, von Jakob Böhme bis Kant und Schopenhauer – auch Paracelsus.⁵⁰ An den beiden letzten Abenden seines Lebens las Wagner in Venedig im Familienkreis aus Fouqués *Undine* vor. „Die Erzählung aber fesselte ihn mit ihrem eigentümlichen Reiz. Wagner war sehr ergriffen von der Poesie dieser Wasserwelt und erzählte am anderen Morgen, daß er die ganze Nacht davon geträumt habe.“⁵¹ Am Vorabend seines Todes wurde die Lektüre fortgesetzt, und als man sich getrennt hatte, spielte er noch dem Schluss des *Rheingolds* und bemerkte: „Wie gut, daß wir schon zeitig es erkannt haben, daß es traulich und treu nur in der Tiefe ist.“⁵² Die Tatsache, dass Adolph Wagner – der Onkel von Richard Wagner – an der Entstehung von E. T. A. Hoffmanns *Undine*-Oper teilnahm, ist auch nachdenklich stimmend.⁵³

Von dem *Undine*-Komponisten Hoffmann ist bisher quellenmäßig nicht genau bekannt, ob er sich unmittelbar und eingehend mit Paracelsus beschäftigt hat. Eine große Rolle spielen bei ihm der Magnetismus und Somnambulismus, die er in seinen *Serapionsbrüdern* und im *Magnetiseur* verewigt hat. Unter anderem studierte er in Dresden Schellings *Weltseele*, befasste er sich mit Schelling und Novalis als romantischen Naturphilosophen und kannte Wieglebs

⁵⁰ GLASENAPP, Carl Friedrich 1912. Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. 5. Bd. Leipzig, 133. Zitiert nach GOLDAMMER 1980, 124.

⁵¹ Ebd., 6. Bd., 1911, 769. Zitiert nach GOLDAMMER 1980, 123.

⁵² Ebd.

⁵³ Merkwürdig ist, dass heute das Thema des Elementar-Lebewesens und der Liebesvereinigung mit weiblichen Mischwesen wieder an der Popularität auf der Bühne gewinnt. In der komisch-utopischen Oper Die Tragödie des Teufels aus der Koproduktion von Peter Eötvös und Albert Ostermaier versetzen den „ungarischen Faust“ Die Tragödie des Menschen ins 21. Jahrhundert. Der Teufel begleitet von seiner Teufelin Lucy und dem Menschenpaar Adam und Eva durchwandert eine Welt zwischen Virtualität und Science-Fiction. Lucy ist in Wahrheit Lilith, die ursprünglich eine weibliche Dämon ist. Sie war eine alte Gottheit aus Sumer, die Göttin des Windes in großer Höhe, die bei der Erschaffung der Welt wegen ihrer Bosheit aus der Inanna vertrieben wurde. Im alten Orient wird sie mit einem weiblichen Mischwesen gleichgesetzt. Die Grundform lil bedeutet 'Wind' und zeigt die Charakteristik als Luftgottheit. In der Oper erscheint sie – anhand der Legenden in Midrasch – als Adams erste Frau, aus dem gleichen Lehm geschaffen, aber wurde vertrieben, weil sie sich weder Adam noch Gott unterordnen wollte. Am Ende Lucy bzw. Lilith triumphiert und durch sie gelenkt, ist Adam bereit Eva, die aus seiner Rippe geschaffen wurde, die „Gebeinen von seinen Gebeinen und Fleisch von seinem Fleisch“ ist, zu töten. Er vereinigt sich mit Lilith, denn „kein Mensch darf mehr entstehen – beginnen wir ein neues Geschlecht von gleich zu gleich“. Aus dieser Welt wird nicht nur Gott, sondern auch die Ehe und die Treue eliminiert. Das neue Geschlecht wird durch eine Mordtat begründet. Anhand der Titel geht es in dieser Oper um die Tragödie des Teufels, aber es ergibt sich die Frage, ob es sich hier schon wieder nicht um die Tragödie des Menschen handelt. Vgl.: http://www.muenchen.de/verticals/Veranstaltungen/BayerischeStaatsoper/Highlights_1389157/opertragoediedesteufels.html , <http://www.schott-musik.de/news/archive/show,4069.html> (Abgerufen: 07. 03. 2010) /Der Name Lilith wird einmal auch in der Bibel erwähnt. Im Buch Jesaja gibt es eine prophetische Rede über die Verwüstung Edom. Auf den Ruinen von Edom werden anhand der Prophezeiung unter anderen Wesen und Tieren auch Lilith hausen. „Und Wüstentiere treffen mit wilden Hunden zusammen, und Böcke (D.h. viell. Dämonen in Bockgestalt vgl. Kap. 13:21; III. Mose 17:7) begegnen einander (O. rufen einander zu); ja, dort rastet die Lilit (D.i. eine Nacht- o. Windgottheit) und findet einen Ruheort für sich.“ Die Heilige Schrift.

Auch die Elberfelder Bibel deutschte das hebräische Wort lilit mit 'Lilit' ein. Andere Bibelübersetzungen, wie z.B. die Lutherbibel oder die ungarische Übersetzung von Gáspár Károli übersetzen Lilit mit 'Nachtgespenst'./

Natürliche Magie. Hoffmann arbeitete sich auch in Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* und *Symbolik des Traumes* ein. Diese Denker gehören denen, die „unter der Haut der Zeit“ Paracelsisches tradierten.⁵⁴

Über Fouqué hatte Hoffmann wahrscheinlich auch Berührung mit Paracelsus, die – neben der Studien der oben erwähnten Naturphilosophen – in seiner Novelle *Der Elementargeist* erscheint. Die Geister der Elementarwelt kommen auch in der Erzählung *Die Bergwerke von Falun* zum Vorschein, in der das Mineralreich unter der Erde lebendig wird. Paracelsus' Schrift *Philosophia ad Athenienses* wird in dem ironisch-parodistischen Märchen *Die Königsbraut* im Zusammenhang mit Melusine und Sylphiden zitiert. Ebenso erscheinen hier neuplatonische Quellen und Motive aus der Kabbala. In diesem Buch mehrfach erwähnten „Gnomen, Salamander, Sylphen und Undinen“ machen den Eindruck eine Herkunft von Paracelsus, an einigen Stellen sogar einen direkten Bezug auf sein Werk *Liber de Nymphis* und auf Fouqués *Undine*.

[...] das du nicht eingeweiht bist in die tiefen Mysterien des Weltalls, die bedrohlichen Gefahren nicht kennst, die dich umgeben. Du weißt nichts von jener überirdischen Wissenschaft der heiligen Kabbala. [...] Erfahre, mein holdes, mit Unwissenheit beglücktes Kind, daß die tiefe Erde, die Luft, das Wasser, das Feuer erfüllt ist mit geistigen Wesen höherer und doch wieder beschränkterer Natur als die Menschen. Es scheint unnötig, dir, mein Dümmlchen, die besondere Natur der Gnomen, Salamander, Sylphen und Undinen zu erklären, du würdest es nicht fassen können. Um dir die Gefahr anzudeuten, in der du vielleicht schwebst, ist es genug, dir zu sagen, daß diese Geister nach der Verbindung mit den Menschen trachten, und da sie wohl wissen, daß die Menschen in der Regel solch eine Verbindung sehr scheuen, so bedienen sich die erwähnten Geister allerlei listiger Mittel, um den Menschen, dem sie ihre Gunst geschenkt, zu verlocken. [...] Richtig ist es ferner, daß die größten Weisen einer solchen Verbindung eines Menschen mit einem Elementargeist entsprossen. So war der große Zoroaster ein Sohn des Salamanders Oromasis, so waren der große Apollonius, der weise Merlin, der tapfere Graf von Cleve, der große Kabbalist Bensyra herrliche Früchte solcher Ehen, und auch die schöne Melusine war, nach dem Anspruch des Paracelsus, nichts anders als eine Sylphide. Doch demunerachtet ist die Gefahr einer solchen Verbindung nur zu groß, denn abgesehen davon, daß die Elementargeister von dem, dem sie ihre Gunst geschenkt, verlangen, daß ihm das hellste Licht der profundesten Weise aufgehe, so sind sie auch äußerst empfindlich und rächen jede Beleidigung sehr schwer.⁵⁵

In der Erzählung *Der Feind* erscheint Paracelsus zur Charakterisierung der Dürer-Zeit. Hier wird anscheinend Paracelsus im Jahre 1484 wirkend angenommen.⁵⁶ In der Erzählung *Der goldne Topf*, die zum klassischen Rang aufgestiegen ist, wird ein zum Menschen gewordenen Elementargeist, ein im Archivarius Lindhorst verkörperten Salamander dargestellt. Hier ist also ein ähnliches Elementargeistergeschichte behandelt wie in der *Undine*. Als Gegenstück zu den Wassergeistern bekommen hier die Feuergeister eine Rolle. *Der goldne Topf* entstammt

⁵⁴ GOLDAMMER 1980, 36–37.

⁵⁵ E.T.A. Hoffmann: Werke in fünf Bänden. Bd. IV. Die Serapionsbrüder (Ausgewählte Erzählungen). Auf Grund der von Prof. Dr. Georg Ellinger besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Gisela Spiekerkötter. Köln 1965, 400–401.

⁵⁶ GOLDAMMER 1980, 37–38.

auch biographisch der gleichen Atmosphäre wie die *Undine*. Das alles setzt die Undine-Stoff und seines Hintergrund im Leben Hoffmanns voraus.

Die Elementar- und Naturgeister sind eine Begleiterscheinung zur *Undine* von Fouqué und Hoffmann, und illustrieren gleichzeitig die Bedeutsamkeit dieser Vorstellung in der Romantik. Das Elementargeister-Thema, mit der Frage der beseelten und belebten Natur, lag dieser Zeit nahe. Im Hinblick auf das romantische Naturverständnis kommt den Naturgeistern – laut Goldammer – eine ähnliche Rolle zu wie den Gestalten des Mittelalters, der Ritter- und Sagenwelt im Blick auf das romantische Geschichtsverständnis.⁵⁷ Die Elementargeister verschleiern und führen in die Welt des Ungewissen, und übernehmen eine vermittelnde Funktion beim Einbruch des Unwirklichen und Unheimlichen in die Alltagswelt.

⁵⁷ Ebd., 38.

Bibliographie:

- FOUQUÉ, Friedrich de la Motte 1992. Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik. Musik von E.T.A. Hoffmann. Bilder von Karl Friedrich Schinkel. Mit einem Essay von Ute Schmidt-Berger. Frankfurt am Main u. Leipzig.
- HOFFMANN, E.T.A. 1993. Undine. Zauberoper in drei Akten. München.
- HOFFMANN, E.T.A. 1965. Werke in fünf Bänden. Bd. IV. Die Serapionsbrüder (Ausgewählte Erzählungen). Auf Grund der von Prof. Dr. Georg Ellinger besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Gisela Spiekerkötter. Köln.

Sekundärliteratur:

- ALLROGGEN, Gerhard 2009. Musikalische Schriften und Rezensionen: KREMER Detlef (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin.
- BERGER Renate – STEPHAN Inge (Hrsg.) 1987. Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Wien. Die Heilige Schrift. Aus dem Grundtext übersetzt. Hrsg. v. Christliche Schriftenverbreitung. Hückeswagen 2003.
- FASSBIND-EIGENHEER, Ruth 1994. Undine oder die Nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart.
- Goethes Werke. 1987. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung. Goethes Briefe. 20. Band (Januar 1808 – Juni 1809) Weimar 1896. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München.
- GOLDAMMER, Kurt 1980. Paracelsus in der deutschen Romantik. Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistesgeschichtlichen Hintergründen der Romantik. Wien.
- GOSLICH, Siegfried 1937. Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper. Leipzig.
- GOSLICH, Siegfried 1975. Vorwort: E.T.A. Hoffmann: Undine. Zauberoper in drei Akten. Text von Friedrich H. K. de la Motte-Fouqué. Klavierauszug von Eugene Hartzell. Hrsg. v. Karl Peter Pietsch. Wien – München.
- HEINEL, Beate 1994. Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main.
- HOFFMANN, E.T.A. 1982a. Beethovens Symphonie C-moll: HÜRLIMANN, Martin (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Gesammelte Werke in Fünf Bänden. Bd. I. (E.T.A. Hoffmann: Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften.) Herrsching.
- HOFFMANN, E.T.A. 1982b. Der Dichter und der Komponist. HÜRLIMANN, Martin (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Gesammelte Werke in Fünf Bänden. Bd. I. (E.T.A. Hoffmann: Autobiographische, Musikalische und vermischte Schriften.) Herrsching.
- KEIL, Werner 2009. E. T. A. Hoffmann als Komponist: KREMER, Detlef. (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin.

- KREMER, Detlef 2001. Romantik. Stuttgart, Weimar.
- KRIEGER, Irene 2000. Undine, die Wasserfee. Friedrich de la Motte Fouqués Märchen aus der Feder der Komponisten. Herbolzheim.
- MAX, Frank Rainer (Hrsg.) 1991. Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart.
- MEIER, Albert 2008. Klassik – Romantik. Unter Mitarbeit von Stephanie Düsterhöft. Stuttgart.
- NINCK, Martin 1967. Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Darmstadt.
- OTTO, Beate 2001. Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern. Würzburg.
- ROTH, Gerlinde 1996. Hydropsie des Imaginären. Mythos Undine. Pfaffenweiler.
- SHELLENBERG, Ernst Ludwig 1918. E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine“: Der Blühende Hain. Hochwacht II. Teil, VIII. Jahrgang Heft 8/9. Berlin-Lichterfelde.
- SCHLÄDER, Jürgen 1979. Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. Bonn - Bad Godesberg.
- SCHNAPP, Friedrich (Hrsg.) 1967. E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans Müller und Friedrich Schnapp. I. Bd. München.
- TRÜPEL-RÜDER, Helga 1987. Undine. Eine Motivgeschichtliche Untersuchung. Bremen.