

TIM MARTIN HOFFMANN

Dialektik der Oper? Zu Siegmund von Hauseggers *Zinnober*

I

»Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt.
Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.«
Max Horkheimer / Theodor W. Adorno¹

Den vom sprichwörtlichen Licht der Aufklärung geworfenen Schlagschatten hat nicht erst das 20. Jahrhundert entdeckt. Wenn für Max Horkheimer und Theodor W. Adorno die *Dialektik der Aufklärung* maßgeblich in dem von Max Weber beschriebenen »durch Jahrtausende fortgesetzte[n] Entzauberungsprozeß« liegt, »dem die Wissenschaft als Glied und Triebkraft mit angehört«,² so findet diese Idee einen schimmernden Vorschein in der literarischen Romantik. Als Manifest einer aufklärungskritischen Poetik kann etwa jenes berühmte Gedicht gelten, das Novalis laut dem Freund Ludwig Tieck in seinen Fragment gebliebenen Roman *Heinrich von Ofterdingen* einzubinden gedachte:

»Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen
Wenn die so singen, oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freye Leben
Und in die Welt wird zurück begeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu ächter Klarheit wieder gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.«³

¹ Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: »Dialektik der Aufklärung« und *Schriften 1940–1950*, hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1997, S. 11–290, hier S. 25. ² Max Weber: »Wissenschaft als Beruf«, in: ders.: *Wissenschaft als Beruf/Politik als Beruf. Jubiläumsausgabe*, hrsg. v. Wolfgang J. Mommsen / Wolfgang Schluchter, Tübingen 2020, S. 87. ³ Novalis: »[Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren]«, in: ders.: *Schriften*, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, hrsg. v. Paul Kluckhohn / Richard Samuel, 3. Auflage Stuttgart 1977, S. 344f. Vgl. auch die Textvarianten ebd. sowie in *Tiecks Bericht über die Fortsetzung* (ebd., S. 359–369, hier S. 360).

Wenngleich sich der Dichter selbst an der Kurfürstlich-Sächsischen Bergakademie zu Freiberg intensiv den Naturwissenschaften widmete, markiert sein Gedicht eine deutliche Trennung zwischen beiden Tätigkeitsfeldern. Die im ersten Vers aufgerufenen »Zahlen und Figuren« der Naturwissenschaft werden von »Mährchen und Gedichten« kontrastiert; während erstere eine logische und das Gedicht formal rahmende Entsprechung im »verkehrte[n] Wesen« finden, fungieren letztere als Zugang zu den »wahren Weltgeschichten«. Pars pro toto durch zwei ihrer zentralen Gattungen vertreten, wird die romantische Literatur als Opposition gegen dasjenige in Stellung gebracht, was Adorno und Horkheimer als totalitären Definitionsanspruch der Aufklärung über die mathematisch modellierte Wahrheit charakterisieren sollten.⁴ So unlegbar die Romantiker Kinder eines aufgeklärten Zeitalters waren, so ambivalent war ihr Verhältnis zur eigenen Genealogie; kann die Romantik mit Recht als »Erbin der europäischen Aufklärung« gelten,⁵ offenbart sie zugleich deren Dialektik.⁶

Der bei Friedrich von Hardenberg präformierte Kontrast zwischen der aufgeklärten Naturwissenschaft und der romantischen Poesie durchzieht prominent auch das Œuvre E.T.A. Hoffmanns. Wie die Literaturwissenschaft eingehend herausgestellt hat,⁷ lässt Hoffmann in verschiedenen Erzählungen die groteske Figur des Naturforschers auf- und der romantischen Weltanschauung entgegentreten. Neben der Erzählung *Haimatochare*, die den Aberwitz gleich zweier Naturwissenschaftler schildert, leiten die Figuren des Professor X aus *Die Automate* und vor allem des Physikprofessors Spalanzani aus dem *Sandmann* nahtlos zum Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* von 1819 über. Hier nun ist es Mosch Terpin, seines Zeichens »Professor der Naturkunde« an der Universität Kerepes,⁸ der schon ob der Handlung des Märchens willen in die Nähe Spalanzanis rückt. Denn ähnlich wie im *Sandmann* die Automate Olimpia weckt in *Klein Zaches* die Tochter des Naturforschers das Begehren eines seiner Studenten – eine Parallele, die der Erzähler reflektiert, wenn er die Begeisterung der »[ü]berschwänglichen« Dichter für Frauen beanstandet, die bei jedem Wort des Mannes in »sommnambules Entzücken« gerieten.⁹ Die Liebe des Romantikers Balthasar zur wohlgerneht menschlichen Candida

⁴ Vgl. Horkheimer / Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 1), S. 47. ⁵ Helmut Schanze: *Erfindung der Romantik*, Stuttgart 2018, S. 402. ⁶ Vgl. hinsichtlich der literaturwissenschaftlichen Forschung weitergehend Helmut Schanze: *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, 2. Aufl. Nürnberg 1976; Klaus Peter: »Friedrich Schlegel und Adorno. Die Dialektik der Aufklärung in der Romantik und heute«, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hrsg. v. Ernst Behler / Jochen Hörisch, Paderborn u. a. 1987, S. 219–235; *Novalis und die Aufklärung. »nur Geduld, sie wird, sie muss kommen die heilige Zeit des ewigen Friedens«*, Katalog zur Ausstellung im Novalis-Schloß Oberwiederstedt und im Romantikerhaus Jena, hrsg. v. Gabriele Rommel / Ludwig Stockinger, Wiederstedt 2004. ⁷ Vgl. exemplarisch Horst Fritz: *Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur. Studien zu Jean Pauls »Dr. Katzenberger«, E. T. A. Hoffmanns »Klein Zaches«, Goethes »Novelle« und Thomas Manns »Zauberberg«*, München 1982 (Literaturgeschichte und Literaturkritik 4), S. 58f. ⁸ E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen*, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser, Stuttgart 1985, S. 22. ⁹ Ebd., S. 35f. Zu den Parallelen zwischen *Klein Zaches genannt Zinnober* und dem *Sandmann* vgl. weitergehend Andrea Fuchs: *Kritik der Vernunft in E. T. A. Hoffmanns phan-*

dient Hoffmanns Erzählung dabei als Projektionsfläche einer vielschichtigen Kritik der Aufklärung, die neben Mosch Terpins Naturforschung vor allem an der titelgebenden Verzauberung des körperlich deformierten Klein Zaches in den Minister Zinnober sowie dessen finaler Entzauberung Anstoß nimmt.

Dass Hoffmann das Projekt der Aufklärung in aller Dialektik zeichnet, sollte sein Märchen zu einer denkbar anspruchsvollen Vorlage machen, als in den 1890er Jahren der Komponist Siegmund von Hausegger an einer Opernadaptation arbeitete. Ausgehend von Carl Dahlhaus' für die Operngattung im Allgemeinen vorgebrachtem Befund, dass »dialektische Strukturen nicht in einer Weise komponierbar sind, die unmittelbar faßlich ist«,¹⁰ erweist sich Hauseggers 1898 durch Richard Strauss uraufgeführte Oper *Zinnober* als geeignetes Fallbeispiel der Librettoforschung. Der Vergleich zwischen dem Märchen und dem vom Komponisten selbst besorgten Textbuch zeigt, dass Hausegger die für Hoffmanns Erzähltext wesentliche Dialektik in eine dramatische Handlung überführt, die schon auf der Ebene des Personals mit klaren Antagonismen operiert. Nicht zuletzt bezeugt sein Textbuch eine weltanschauliche Lektüre des Märchens. Insofern Hausegger die in Hoffmanns *Klein Zaches* problematisierten aufklärerischen Tendenzen offen antisemitisch als Teil einer jüdischen Verschwörung darstellt, werden schließlich rezeptionsgeschichtliche Fragen aufgeworfen, deren Spur vor allem zu Richard Wagner sowie in die Wirkungsgeschichte von Hoffmanns Erzählung führt.

II

»Das Märchen Klein-Zaches, genannt Zinnober (Berlin bey F. Dümler 1819) enthält nichts weiter, als die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee.«¹¹ – Mit diesen launigen Worten, zu finden am Beginn des Vorwortes zu *Prinzessin Brambilla*, kommentiert E. T. A. Hoffmann seine vorangegangene Erzählung. Die ironische Behauptung, bei *Klein Zaches* handle es sich lediglich um einen »zu augenblicklicher Belustigung ohne allen weitem Anspruch leicht hingeworfene[n] Scherz«, den man zu Unrecht »mit ernsthafter wichtiger Miene zergliedert«,¹² begegnet dabei Motiven der zeitgenössischen Kritik. Wenn Hoffmann die Erzählung, ganz wie *Prinzessin Brambilla*, in den von Jacques Callot inspirierten Bereich des phantastischen Capriccios rückt, erhebt dies den bisweilen als »nicht ganz originel« bezeichneten Umgang mit dem Stoff¹³ ebenso zum Kern der erzählerischen Idee wie den andern-

tastischen Erzählungen »Klein Zaches genannt Zinnober« und »Der Sandmann«, Berlin 2001.

10 Carl Dahlhaus: »Die Tragödie als Oper. »Elektra« von Hofmannsthal und Strauss«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8: 20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 611–616, hier S. 616. **11** E. T. A. Hoffmann: »Vorwort«, in: ders.: *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, Breslau 1821, S. III f., hier S. III. **12** Ebd.

13 *Heidelberger Jahrbücher der Literatur* 12, 1819, S. 908: »Hoch phantastisch ist die Scene in Prospers Zauberpalaß, doch nicht ganz originel. Der wunderbare Luftphaeton ist ähnlichen Gespannen der Gräfin D'Aulnoy nachgebildet, und die Idee, daß Figuren in einem Buche zu lebendigen Gestalten

orts kritisierten Mangel an »Sittenlehre oder philosophische[r] Wahrheit«.¹⁴ Wie Gerhard Kaiser konzipiert, liegt eben im »leicht hingeworfenen Scherz« selbst die »Hauptidee« des Werkes.¹⁵ Hoffmanns ironische Replik entlarvt sich als ästhetisches Bekenntnis.

Dass sein Märchen gerade in der nach Tzvetan Todorov für Phantastik wesentlichen rezeptionsästhetischen »Unschlüssigkeit« zwischen »Realem und Imaginärem«¹⁶ einen Beitrag zur romantischen Selbstreflexion leistet, spiegelt sich exemplarisch im Widerstreit zwischen aufgeklärter und romantischer Weltanschauung. Im Fokus steht der Protagonist Balthasar, der einerseits als Dichter ausgewiesen, andererseits als Student der Naturkunde an der Universität Kerepes eingeschrieben ist. Die biographische Nähe zu Novalis ist offenkundig. Überliefert der Hoffmann-Biograph Walther Harich, dass sich auch der »liebenswürdige[] Naturforscher und Dichter« Adelbert von Chamisso durch die »Verbindung von echt empfundener Poesie und sinniger Naturbetrachtung« in Balthasar wiedererkannte,¹⁷ bezeugt dies die generationelle Tragweite der Figur. Im melancholisch durch die Wälder streifenden Dichter,¹⁸ dem die taxonomische Forschung seines Professors Mosch Terpin zuwider ist, reflektiert Hoffmann, ganz im Sinne von Novalis' manifestartigem Gedicht, den weltanschaulichen Widerstreit zwischen romantischer Naturbetrachtung und aufgeklärter Naturforschung.

Bei einem seiner gedankenvollen Streifzüge durch den Wald gesteht Balthasar dem rational veranlagten Kommilitonen Fabian, dass die »Art, wie der Professor über die Natur spricht«, »[s]ein Inneres« zerreiße und ihm dessen »sogenannte[] Experimente« vorkämen »wie eine abscheuliche Verhöhnung des göttlichen Wesens, dessen Atem uns in der Natur anweht und in unserm innersten Gemüt die tiefsten heiligsten Ahnungen aufregt«.¹⁹ Der göttlich-beseelten Naturerfahrung liegt die Forschung Mosch Terpins denkbar fern, kann in ihr doch paradigmatisch das Projekt der Entzauberung und letztlich der Beherrschung von Natur erkannt werden:

werden, ganz aus ihrem Prinzen Torticoli entlehnt. Die Zusammenkunft Prosper's und des Stiffräuleins scheint einer ähnlichen, aber feindlichen, Zusammenkunft in der Tausend und Einen Nacht (Gesch. des zweyten Kalenders) ihr Daseyn zu verdanken.« **14** [Julius Graf von Soden]: »Schöne Künste. Berlin, b. Dümmler: »Klein Zaches, genannt Zinnober« [...], in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 17, 1820, Bd. 2, Nr. 112 (Juni), Sp. 431: »Wenn das Ganze nicht als eine satirische Allegorie gelten soll, deren Deutung uns nicht klar ist: so können wir uns durch die einzelnen satirischen Züge [...] für die sonderbaren Kreuz- und Quer-Sprünge der Phantasie des Vf's. keineswegs entschädigt halten. Auch das Märchen besitzt kein dauerndes Interesse, wenn es nicht irgend eine Sittenlehre oder philosophische Wahrheit einhüllt. Das können wir aber bey diesem *Zinnober* nicht finden.« Vgl. hierzu Gerhard R. Kaiser: »Nachwort«, in: Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 121–150, hier S. 121f. **15** Ebd., S. 123. **16** Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. v. Karin Kersten u. a., München 1972, S. 26. **17** Walther Harich: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers*, Bd. 2, 4. Auflage Berlin [1922], S. 171. **18** Von seinem Kommilitonen Fabian wird Balthasar offen als »vortrefflichster Melancholikus« bezeichnet. Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 27. **19** Ebd., S. 26.

»Er war, wie gesagt, Professor der Naturkunde, er erklärte, wie es regnet, donnert, blitzt, warum die Sonne scheint bei Tage und der Mond des Nachts, wie und warum das Gras wächst etc., so daß jedes Kind es begreifen mußte. Er hatte die ganze Natur in ein kleines niedliches Kompendium zusammengefaßt, so daß er sie bequem nach Gefallen handhaben und daraus für jede Frage die Antwort wie aus einem Schubkasten herausziehen konnte.«²⁰

Die im Wald von Kerepes verborgenen Wunder bleiben dem Naturforscher dagegen verschlossen; für sie hat zunächst bloß Balthasar Augen und Ohren. So entdeckt er, dass der mit einer »Harmonika« verglichene Klang des Waldes von einer wundersamen Kutsche erzeugt wird,²¹ die, wie sich alsbald herausstellt, dem Magier Prosper Alpanus gehört. Während die Konfrontation Balthasars mit Mosch Terpin den zentralen weltanschaulichen Konflikt exponiert, beleuchtet gerade die Figur des Prosper Alpanus das widersprüchliche Ineinanderwirken von Aufklärung und Romantik.

Einst war das kleine Fürstentum von Feen und Magiern bewohnt, die unter der Regentschaft des Fürsten Demetrius mit der nicht-magischen Bevölkerung in friedvollem Einvernehmen lebten. Dass sich im Dorf, »vorzüglich aber in den Wäldern, sehr oft die angenehmsten Wunder begaben«, machte damals, dass jeder »völlig an das Wunderbare glaubte, und ohne es selbst zu wissen, eben deshalb ein froher, mithin guter Staatsbürger blieb.«²² Diesem »Goldene[n] Zeitalter«,²³ in dem »[j]eder wußte, daß Fürst Demetrius das Land beherrsche«, »niemand [...] indessen das mindeste von der Regierung« merkte,²⁴ machte dessen Sohn Paphnutius ein Ende. Aus eigenem Machtstreben folgte er dem dringenden Rat seines engsten Vertrauten: »Sire! – führen Sie die Aufklärung ein!«²⁵ Der deutliche intertextuelle Verweis auf Schillers *Don Carlos* und Marquis Posas Forderung nach »Gedankenfreiheit« invertiert den positiven Entwurf eines aufgeklärt-absolutistischen Staates in sein Gegenteil. Wie Horst Fritz herausgestellt hat, ist es in Hoffmanns Märchen erst die »Einführung der Aufklärung« selbst, die »jene Unmündigkeit« herstellt, »deren Beseitigung nach Kants berühmter Definition das Hauptanliegen eines aufgeklärten Zeitalters zu sein hätte.«²⁶ Die Aufklärung wird zum Machtinstrument und die Feen nach Dschinnistan verwiesen, weil es sie nach dem neuen Dogma im Fürstentum nicht mehr geben darf. Doch gelingt es dem Magier Prosper Alpanus, die »Hülle« eines Staatsmannes anzunehmen und, um Schlimmeres zu verhindern, fortan selbst das Amt des »Geheimen Obergewaltigungs-Präsidenten« zu bekleiden.²⁷ Wenn er die dazu nötigen Zauberkünste als »[s]eine Wissenschaft« bezeichnet,²⁸ wird die Dialektik dieser speziellen Aufklärung ebenso deutlich wie anhand

20 Ebd., S. 23. **21** Ebd., S. 52f. **22** Ebd., S. 14. **23** Volker C. Dörr: »Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen (1819)«, in: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Christine Lubkoll / Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 71–75, hier S. 71. **24** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 14. **25** Ebd., S. 15. **26** Fritz: *Instrumentelle Vernunft* (wie Anm. 7), S. 64. **27** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 78. **28** Ebd.

des Falls der Fee Rosabelverde, die, von Alpanus gewarnt, ihre Besitztümer retten und die Larve des Stiftsfräuleins Rosenschön annehmen kann.²⁹

Die innere Emigration als Stiftsfräulein hindert die Fee jedoch nicht, auch unter dem neuen Herrscher Barsanuph weiter Wunder zu vollbringen. Als sie eines Tages des von seiner eigenen Mutter ungeliebten, körperlich deformierten Klein Zaches gewahr wird, verleiht sie ihm aus Mitleid zauberische Kräfte. Durch die Berührung mit einem goldenen Kamm wird dem wahlweise als »Mißgeburt«, »Wechselbalg«, »Stückchen Holz«, »Alrärunchen« oder »Untierchen« bezeichneten³⁰ Zaches die Zauberkraft zuteil, als Urheber positiver Leistungen anderer Personen wahrgenommen zu werden. Aus Klein Zaches wird Zinnober, dessen Zaubergabe Balthasar zum Verhängnis wird, als er bei einer Geselligkeit im Hause Mosch Terpins eine »mystische[] Erzählung von der Liebe der Nachtigall zur Purpurrose« vorträgt,³¹ die allseitige Begeisterung, vor allem diejenige Candidas, allerdings auf Zinnober zurückfällt. Auf gleichem Wege wie zur Verlobung mit Candida schwingt sich Zinnober zum hochdekorierten Minister auf. Einzig Balthasar und die anderen Geprellten erkennen, dass es sich bei all dem Treiben um einen Zauber handeln muss. Abhilfe kann letztlich Prosper Alpanus schaffen, dem es gelingt, den magischen Kamm der alsbald einsichtigen Fee zu zerbrechen. Als Balthasar, Alpanus' Anweisung folgend, auf der Verlobungsfeier dem Minister drei rote Haare ausreißt und sie verbrennt, ist die »Entzauberung Zinnobers«³² perfekt. Als Schwindler, den niemand mehr als Minister erkennt, wird er des Saales verwiesen und kommt in seinem Anwesen um, als er in einem – als Nachttopf zu identifizierenden³³ – »silbernen Henkelgefäß« ertrinkt.³⁴ Im Tode jedoch erscheint Zaches wieder als Zinnober, sodass ihm ein Staatsbegräbnis zuteilwird. Balthasar und Candida heiraten, erben Prosper Alpanus' wundersamen Landsitz und der Erzähler konstatiert: »So hat aber das Märchen von Klein Zaches genannt Zinnober nun wirklich ganz und gar ein fröhliches | Ende.«³⁵

Zusammenfassend gesagt, durchzieht Hoffmanns Märchen ein dialektisches Wechselspiel zwischen der Verzauberung natürlicher Wesen und der Entzauberung der Welt. Erst der Einbezug von Zauberei kann den im Text wörtlich als »Verblen-

29 Paradoxerweise hilft ihr später just die Aufklärung selbst, als sie öffentlich der Hexerei bezichtigt, jedoch per »Kabinettsbefehl«, in dem dekretiert wird, »daß es keine Hexen gäbe«, von allen Vorwürfen freigesprochen wird. Ebd., S. 13. **30** Ebd., S. 5–7. Zu den Vorbildern dieser Schilderung des deformierten Körpers vgl. Alexandra Hildebrandt: »Bösartiger als der Herdenschlaf ist das Gelächter ...«. E.T.A. Hoffmanns Märchen »Klein Zaches genannt Zinnober« und seine Titelgestalt, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 5, 1997, S. 37–46. **31** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 37. **32** Ebd., S. 93. **33** Vgl. Dörr: »Klein Zaches« (wie Anm. 23), S. 71. Wie vor allem Bettina Knauer gezeigt hat, ist der silberne Nachttopf als intertextueller Verweis auf die eigene Erzählung *Der goldene Topf* lesbar, zu der *Klein Zaches genannt Zinnober* insofern in »kontrafaktischen Bezug« tritt, als der Nachttopf hier die mit dem *Goldenen Topf* verbundene »idealistische Versöhnungsutopie von Natur und Geist« konterkariert. Bettina Knauer: »Die Kunst des ›als ob‹. E.T.A. Hoffmanns Märchen von ›Klein Zaches genannt Zinnober‹«, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 55, 1995, S. 151–167, hier S. 152–154. **34** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 103f. **35** Ebd., S. 115.

dung«³⁶ benannten, aus der dekretierten Aufklärung resultierenden Zustand auflösen. Ohne die aufklärungskritische Perspektive des Romantikers Balthasar wäre das Projekt der Aufklärung heillos verloren – oder wie es Horst Fritz auf den Punkt bringt:

»Wo jene Kategorie der Alternative dem Bewußtsein entschwunden ist, leisten ganz im Sinne der späteren Feststellung Adornos und Horkheimers ›die Menschen auf Sinn Verzicht‹, beraubt die Gesellschaft sich der Warte, von der allein her der Prozeß der Aufklärung [...] in seinem humanen Wahrheitsgehalt sich bestimmen könnte. Aufklärung wird unfähig, auf einen sinnstiftenden Bezugspunkt hinzublicken [...]. Als Folge entsteht jener gesellschaftliche Verblendungszusammenhang, der die Karriere von Klein Zaches erst ermöglicht.«³⁷

Diese dialektische Konstruktion macht E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober* heute als literarischen Vorboten der Kritischen Theorie lesbar. Der scheinbare Anachronismus wird durch die Anlage als phantastisches Capriccio, in dem gemäß Todorovs Definition die Rezipierenden letztlich unschlüssig gegenüber dem Realitätsgehalt bleiben,³⁸ aufgefangen. So reflektiert der Erzähler im »Letzte[n] Kapitel« selbst, dass seine Geschichte bisher »schon so viel Wunderliches, Tolles, der nüchternen Vernunft Widerstrebendes enthalten« habe, »daß er, noch mehr dergleichen anhäufend, Gefahr laufen müßte, es mit Dir, geliebter Leser, Deine Nachsicht mißbrauchend, ganz und gar zu verderben«.³⁹ Dass sich der Erzähler bisweilen auf die Seite der Vernünftigen schlägt,⁴⁰ schließlich jedoch bekennt, sein Werk verdanke er »der Eingebung des spukhaften Geistes, Phantasmus geheißenen«,⁴¹ legt eine metareflexive Werkkonzeption offen, in der sich der Gegenstand der Handlung auf der Ebene der Erzählung spiegelt. Die Dialektik der Aufklärung findet ihren Widerhall in der literarischen Phantastik.

III

Im Untertitel als *Humoristisch-fantastische Handlung in drei Aufzügen* bezeichnet,⁴² trägt die einzig überlieferte musikalische Adaption auf den ersten Blick der Konzeption von Hoffmanns Märchen Rechnung. Als der 1872 geborene Siegmund von Hausegger Mitte der 1890er Jahre auf der Suche nach einem Stoff für seine zweite Oper war, muss ihm E.T.A. Hoffmanns Text aus verschiedenen Gründen naheliegend erschienen sein. Wie einer 1905 erstmals veröffentlichten autobiographischen Darstellung zu entnehmen ist, komponierte Hausegger schon als Kind

36 Ebd., S. 9f. u. 93. **37** Fritz: *Instrumentelle Vernunft* (wie Anm. 7), S. 65. **38** Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur* (wie Anm. 16). **39** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 111.

40 Etwa wenn er in Abgrenzung zu Balthasar betont, gleichwie sein »geliebter Leser«, »nicht zu den Überschwänglichen [zu] gehören«. Ebd., S. 36. **41** Ebd., S. 111. **42** Siegmund von Hausegger: *Zinnober. Humoristisch-fantastische Handlung in drei Aufzügen nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung: »Klein Zaches, genannt Zinnober«*, Klavierauszug, Berlin u. a.: Albert Ahn 1896.

eine heute verschollene »Klavierphantasie: ›Die Elixire des Teufels‹ nach E.T.A. Hoffmanns Erzählung, die das jugendliche Gemüt in wahren Fieberparoxysmus versetzte«. ⁴³ Dass auch die Berührung mit *Klein Zaches genannt Zinnober* auf die frühe Jugendzeit zurückgehen könnte, liegt insofern nahe, als der berühmte Vater Friedrich von Hausegger um 1880 zwischenzeitlich selbst eine Textbuchadaption des Märchens projektierte. ⁴⁴

Das Interesse des Musikästhetikers lässt sich dabei nicht zuletzt mit der Anschlussfähigkeit des Stoffes an die eigene Schrift *Die Musik als Ausdruck* erklären. Einen Brückenschlag zu den hierin dargelegten musikanthropologischen Betrachtungen ermöglicht die Verwandlung des körperlich deformierten Klein Zaches in den Minister Zinnober. ⁴⁵ Als katzenschreiendes »Untierchen« exponiert ⁴⁶ und nach seiner Entzauberung mit einem »dem Museo entlaufen[en]« Exemplar der Brüllaffenspezies »*Mycetes Belzebub, Simia Belzebub*« verwechselt, ⁴⁷ ruft die Titelfigur jene evolutionsbiologischen Befunde wach, die bei Hausegger Einzug in die Musikästhetik halten. Ausgehend vor allem von Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* nimmt seine zuerst 1884 in den *Bayreuther Blättern* veröffentlichte Schrift ⁴⁸ den musikalischen Ausdruck als anthropologisches Faktum in den Blick und erklärt ihn zur ontologischen Bedingung von Musik: »Das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck.« ⁴⁹ Seine gegen Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* gerichtete Herleitung der wagnerianischen Ausdrucksästhetik aus der Evolutionsbiologie bedient seinerzeit in Parteikreisen populäre Deutungsmuster. Hatte schon Richard Wagner mit Begeisterung Darwins Schriften gelesen, ⁵⁰ lässt sich im Kreise der Wagnerianer eine bis hin zu den sozialdarwinistischen Thesen Houston Stewart Chamberlains reichende diskursive Verbindung zwischen musikästhetischen und chauvinisti-

⁴³ Siegmund von Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz (1905)«, in: ders.: *Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Arthur Seidl, Leipzig 1920 (Die Musik 39–41), S. 9–23, hier S. 12.

⁴⁴ Vgl. den bei Danz erwähnten Brief Friedrich von Hauseggers an Wilhelm Kienzl vom 3.12.1879, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 19525; Ernst-Joachim Danz: *Die objektlose Kunst. Untersuchungen zur Musikästhetik Friedrich von Hauseggers*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 118), S. 28; Florian A. Kleissle: *Aufklänge. Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger*, Hildesheim 2022 (Paraphrasen 7), S. 46. ⁴⁵ Zur Reflexion von Hoffmanns Märchen innerhalb der Disability Studies vgl. Eleoma Joshua: »Misreading the Body: E.T.A. Hoffmann's ›Klein Zaches, genannt Zinnober‹«, in: *Edinburgh German Yearbook* 4, 2010, S. 39–56. ⁴⁶ Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 7. ⁴⁷ Ebd., S. 96. ⁴⁸ Friedrich von Hausegger: »Die Musik als Ausdruck«, in: *Bayreuther Blätter* 7, 1884, S. 9–15, 37–48, 78–82, 107–113, 142–152, 175–184, 214–219, 242–253, 305–316, 356–367 u. 381–393. ⁴⁹ Ders.: *Die Musik als Ausdruck*, 2. Auflage Wien 1887, S. 209. Zum Einfluss von Darwins Schriften auf Friedrich von Hausegger vgl. besonders Arne Stollberg: »Mozart durch Darwins Brille. Friedrich von Hauseggers Anthropologie der Musik und ihre Perspektive für die Opernanalyse«, in: *Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag*, hrsg. v. Ivana Rentsch / Walter Kläy / dems., München 2011, S. 75–91; Tobias Robert Klein: *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn 2015. ⁵⁰ Vgl. Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 6: 1877–1883, Leipzig 1911, S. 32; Klein: *Musik als Ausdrucksgebärde* (wie Anm. 49), S. 135f.

schen Implikationen der Evolutionstheorie feststellen. Friedrich von Hausegger selbst leistete dieser Richtung Vorschub, indem er exemplarisch in seiner Schrift *Unsere deutschen Meister* die Entdeckung des musikalischen Ausdrucks als Errungenschaft der deutschen Musik bezeichnete. »Zu lyrischem Ausdruck« dränge es »das übervolle deutsche Gemüt«;⁵¹ im Gegensatz zu romanischen Nationen sei »[n]icht Schönheit der Form [...] das nächste Ziel deutscher Kunst, sondern Innigkeit und Wahrheit des Ausdruckes«.⁵² Dass Hausegger gerade den Romantikern und den von ihnen erzeugten »[p]hantastische[n] Bilder[n]« eine wichtige Rolle innerhalb der als Evolutionsgeschichte erzählten Entwicklung der deutschen Kunst beimisst,⁵³ macht nicht zuletzt E. T. A. Hoffmann zum naheliegenden Gegenstand.

Schon Richard Wagner selbst bezeichnet Hoffmann in *Mein Leben* als den »Lieblingsschriftsteller[]« seiner Jugendzeit.⁵⁴ »Ganz erfüllt« vom »Hoffmannschen Kunstgespensterspuk«, »von Kreisler, Krespel und andern Musikgespenstern« sei er besonders in den 1820er Jahren gewesen.⁵⁵ Wie Carl Friedrich Glasenapp überliefert, spielte hierbei vor allem Wagners Onkel Adolph, selbst zeitweise Briefpartner des Schriftstellers,⁵⁶ eine wichtige Rolle, indem er den Neffen mit Hoffmanns »erst kürzlich durch Ed[uard] Hitzig gesammelten« Schriften bekannt machte:

»[A]us ihnen wehte dem jungen Beethoven-Enthusiasten eine der seinigen verwandte Auffassung der Musik entgegen, wie sie ihm schon in jenen frühesten Jahren durch die geheimnisvollen Eindrücke des ›Freischütz‹, dann aber mit einem Schlage durch die erste Anhörung Beethovenscher Tonwerke sich erschlossen hatte.«⁵⁷

Den bis heute in der Forschung unterstrichenen Einfluss E. T. A. Hoffmanns auf Richard Wagners Musikästhetik⁵⁸ sieht Glasenapp schließlich in zwei Dimensionen begründet. Zum einen sei ihm »das, was in den exzentrisch genialen Improvisationen des wahnsinnigen Kreisler, oder in den enthusiastischen Unterredungen der Serapionsbrüder, als Hoffmannsche ›Ästhetik‹ uns entgegentritt, in den wesentlichen Punkten« als »die bestimmte Vorausnahme derjenigen Einsichten in das

51 Friedrich von Hausegger: *Unsere deutschen Meister. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner*, hrsg. v. Rudolf Louis, München 1901, S. 230. **52** Ebd., S. 231. **53** Ebd., S. 122. **54** Richard Wagner: *Mein Leben*, Bd. 1, München 1911, S. 43. **55** Ebd. **56** Heute sind zwei an ihn adressierte Briefe E. T. A. Hoffmanns aus den Jahren 1817 und 1820 erhalten; im letzteren dankt Hoffmann dafür, dass Adolph Wagner die Korrektur der *Prinzessin Brambilla* auf sich genommen habe. Beide Briefe sind transkribiert in Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, E. T. A. Hoffmann Portal, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/wagner> [27.6.2025]. **57** Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1: 1813–1843, 4. Auflage Leipzig 1905, S. 114. **58** Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: 19. Jahrhundert I. Theorie, Ästhetik, Geschichte: Monographien, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 2002, S. 9–126, hier bes. S. 24–42; Anne Katrin Kaiser: *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E. T. A. Hoffmanns*, Freiburg i. Br. u. a. 2009 (Rombach Wissenschaft. Reihe Cultura 47); Martin Schneider: *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*, Berlin / Boston, MA 2013 (Studien zur deutschen Literatur 199).

Wesen der Tonkunst« erschienen, »durch deren systematische Darlegung und Einreihung in seine gesamte philosophische Weltanschauung erst Schopenhauer die lang angesammelte Schuld der theoretischen Erkenntnis an die Musik abgetragen hat«. ⁵⁹ Dass Wagner in Hoffmann tatsächlich so etwas wie einen Proto-Schopenhauer erkannt haben mag, legt unter anderem eine Bemerkung in *Mein Leben* nahe, die Hoffmanns Erzählungen mit dem »musikalische[n] Mysticismus« in Verbindung bringt. ⁶⁰ Zum anderen, so Glasenapp weiter, habe Wagner unter der »Wirkung des märchenhaft lebendigen Zauberspiels der Hoffmannschen Erzählungen« selbst Anregung zu literarischen Schöpfungen erhalten. ⁶¹ Wie bereits die frühe Wagnerforschung aufgezeigt hat, ⁶² sind seine Dichtungen in der Tat reich an Hoffmann-Bezügen. Neben Wagners erstem Opernfragment *Die Hochzeit*, dessen Text er »in Form einer Novelle im Stile Hoffmanns« verfasste, ⁶³ der Anregung zum Stoff von *Die Feen* ⁶⁴ und dem an Hoffmanns gleichnamiger Erzählung orientierten Libretto *Die Bergwerke von Falun* sind vor allem zwei Erzählungen für die Genese des *Tannhäuser* und der *Meistersinger* von Relevanz. Wagners eigenen Angaben zufolge ging die erste Berührung mit dem Stoff des *Sängerkriegs auf Wartburg* auf Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sänger* aus den *Serapionsbrüdern* zurück; ⁶⁵ Anregung zu den *Meistersingern* zog er schließlich unter anderem aus Hoffmanns Erzählung *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*. ⁶⁶ Dass Wagner laut Glasenapp bei diversen Geselligkeiten »zumeist E.T.A. Hoffmann'sche Erzählungen [...] mit unvergleichlichem Feuer vortrug«, ⁶⁷ rundet das Bild einer zeitlebens wirkenden Hoffmann-Begeisterung ab.

Verwunderlich scheint es insofern nicht, dass sein Exeget Friedrich von Hausegger an einer Textbuchadaption von *Klein Zaches genannt Zinnober* arbeitete – um das Projekt schließlich erst in den 1890er Jahren von seinem Sohn umgesetzt zu sehen. Inwieweit sich Siegmund von Hausegger dabei auf Entwürfe des Vaters

⁵⁹ Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1 (wie Anm. 57), S. 115. ⁶⁰ Wagner: *Mein Leben*, Bd. 1 (wie Anm. 54), S. 85. ⁶¹ Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1 (wie Anm. 57), S. 115. ⁶² Vgl. vor allem Paul Bülow: *Die Jugendschriften Richard Wagners*, Leipzig 1917. ⁶³ Ebd., S. 45. ⁶⁴ Paul Bülow (ebd.) erwägt, dass Wagner das von Carlo Gozzi verfasste Märchen *La Donna Serpente* über einen literarischen Hinweis Hoffmanns aufspürte: »Den Stoff zu seiner Oper ›Die Feen‹ entnahm Wagner dem dramatischen Märchen ›La Donna Serpente‹ von Gozzi, und wird er die Bekanntschaft mit diesem Dichter neben den ihm durch seinen Onkel Adolf gegebenen Hinweisen sicherlich auch noch seiner ausgiebigen Lektüre der Schriften Hoffmanns verdankt haben, da dieser in dem Freundesgespräch ›Der Dichter und der Komponist‹ die dramatischen Märchen Gozzis als eine ganz besonders geeignete Grundlage für Operntexte empfiehlt: ›Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist.« Vgl. dazu Arne Stollberg: »Im Quintenzirkel zur Erlösung. Kunstreligion und ›musikalischer Mystizismus‹ in Wagners ›Die Feen‹«, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. v. Helmut Loos, Beucha / Markkleeberg 2013 (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung. Sonderband), S. 39–48. ⁶⁵ Wagner: *Mein Leben*, Bd. 1 (wie Anm. 54), S. 255. ⁶⁶ Vgl. exemplarisch Bülow: *Die Jugendschriften Richard Wagners* (wie Anm. 62), bes. S. 62f.; Schneider: *Wissende des Unbewussten* (wie Anm. 58), S. 85f. ⁶⁷ Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 4: 1864–1872, 3. Auflage Leipzig 1904, S. 198.

stützen konnte, lässt der Quellenbefund offen.⁶⁸ Die große Verehrung seitens des Sohnes, ablesbar nicht nur an der Widmung des gedruckten Klavierauszugs der Oper⁶⁹ oder der Herausgabe der nachgelassenen Schriften des Vaters,⁷⁰ sondern auch an zahlreichen Selbstaussagen innerhalb der eigenen *Betrachtungen zur Kunst*,⁷¹ lässt eine Co-Autorschaft Friedrich von Hauseggers jedenfalls nicht ausgeschlossen erscheinen. Zusätzlich zu seinem anhand der publizierten pädagogischen Schriften als entscheidend zu charakterisierenden Einfluss auf die musikalische Ausbildung des Sohnes⁷² setzt vor allem dessen erster musikdramatischer Gehversuch die enge Bezugnahme auf den Vater ins Licht.

Auch wenn ihm 1891 niemand Geringeres als Johannes Brahms dringend von einer kompositorischen Karriere abriet, vielmehr anregte, »tüchtig Geige [zu] studieren«, um »als zweiter Geiger in einem Orchester unter[zu]kommen und, wenn es schon sein müsse, nebstbei [zu] komponieren«, ⁷³ folgte Siegmund gewissermaßen dem Los seines Namens, als er 1893 sein erstes Musikdrama mit dem Titel *Helfrid* vorlegte. Mit Blick auf die Gattungsbezeichnung als *dramatisches Märchen in einem Aufzuge*⁷⁴ beschritt er damit just parallel zu Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* einen stilistisch von Wagner ausgehenden Weg in Richtung der Märchenoper. Hat Manuel Gervink in Humperdincks »Hinwendung zur Märchenoper« einen rezeptionslenkenden Ausweg erkannt, »dem Vorwurf der bloßen Epigonalität zu entgehen«, ⁷⁵ so mag man eine ähnliche Intention auch für Hausegger annehmen. Dass

68 Der in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrte Nachlass Siegmund von Hauseggers verzeichnet kein autographes Textbuch. **69** S. Hausegger: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), S. [III]: »Meinen teuren Eltern | in Dankbarkeit gewidmet«. **70** Friedrich von Hausegger: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Siegmund von Hausegger, München 1903. **71** Emblematisch ist dieser 1920 innerhalb der von Richard Strauss begründeten und von Arthur Seidl herausgegebenen Reihe *Die Musik* erschienenen Aufsatzsammlung ein ikonographisch vielsagendes Porträt des jungen Siegmund mit dem Vater vorangestellt; während der nach unten gerichtete Blick des Vaters ein schopenhauerisches Erschauen des »Urgrunds der Dinge« impliziert (vgl. den Titel *Gedanken eines Schauenden*, Anm. 70), ist der Blick des Sohnes unumwunden auf den Vater gerichtet. S. Hausegger: *Betrachtungen zur Kunst* (wie Anm. 43), S. [VI]. Die gleiche Porträtphotographie ist einsehbar unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hausegger.png> [27.6.2025]. **72** Wie Florian A. Kleissle resümiert, sah Friedrich von Hauseggers Konzept, ausgehend von den Befunden seiner Schrift *Die Musik als Ausdruck*, zunächst »die menschliche Artikulation des Ausdrucks und die dahingehende Sensibilisierung des Lernenden [...] (anthropologisch) durch Stimme und Gehör vor; erst im Anschluss daran soll eine rationale theoretische Legitimierung durch Vermittlung der Stimmführungsregeln erfolgen«. Kleissle: *Aufklänge* (wie Anm. 44), S. 22–40, hier S. 40; vgl. bes. Friedrich von Hausegger: »Die Musik als Erziehungsmittel«, in: ders.: *Gedanken eines Schauenden* (wie Anm. 70), S. 519–531; ders.: »Ein Mahnwort an unsere jungen Komponisten«, in: ebd., S. 532–544. Ein umfassendes Buchprojekt erwähnt Siegmund von Hausegger im Vorwort zu selbiger Aufsatzsammlung (ebd., S. IX): »Die künstlerische Erziehung des Menschen war als Thema eines Werkes geplant, an dessen Inangriffnahme Hausegger der Tod hinderte.« Vgl. Kleissle: *Aufklänge* (wie Anm. 44), S. 23. **73** S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 18. Wie Kleissle konstatiert, war das Verhältnis zwischen Brahms und dem Vater trotz musikästhetischer Differenzen weit weniger unterkühlt, als man vermuten mag. Vgl. Kleissle: *Aufklänge* (wie Anm. 44), S. 45. **74** Siegmund von Hausegger: *Helfrid. Ein dramatisches Märchen in einem Aufzuge*, Textbuch, Graz 1893. **75** Manuel Gervink: »Leitmotiv – Kinderlied – Melodram. Engelbert Humperdincks Märchenopern-

es sich bei *Helfrid* jedoch keineswegs um den Stoff eines Volksmärchens, sondern um ein Kunstmärchen handelt, das der Sohn, inspiriert von »[e]inem Traume, den mir mein Vater erzählte, [...] recht und schlecht selbst dichtete«,⁷⁶ rückt das 1893 veröffentlichte Textbuch überdeutlich in das Licht begeisterter Wagner-Rezeption. Entspricht schon die angeblich luzide Erfindung des Stoffes jener von Schopenhauer herkommenden Inspirationsästhetik, die Wagner in seiner *Beethoven*-Schrift von 1870 propagiert hatte,⁷⁷ so fungiert der Traum bei Hausegger, auf den 1885 die Grazer Neueinstudierung der *Meistersinger von Nürnberg* wohl nicht zufällig einen »[t]iefen Eindruck« gemacht hatte,⁷⁸ als zentrales Motiv der Oper. Dass Hauseggers Einakter zudem, regelrecht in der Art einer Collage, Elemente aus Wagners Musikdramen aufgreift und sie zu einem traumähnlich-verschwommenen intertextuellen Gewebe verflacht, macht ein Blick auf die Handlung deutlich:

Nach einem »[e]rwachendes Waldesleben« darstellenden Vorspiel⁷⁹ wird der Protagonist Helfrid exponiert; ihn plagt ein rätselhaftes Sehnen. Ähnlich wie Ödipus hat ihn einst sein Vater, der König, von einem Bauern im Dorfe großziehen lassen, nachdem ihm im Traum geweissagt worden war, er müsse den »Sohn vor Sangeslust [...] wahren«, um »dem edlen Stamme« die Herrschaft zu sichern: »Fern vom Hof' sollt' er erblühen, | Nicht hören kund'ger Säng' Kunst, | Dass seinen Sinn sie nicht bethöre.«⁸⁰ Ohne etwas von seiner wahren Abkunft zu ahnen, wächst Helfrid in Wald, Feld und Aue, gleichwie Walther von Stolzing, doch zum Säng' heran und kehrt, getrieben vom Traumbild der Prinzessin Hildegard, seiner Schwester, zur Burg des Königs zurück. Als er Hildegard in Allusion an den *Tannhäuser* in einer »herrliche[n] Halle« begegnet,⁸¹ deutet sich zunächst eine Liebe wie die zwischen Siegmund und Sieglinde an; doch ist die Schwester bereits einem Ritter mit dem aus dem *Nibelungenlied* entnommenen, an ihren eigenen anklingenden Namen Dankward versprochen. Bei der anschließenden Verlobungsfeier drängt sich Helfrid als Säng' vor. Sein »wundersamer Sang«, so »verworren« er auch scheint, nimmt die Anwesenden, gleichwie Stolzings Lieder in den *Meistersingern*, für sich ein. Als Helfrids bäuerlicher Ziehvater dem König zu erkennen gibt, dass es sich um seinen Sohn handelt, trägt er ihm die Krone an, doch lehnt Helfrid ab und entgegnet im Stile Walthers: »Nicht diese Krone schenk' mir, Vater, | Nicht trüge mir ihr Glanz den Sinn! | Gewähr' mir des Gesanges Wonne, | Im Lied' nur will ich leben!«⁸² Die drohende Staatskrise wird in letzter Minute abgewendet, indem der Säng' zum Beifall des Volkes Dankward als neuen Erben akklamiert, worauf – dies der Märchenschluss – eine Fee erscheint und den in einen »verklärende[n] Lichtschein« getauchten Helfrid mit den Insignien des Parnass auszeichnet: mit Lorbeer-

Konzeption im Schnittpunkt von Epigonalität und Zeitgeist, in: *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen*, hrsg. v. Matthias Herrmann / Vitus Froesch, Dresden 2007, S. 63–70, hier S. 70. **76** S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 18. **77** Vgl. Richard Wagner: *Beethoven*, Leipzig 1870, bes. S. 14–18. **78** S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 16. **79** Ders.: *Helfrid*, Textbuch (wie Anm. 74), S. 3. Ein Klavierauszug der Oper ist offenbar nicht publiziert worden. **80** Ebd., S. 5. **81** Ebd., S. 8. **82** Ebd., S. 21.

kranz und Harfe.⁸³ Der Vorhang fällt unter wagnerischen Heilrufen: »Heil dir, Helfrid! | Heil deinem Sange! | Frühlingslust im Herzen singe, | Dass es durch die Wolken klinge!«⁸⁴

Diese aus dem Traum des Vaters herkommende intertextuelle Melange in ein erstes Musikdrama zu gießen, versteht sich einerseits als deutliches musikästhetisches Bekenntnis; andererseits spielt die Personenkonstellation, in deren Zentrum das Verhältnis zwischen Vater und Sohn steht, auf die eigene Biographie an. Überliefert Siegmund selbst, dass der berühmte Vater seine Kompositionen »in keiner Weise« »beeinflusste« – »darin sollte ich volle Freiheit genießen und scheinbar meinen Weg selbst finden«⁸⁵ –, ist die Parallele zu Helfrid offenkundig. Dass man darüber hinaus Friedrich von Hausegger mit dem König gleichzusetzen geneigt ist, nährt sich aus der Entsprechung beider Träume. So wie der König innerhalb der Oper träumt, den Sohn von Kunstgesang fernhalten zu müssen, entsprang der Stoff der Traumwelt Friedrichs, der seinen realen Sohn mehr oder minder autodidaktisch komponieren ließ – nicht einmal hinderte er ihn daran, sein erstes Orchesterwerk »für ein ganz unmögliches Orchester« zu instrumentieren, sodass sich der Sohn »eigens 40liniges Notenpapier drucken lassen« musste.⁸⁶

Siegmund von Hauseggers erste Oper jedenfalls versteht sich als Bekenntniswerk eines Wagnerianers, das mit der Grazer Uraufführung am 22. März 1893 unter Karl Pohlig⁸⁷ den Weg ins Musikdrama eröffnen sollte. Dem Komponisten hatte es »[n]un [...] die Bühne angetan«;⁸⁸ als nächsten Stoff wählte er E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober*. Wie viel Vorarbeit des Vaters im 1894 veröffentlichten Textbuch steckt, ist dabei nur näherungsweise mit Blick in den Text zu bestimmen. Dass die bei Hoffmann eher beiläufig geschilderte universitäre Disputation, in der Zinnober ohne eigenes Zutun die glänzende Prüfungsleistung seines Kontrahenten zugeschrieben wird,⁸⁹ in Hauseggers Oper gleich zweimal stattfindet und ihr die Prüfungsfrage »Was ist die Seele« zugrunde gelegt wird,⁹⁰ deutet zunächst den Einbezug anthropologischer Gedanken an. Als dritter Auftritt des zweiten Aufzugs formal im Zentrum der Handlung stehend, geleitet die Szene, genauer gesagt, in die Gefilde von Schopenhauers Metaphysik – ein Charakteristikum, das die gesamte Oper durchzieht. Wie die nachfolgende Analyse vorwiegend auf Grundlage von Textbuch und Klavierauszug aufzeigt, betrachtet Hausegger das Märchen E.T.A. Hoffmanns in der Tat durch die weltanschauliche Brille gleichermaßen des Vaters wie Richard Wagners, verändert die Handlung dabei so weitreichend, dass dessen *Meistersinger von Nürnberg* nicht bloß als Intertext aufgerufen werden, sondern als entscheidende konzeptionelle Vorlage der Oper gelten können.

83 Ebd., S. 23f. **84** Ebd., S. 24. **85** S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 15. **86** Ebd., S. 18. **87** Vgl. ebd.; Kleissle: *Aufklänge* (wie Anm. 44), S. 45.

88 S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 18. **89** Vgl. Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), S. 49–51. **90** Siegmund von Hausegger: *Zinnober. Humoristisch-fantastische Handlung in drei Aufzügen nach E.T.A. Hoffmann's Erzählung: »Klein Zaches, genannt Zinnober«*, Textbuch, Graz 1894, S. 45.

IV

In die Ideenwelt der *Meistersinger* führt bereits das szenisch gestaltete Vorspiel ein.⁹¹ In einer von Nebeln umspielten Gebirgsszenerie beschwört die Fee Rosalinde einen unsichtbaren Feenchor herauf und mit ihm die Welt der Metaphysik. Diese besingt der Chor mit den wagnerischen Worten: »Holden Wahn euch zu wecken, | senken wir im Abenddämmern | leisen Flugs uns hinab.«⁹² In Kontrafaktur zum Wahnmonolog des Hans Sachs, der die von Schopenhauer herkommende pessimistische Einsicht birgt, dass dem »Wahn« als reinem Willen eine gesellschaftszersetzende Kraft innewohnt, spricht Hausegger vom »[h]olden Wahn«, den seine Oper entfalte. Dass die Wagner-Allusion unter veränderten Vorzeichen stattfindet, zeigt ein Blick auf die musikalische Faktur. Den Solo-Sopran lässt Hausegger das Wort »Wahn« auf ein Motiv singen, das den Konturen nach zunächst eher weitläufig an das »Wahnmotiv« aus den *Meistersingern* erinnert.



Notenbeispiel 1

Siegmond von Hausegger, *Zinnober*, I. Aufzug, T. 41–44, Solo-Sopran⁹³



Notenbeispiel 2

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, III. Akt, Vorspiel, T. 1–5, Violoncelli⁹⁴

⁹¹ Wie im Vergleich zwischen dem Textbuch von 1894 (siehe Anm. 90) und dem Klavierauszug von 1896 (siehe Anm. 42) ersichtlich ist, datiert die Idee zur szenischen Ausgestaltung des Vorspiels als eine Art Prolog in die Zwischenzeit. Im Erstdruck des Textbuches ist der entsprechende Gesangstext nicht vorgesehen. Im heute in der Bayerischen Staatsbibliothek (St.th. 1211) verwahrten Aufführungsmaterial der Uraufführung am 19. Juni 1898 findet sich ein Textbuch, in dem der Text des szenisch gestalteten Vorspiels ergänzt wurde. Zur Partitur des separat vorliegenden nachkomponierten Vorspiels kommen verschiedene neu komponierte Passagen innerhalb der ersten beiden Aufzüge hinzu. Insgesamt harrt das umfangreiche Aufführungsmaterial einer eingehenden philologischen Aufarbeitung. Neben der Dirigierpartitur mit Eintragungen von Richard Strauss (inklusive diverser Striche in den ersten beiden Aufzügen), den erwähnten Ersatzstellen und einem vollständigen Stimmensatz sind sämtliche in der Opernpraxis übliche Quellentypen erhalten: diverse zur Einstudierung der Solopartien und des Chores verwendete Klavierauszüge, das Regiebuch Robert Müllers, ein weiterer durchschossener Klavierauszug für den Inspizienten, zusätzlich ein von der Bühnentechnik verwendeter Klavierauszug sowie das besagte angepasste Textbuch. ⁹² S. Hausegger: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), I. Aufzug, T. 36 – 1 vor Ziffer 1a. ⁹³ Ebd. ⁹⁴ Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg* WWV 96, Partitur, hrsg. v. Egon Voss, London u. a.: Eulenburg 2000, S. 491.

Über die gestische Ähnlichkeit hinaus kann das Motiv als eigenwillige Anspielung auf das Vorspiel zum dritten *Meistersinger*-Akt gelten, wie ein Blick auf den harmonischen Kontext nahelegt. Während das »Wahnmotiv« bei Wagner zunächst in g-Moll steht, bevor die kontrapunktische Fortspinnung nach G-Dur und damit in die Tonart des anschließenden Bläserchorals »Wach auf, es nahet gen den Tag« führt, steht bei Hausegger der Wahn selbst bereits in G-Dur bzw. alsbald in B-Dur, der Paralleltonart von g-Moll. Auch abseits der tonalen Inversion macht das szenische Vorspiel deutlich, dass der bei Wagner ambivalent gezeichnete »alte Wahn, | ohn' den nichts mag geschehen«, ⁹⁵ in die Sphäre des Rein-Positiven überführt und als »der Liebe Zauber« ⁹⁶ definiert wird. Die einseitige Wertung des »Wahns« als guter Zauber lebt zugleich von ihrer Kontrastfolie: der bösen Magie des Prosper Alpanus.

In der Tat kehrt Hausegger die Rollenverhältnisse aus Hoffmanns Märchen um. Während die gute Fee Rosabelverde auf Seiten der Liebenden Balthasar und Kandida ⁹⁷ streitet, paktiert Prosper Alpanus als »Rektor der Universität Kerepes« ⁹⁸ mit Mosch Terpin und führt Klein Zaches in den Worten der Fee als sein »Geschöpf« ins Feld:

»Lass dein Geschöpf durch Zaubers Ränke
sich unverdiente Ehren rauben,
lass seine Truggestalt die Sinne
durch nicht'gen Glanz und Flitter blenden,
als Herr den Menschen zu gebieten
soll niemals deiner List gelingen,
nie wird dein hasserfüllter Fluch
zerstören meines Segens Kraft!« ⁹⁹

Könnte die Ausgangslage damit noch vor dem ersten Aufzug kaum klarer sein, kommt anschließend eine Bühnenhandlung in Gang, die den in Hoffmanns Erzählung eher peripheren Bereich des studentisch-burschenschaftlichen Lebens ins Zentrum des ersten Aufzugs rückt. Die Szenerie bildet ein mit Tischen und Bänken bestückter und »mit Bäumen bepflanzter Platz« vor einem Gasthaus; im Hintergrund zeigt sich eine Landschaft mit »Hügel, Wald, Wiesen«; »ein heftiges Gewitter ist eben im Entschwinden begriffen«. ¹⁰⁰ Nicht zufällig lässt die Kombination aus Dorfschenke, Wald und Gewitter an Carl Maria von Webers *Freischütz* denken, gemahnt doch der erste Satz der Wirtin »Nicht länger trag' ich diese Angst!« ¹⁰¹ an Rezi-tativ und Arie des Max. Dass die Sorge der Mutter dem geliebten Sohn Klein Zaches gilt, wird im Dialog mit dem von einer erfolglosen Suche zurückgekehrten Wirt deut-

⁹⁵ Ders.: *Die Meistersinger von Nürnberg. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur*, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart 2002, S. 117 (V. 1872f.). ⁹⁶ S. Hausegger: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), I. Aufzug, T. 15–17. ⁹⁷ Bei Hausegger tatsächlich mit »K« geschrieben.

⁹⁸ S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. [3]. ⁹⁹ Ders.: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), I. Aufzug, 8 nach Ziffer 2 bis Ziffer 2a. ¹⁰⁰ Ders.: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. 5. ¹⁰¹ Ebd.

lich. Gleichwie Max im *Freischütz* »finstre Mächte« »umgarnen«,¹⁰² sind sich die Eltern sicher, dass Zaches von »Geisterspuk entführt« und »bösen Mächten preisgegeben« ist.¹⁰³ Der Hoffmanns Märchen gänzlich fremden Mutterliebe schafft Haussegger in Gestalt des Wirts einen skeptischen Widerpart:

»Gar seltsam dünkt mich die innige Liebe,
die du zu Zaches empfindest.
(*Langsam verschwinden die Gewitterwolken; der Himmel färbt sich mit lichterem Scheine*).
Ist doch kaum ein Mensch er zu nennen!
Halb sieht er aus wie ein seltenes Thier,
halb wie ein hässlich verkrüppeltes Kind,
halb gar wie ein schalkiger Kobold;
ungeberdig ist all sein Thun!
(*flüsternd*) Fast glaub' ich, er sei
vom Professor Alpanus entsendet,
ein Werkzeug magischer Mächte!«¹⁰⁴

Die Erinnerung daran, dass Alpanus' Einzug in das nahegelegene verfallene Schloss zur selben Zeit geschah, als die Wirtsleute Zaches als »wimmerndes hässliches Wesen« vor ihrer Tür fanden,¹⁰⁵ bestärkt hierauf beide in der Annahme, nun habe Alpanus erneut zugeschlagen und Zaches zurückgeholt. Um den Professor ranken sich im Dorf schon seit langem schauerliche Gerüchte; an Perversität nicht zu überbieten, ist das von seiner Wissenschaft gezeichnete Bild eher dem Horrorgenre zugehörig:

»Die Wahrheit sucht er zu ergründen
aus unschuld'ger Thiere Blut,
(*mit Schaudern*) selbst Menschenleben zu vernichten,
wenn seiner Wissenschaft es nützt.«¹⁰⁶

Von dystopischen Gedanken hält die Wirtsleute allerdings die Arbeit fern, hat sich doch für den Morgen eine Studentengruppe angekündigt. Zunächst werden Balthasar und sein Kommilitone Fabian exponiert. Während Balthasar, dem zweiten Kapitel von Hoffmanns Märchen nachempfunden,¹⁰⁷ vom »[h]eiligste[n] Zaubervalten« der Natur, vom »göttliche[n] Reich des Lichts« fabuliert, stellt sich Fabian der »Schwärmerei« des Freundes entgegen und besingt in Vorfreude auf die anstehende Mensur das »fröhliche[] Studentenleben«. ¹⁰⁸ Als der nach Bier lechzende Rest der Burschenschaft am Wirtshaus unter heiteren, den Lehrbubenchören aus

102 Carl Maria von Weber / Friedrich Kind: *Arien und Gesänge der romantischen Oper: Der Freischütz. In drei Abtheilungen*, Berlin 1821, S. 8. **103** S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. 7f. **104** Ebd., S. 8f. **105** Ebd., S. 9. **106** Ebd. **107** Hoffmann: *Klein Zaches* (wie Anm. 8), Kapitel 2, S. 24–32. **108** S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. 10f.

Wagners *Meistersingern* nachempfundenen Gesängen¹⁰⁹ eintrifft, werden die Anwesenden eines Pferdes mit ungewöhnlichem Reiter gewahr. Eng an der bei Hoffmann geschilderten ersten Begegnung Balthasars und Fabians mit Klein Zaches orientiert, ist die Wahrnehmung der Menge gespalten. Während Balthasar und einige andere im Reiter jenen körperlich deformierten Menschen erkennen, den die Wirtin als Zaches identifiziert, sehen der Wirt, Fabian und die übrigen Studenten in ihm einen »stattlichen Herrn«, ¹¹⁰ der sich ihnen bald als Zinnober vorstellt. Von Professor Alpanus als »Opponent« zur studentischen »Disputation« entsandt, siegt Zinnober zuerst im »Bierkampf«, indem er den Humpen schlicht verschüttet, um hierauf die Frage, was das Wesen der Seele sei, mit den Worten »Heu frisst sie und Holz!« zur Begeisterung aller bis auf Balthasar zu beantworten.¹¹¹ Als der von den anderen verlachte Balthasar entgegnet, seiner Seele verleihe einzig die Sehnsucht Flügel, Zinnober jedoch »in ein gellendes Gelächter« ausbricht,¹¹² fordert Balthasar ihn zum Duell heraus. Wenngleich Zinnober zu Boden geht, wird er zum Sieger erkoren, dem auch der mittlerweile zusammen mit Kandida eingetroffene Professor Mosch Terpin aufs Ehrerbietigste gratuliert. Balthasar dagegen empfiehlt er: »lest über die Seele mein Büchelein, | [...] lernt, was ein Student eben lernen muss, | und zähmt euren *appetitus phantasticus*«. ¹¹³

Dass hinter der für den Romantiker schmerzlichen Verblendung in Hauseggers Bearbeitung des Stoffes die aufgeklärte Wissenschaft steckt, wird zu Beginn des zweiten Aufzuges deutlich. Im Gebäude der Universität verkündet Rektor Alpanus gegenüber Mosch Terpin feierlich die dekretierte Einführung der Aufklärung: »Pafnutius, des Reiches Gebieter, | der wahren Wissenschaft eifriger Hüter, | will die Aufklärung im Land statuieren, | der Dinge Wesen dem Volk explicieren.«¹¹⁴ Was wahr und gültig sei, ermesse sich nun einzig nach einer materialistisch-naturwissenschaftlichen Agenda; für schöne Künste dagegen sei kein Raum:

»Verwunderung, Staunen sei gänzlich verbannt,
als natürlich, gewöhnlich die Welt erkannt!
Verboden fortan sei das Träumen und Dichten,
auf Wirkliches der Verstand nur zu richten!
Nichts bleibe verborgen, nichts unaufgeklärt,
über alles werde das Volk belehrt!«¹¹⁵

Das angesprochene Volk versammelt sich anschließend tatsächlich in der Universität, um der nun öffentlichen zweiten Disputation über die Frage nach der Seele beizuwohnen. Wieder beschwört Balthasar »der Liebe unendliche Macht« und legt schopenhauerisch dar, nie des »Wesens Quell' zu finden«¹¹⁶ – »immer

109 Schon dass dem Studenten Sebastianus im Graben ein »running gag« aufgrund seines Namens zuteil wird, indem die übrigen beim Ausruf »im Graben!« »auf den Boden deuten[]« (ebd., S. 18), lässt an die Rituale der Meistersinger und sprechende Namen wie Konrad Nachtigall oder Kunz Vogelgesang denken. **110** Ebd., S. 21. **111** Ebd., S. 22–28. **112** Ebd., S. 30f. **113** Ebd., S. 34. **114** Ebd., S. 36. **115** Ebd. **116** Die textliche und dramaturgische Parallele zum zweiten Akt des *Tannhäuser*, in dem es im Sängerkrieg darum geht, »der Liebe Wesen« zu ergründen, ist offenkundig.

bleibt mein Aug' verschleiert, | nur Geword'nes kann ich schauen«¹¹⁷ –, jedoch unterliegt er erneut Zinnober, der zum Aufklärungsminister ernannt und, zu ihrem und Balthasars Leidwesen, von Mosch Terpin zum Gatten Kandidas erklärt wird. Während sich Alpanus nach der Zerschlagung des »Liebesbund[es]« des eigenen Sieges über die »schwache Feenmacht« gewiss ist,¹¹⁸ werden die in tristanesk-unmöglicher Liebe schmachtenden¹¹⁹ Kandida und Balthasar just von selbiger Fee heimgesucht, die, halb »Traumbild«, halb »Wunder«, Vertrauen in den kommenden »lichten Tag« kündigt.¹²⁰ Unter dem für beide unsichtbaren, »schattenhaft« in Nebel gehüllten Kampf zwischen der Fee und Alpanus besingen Kandida und Balthasar der »heilige[n] Liebe« »höchstes Heil«.¹²¹

Im dritten Aufzug schließlich wird der »Stadtplatz vor der Universität«¹²² von Kerepes ganz zur Nürnberger Festwiese. Hier nun versammelt sich neben Professoren und Staatsbeamten eine »festlich gekleidete Volksmenge«, um Zinnobers Ernennung zum Aufklärungsminister wie zum Gatten Kandidas zu feiern.¹²³ Die Laudatio auf Zinnober hält Mosch Terpin, der sich sein Skript vor Aufregung vom Studenten Fabian soufflieren lassen muss. Unter dem Zauber Rosabelverdes missversteht der Naturkundler den soufflierten Text allerdings und bringt ganz im Stile Beckmessers einen sinnentstellenden Text aus falschen Reimworten hervor, der Zinnober letztlich so diffamierend wie wirkmächtig bloßstellt:

»Wenn ihr so vor mir steht,
mit eurer Stimme kräht,
[...]
dann stammelt Dankesworte,
wenn ich euch nicht ermorde!
[...]
O seht ihn an, den Krüppel,
wie er sich aufbläht, der Rüppel,
mit den Krötenaugen herumschielt!
[...]
Der weiseste Mensch seid ihr,
nur seht ihr aus wie ein Thier!
[...]
Euer Höcker sucht seinesgleichen!
[...]
Eure Stimm' klingt zum Steinerweichen!«¹²⁴

117 S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. 45f. **118** Ebd., S. 53. **119** Ebd., S. 57: »Findet keiner von uns einen Freund, | keiner ein theilnehmend schlagendes Herz, | sind wir allein in der fremden Welt, | erweist uns niemand tröstende Liebe: | jeder sei dann dem andern die Welt, | jeder des andern tröstender Freund!« Ebd., S. 59: »Du bist die Seele, die mich belebt, | du bist die Welt, in der ich vergeh'«. **120** Ebd., S. 60f. **121** Ebd., S. 61. **122** Ebd., S. [III]. **123** Ebd., S. 62. **124** Ebd., S. 69–71.

Wenn das Volk schließlich »mit höchstem Uebermuth«¹²⁵ alle Diffamierungen aufgreift und den entzauberten Zaches aufs Übelste verlacht, kommt man nicht umhin, die Beckmesser-Analogie auch seiner Rolle in einer offen antisemitischen Darstellung zu sehen.¹²⁶ Der nur durch »nicht'gen Glanz und Flitter« blendende, sich durch Raub »unverdient[]« der »Ehren« anderer bemächtigende,¹²⁷ dabei körperlich missgebildete Mensch – all dies sind unmissverständliche Zeichen, dass Hausegger den bei Hoffmann ambivalent gehaltenen aufklärerischen Verblendungszusammenhang als jüdische Verschwörung verstand. Wie schon an Mosch Terpin, der als Vater Kandidas einerseits mit dem Goldschmied Veit Pogner, als unfähig stammeln-der Redner andererseits mit Beckmesser parallelisiert wird, ersichtlich, ist Hauseggers Bezugnahme auf Wagners *Meistersinger* weniger an eindeutigen personalen Entsprechungen orientiert; vielmehr gehorcht sie dem Zweck, die eigene antisemitische Lektüre von Hoffmanns Märchen zu legitimieren. Dass dem verkrüppelten, unter anderem mit einem Höcker gezeichneten Zaches bloß eine Sprechrolle zukommt, erhärtet die weltanschauliche Bezugnahme auf Wagners Pamphlet *Das Judenthum in der Musik* und die darin zu findende Behauptung, »[d]er Jude« sei »an sich unfähig [...], weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich künstlerisch kundzugeben«.¹²⁸ So stellt Hausegger im Personenverzeichnis des Klavierauszugs klar, dass »[d]ie Rolle des Zinnober [...] von einem Komiker (Schauspieler) darzustellen« sei:

»Die seinen Worten beigefügten Noten bedeuten lediglich die allgemeine Tonhöhe beim Vortrage dieser Worte, nicht aber einen eigentlichen Gesang. Die Erscheinung des Zinnober muss den Eindruck eines blöden, verkrüppelten Geschöpfes machen [...]. Zinnober ist zu beschränkt, um zusammenhängend zu sprechen, nur abgerissene, vollständig sinnlose Worte stösst er mit unartikuliertem Tone heraus; im übrigen tritt seine Anteilnahme an den sich abspielenden Vorgängen nur in stummem Mienen- und Geberdenspiel zu Tage, das sein unverständiges, anmassendes Wesen drastisch zum Ausdruck bringen muss. Immer ist darauf Bedacht zu nehmen, dass die vollständige Unfähigkeit Zinnobers, irgend eines der ihm zugeschriebenen Verdienste zu erringen, deutlich wird.«¹²⁹

Im Rekurs auf *Das Judenthum in der Musik* wird ebenso deutlich, dass es sich bei Alpanus um die Inkarnation des »Ewigen Juden« Ahasver handelt. Wenn die Fee schon im Vorspiel dessen »hasserfüllte[n] Fluch« adressiert,¹³⁰ knüpft dies nahtlos an den ursprünglichen Schluss von Wagners Pamphlet an: »Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – der Untergang!«¹³¹ Tatsächlich vollzieht sich am Ende von Hauseggers Oper nicht weniger als der »Untergang« Ahasvers, indem zunächst Balthasar mit

125 Ebd., S. 71. **126** Zum Antisemitismus von Wagners *Meistersingern* vgl. exemplarisch Matthias Schmidt: *Eingebildete Musik. Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne*, München 2019. **127** Siehe Anm. 99. **128** Richard Wagner: *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig 1869, S. 17. **129** S. Hausegger: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), S. [V]. **130** Siehe Anm. 99. **131** Wagner: *Das Judenthum in der Musik* (wie Anm. 128), S. 32.

einem Säbel auf Zinnober losgeht, schließlich erneut die Fee zu einem letzten Kampf gegen Alpanus erscheint. Die in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrte autographe Partitur schreibt an dieser Stelle eine »Lange!« ausgehaltene Generalpause vor, die Raum für einen einzelnen Schlag einer »Thurm-Glocke« sowie das Rumoren einer »Donnermaschine auf dem Theater« lässt. Darüber ist die folgende Regieanweisung notiert (siehe [Abbildung 1](#)):

»(Lautlose Stille, die Fee und Alpanus stehen einander regungslos gegenüber; die Thurmuhre schlägt Eins. Da schleudert Alpanus einen Blitz auf die Fee; diese erhebt ihr Szepter, aus dessen Spitze ein blendend weißer Strahl auf Alpanus und Zinnober fällt, die beide einen Augenblick hindurch grell beleuchtet erscheinen; sofort tritt auf der Plattform der Treppe gänzliche Dunkelheit ein; Alpanus und Zinnober sind verschwunden; leiser unterirdischer Donner. Die Fee senkt langsam das mild erglänzende Szepter und bewegt es sanft über das Volk hin.)«¹³²

Zuletzt erwachen die Menschen wie aus einem bösen Traum, der »die Sinne verwirrend« als »drückender Bann« auf ihnen lag. Die allseitige Huldigung teilt die nun als Prinzessin Rosenschön zu erblickende Fee schließlich mit Balthasar, der den Menschen »der Seele Wesen kundthat«:

»Was tief im Innern er empfand,
der Traum, den sehnend er erschaut',
erblüht zu wunderbarem Leben,
in ihm erwacht ihm neu die Welt,
vom Sonnenglanze hell durchflutet!«¹³³

Nach Sieg- und Heilrufen unter dem Segen der Prinzessin und den gezückten Säbeln der Studenten fällt der Vorhang über dem reinsten C-Dur des Orchesternachspiels.¹³⁴ Die mit der Aufklärung gleichgesetzte jüdische Verschwörung ist aufgelöst, die satisfaktionsfähige Gesellschaft salutiert.

V

»Die Freuden des Studentenlebens, sowie den Kampf des ideal gesinnten Jünglings gegen materialistische Weltauffassung und verknöchertes Philistertum galt es in einer dreiaktigen, humoristisch-phantastischen Oper dramatisch darzustellen.«¹³⁵ In Siegmund von Hauseggers eigenen Bemerkungen über sein Werk ist nicht vom »Ewigen Juden« die Rede; doch galten dem antisemitischen Wagnerianer die Be-

132 *Zinnober* | *Humoristisch-fantastische Handlung* | in drei Aufzügen. | (Nach E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung) | *Dichtung und Musik* | von | Siegmund v. Hausegger | Partitur., Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Siegmund von Hausegger, Mus.ms. 23384-1,3, S. 152, III. Aufzug, 2–1 vor Ziffer 38. **133** S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. 77. **134** Ders.: *Zinnober*, Klavierauszug (wie Anm. 42), III. Aufzug, Ziffer 45 bis Ende. **135** S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 18f.

A snippet of a handwritten musical score on a five-line staff. The notation is in dark ink and appears to be a single melodic line. The staff is part of a larger page of music, with other staves visible in the background.

zeichnungen Materialist und Philister als Synonyme. Dass Hauseggers Rhetorik an Tendenzen der Frühromantik anknüpft, wird mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Forschung deutlich. Wie grundlegend zum Beispiel Günter Oesterle herausgestellt hat, treten der Philister und der Jude in Texten etwa von Clemens Brentano und Achim von Arnim gemeinsam als Feinde der romantischen Weltanschauung auf. Die Schmähung beider Gegner gipfelt in der vor allem in Berlin propagierten »Verknüpfung der *Philister- mit der Judensatire*«, die besonders deutlich an Brentanos Rede *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* ablesbar ist.¹³⁶ Zu einer entsprechenden Abbildung heißt es dort:

»Der Philister macht mit dem Untertheil des Juden den Nordpol, der Jude mit dem Untertheil des Philisters den Südpol, beide treten die Welt mit Füßen, und umarmen sich allein selbst, um sich ihren in einander verliebten Widerwillen gegen einander zu bezeigen, und halte ich diese Figur für das Abbild aller Schlangen in allen Paradiesen.«¹³⁷

Dass der Berliner Antisemitismus auch an E.T.A. Hoffmann nicht spurlos vorüberzog, kann exemplarisch an seiner 1820 veröffentlichten Erzählung *Die Brautwahl* erkannt werden. Hierin porträtiert der mit antisemitischen Tischgesellschaften bekannte Hoffmann unter anderem den habgierigen Baron Dümmerl als »assimilationsbereite[n] Jude[n] [...], der in der gebildeten Gesellschaft mitsprechen will, ohne gebildet zu sein«.¹³⁸ Dennoch entzieht sich Hoffmanns Verhältnis zum Judentum, anders als bei Brentano und Arnim, einer abschließenden Klärung. Dass sein Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* erkennbare antisemitische Züge tragen würde, lässt sich entgegen dessen Lektüre durch Siegmund von Hausegger jedenfalls nicht behaupten. Und doch zeigt der Blick auf die Rezeptionsgeschichte, dass Hausegger nicht der letzte bleiben sollte, der die Erzählung rund um die bloß durch die Verdienste anderer aufsteigende Titelfigur antisemitisch deutete. So schuf der bildende Künstler József von Divéky im Jahre 1911 Illustrationen zu einer Prachtausgabe des Textes, in der die Darstellung Zinnobers eindeutig Charakteristiken der Judenkarikatur aufgreift.¹³⁹ Ohne dass die Intention des Autors selbst in diese Richtung weisen müsste, ist die antisemitische Rezeption des Märchens ein historisches Faktum.

136 Günter Oesterle: »Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik«, in: *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 2, 1992, S. 55–89, hier S. 56. **137** Clemens Brentano: *Der Philister vor, in und nach der Geschichte. Scherzhafte Abhandlung*, Berlin 1811, S. 26 (»Erklärung der Kupfertafel«). **138** Josef Quack: »Über E.T.A. Hoffmanns Verhältnis zum Judentum. Eine Lektüre der ›Brautwahl‹, der ›Irrungen‹ und der ›Geheimnisse‹«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 10, 2000, S. 281–297, hier S. 285. **139** E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*, Wien [1911]. Vgl. hierzu ausführlich Gerhard Kaiser: »Illustration zwischen Interpretation und Ideologie. József von Divéky's antisemitische Lesart zu E.T.A. Hoffmanns ›Klein Zaches genannt Zinnober‹«, in: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, hrsg. v. Maria Moog-Grünwald / Christoph Rodiek, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 145–166.

Weitreichender noch als bei Divéky artikuliert sie sich in Hauseggers Oper, die den bei E.T.A. Hoffmann ambivalent gehaltenen aufklärerischen Verblendungszusammenhang einseitig als Signum einer jüdischen Weltverschwörung auslegt. Die eigenmächtige Bedeutungsverschiebung versinnbildlicht nicht zuletzt die Verlagerung der Handlung in die Zeit »um 1600«. ¹⁴⁰ Geistesgeschichtlich reichlich anachronistisch anmutend, verweist jene Datierung doch weitaus weniger auf die historische Aufklärung als auf das 1602 gedruckte »Volksbuch vom Ewigen Juden«. ¹⁴¹ Im Geiste zugleich des Mottos »Wir wollen uns, auch in der Kunst, | nicht deutsch gebärden, | sondern deutsch sein!«, das Hauseggers *Betrachtungen zur Kunst* prominent vorangestellt ist, ¹⁴² wird Hoffmanns Erzählung in einen offen an Wagners Judentum-Schrift anknüpfenden antisemitischen und chauvinistischen Diskurs verlegt. Dass der Komponist später den Nationalsozialisten kritiklos begegnet und 1942 von Adolf Hitler mit der »Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft« ausgezeichnet werden sollte, ¹⁴³ scheint Ende des 19. Jahrhunderts bereits vorgezeichnet. Von Walter Niemann einmal spöttisch als »wagnerische Kapellmeisteroper« bezeichnet, ¹⁴⁴ von den Zeitgenossen jedoch kaum rezipiert, ¹⁴⁵ wird Siegmund von Hauseggers *Zinnober* heute ungewollt zum Exempel der Kritischen Theorie. Hat das Textbuch zwar wenig mit der von E.T.A. Hoffmann gezeichneten Dialektik der Aufklärung gemein, legt es doch die von Horkheimer und Adorno beschriebenen »Grenzen der Aufklärung« offen: dies sind die »Elemente des Antisemitismus«. ¹⁴⁶

140 S. Hausegger: *Zinnober*, Textbuch (wie Anm. 90), S. [3]. **141** *Kurtze Beschreibung und Erzehlung / von einem Juden / mit Namen Ahasverus* [...], Leiden 1602. **142** S. Hausegger: *Betrachtungen zur Kunst* (wie Anm. 43), S. [6]. **143** Vgl. auch zur Einordnung von Hauseggers Antisemitismus und politischem Weltbild in seine Biographie Kleissle: *Aufklänge* (wie Anm. 44), S. 587–617, hier bes. 597–601. **144** Walter Niemann: *Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen*, 5.–8. Auflage Berlin 1913, S. 71. **145** Eine Wiederaufnahme der Oper im Herbst 1898 scheiterte unter anderem daran, dass Richard Strauss, der sich gemeinsam mit Felix Weingartner, Oscar Bie und Karl Muck einst für die Oper eingesetzt hatte und, wie erwähnt, die Münchner Uraufführung dirigierte, an die Berliner Hofoper berufen wurde; vgl. S. Hausegger: »Kinder- und Jugendjahre in Graz« (wie Anm. 43), S. 19. Die Kritik des Textbuches durch Edmund Rochlich fiel vernichtend aus; vgl. Edmund Rochlich: »Zinnober«. Humor.-phantastische Handlung in drei Aufzügen nach E.T.A. Hoffmann's Erzählung »Klein Zaches, genannt Zinnober«. Dichtung und Musik von Siegmund von Hausegger. [...]«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 61, 1898, S. 302f. Von den beiden bekannten Kritiken der Uraufführung ist diejenige der *Neuen Zeitschrift für Musik* ebenfalls vernichtend, diejenige der *Allgemeinen (Deutschen) Musik-Zeitung* positiv; vgl. Paula Margarethe Reber: »19. Juni. Eine neue Oper: »Zinnober«. Humoristisch-phantastische Handlung in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Dichtung und Musik von Siegmund von Hausegger. Musikalische Leitung: Herr Hofcapellmeister Richard Strauß«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 61, 1898, S. 305, 313f. u. 321f.; Karl Pottgiesser: »Siegmund von Hausegger's »Zinnober«. I. Aufführung in München am 19. Juni«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 25, 1898, S. 407–409. **146** Horkheimer / Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 1), S. 197–238.

Abstract

Dialektik der Oper? Zu Siegmund von Hauseggers »Zinnober«

Siegmund von Hauseggers 1898 unter der Leitung von Richard Strauss in München uraufgeführte Oper *Zinnober* ist als Gegenstand der Opern- und Librettoforschung dazu geeignet, die Tragweite bürgerlichen Antisemitismus in der Musik des späten 19. Jahrhunderts zu ermessen. In der Rezeption der Schriften und Musikdramen Richard Wagners wird E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) zu einer offen antisemitischen Handlung umgeformt. Der Übergang von einem Erzähltext der literarischen Phantastik zum musikalischen Drama stellt dabei einerseits die Frage nach der Übertragbarkeit dialektischer Strukturen auf die Bühne, zumal die später von Adorno und Horkheimer benannte »Dialektik der Aufklärung« das diskursive Zentrum von Hoffmanns Märchen bildet. Als Rezeptionsdokument rückt Hauseggers *Zinnober* andererseits den wagnerianischen Blick auf die literarische Romantik in den Fokus und fragt nach den Keimzellen bürgerlichen Antisemitismus innerhalb derselben.

Dialectic of Opera? On Siegmund von Hausegger's »Zinnober«

Siegmund von Hausegger's opera *Zinnober*, first performed by Richard Strauss in Munich 1898, reveals the influence of bourgeois antisemitism on late 19th-century music. In reception of Richard Wagner's writings and music dramas, E.T.A. Hoffmann's fairy tale *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) is transformed into an openly antisemitic plot. The transformation of a narrative text originating from German Romantic literary fantasy into an opera, on the one hand, raises the general question of the transferability of dialectical structures to the stage – especially as the dialectic of enlightenment later named by Adorno and Horkheimer forms the discursive center of Hoffmann's fairy tale. As a document of reception, on the other hand, Hausegger's *Zinnober* focuses both on the Wagnerian view of literary Romanticism and on the Romantic origins of bourgeois antisemitism.

Autor

Tim Martin Hoffmann, geboren 1996 in Koblenz, studierte Musikwissenschaft und deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er seit 2022 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe* ist. Seine Forschungsschwerpunkte bilden insbesondere das Musiktheater und die Instrumentalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, die Intermedialität von Literatur und Musik, die Editionsphilologie sowie Fragen der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte.

Tim Martin Hoffmann, born in 1996 in Koblenz, studied musicology and German literature at the Humboldt University of Berlin, where he has been a research associate for the *Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe* since 2022. His main research interests include music theatre and instrumental music of the 19th and 20th centuries, the intermediality of literature and music, editorial philology, as well as issues of reception and interpretation history.