

E. T. A. Hoffmann zum Vergnügen

E. T. A. Hoffmann zum Vergnügen

Herausgegeben von Claudia Liebrand

Mit 12 Abbildungen

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19652
2021 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagillustration: Nikolaus Heidelberg
Druck und Bindung: Eberl & Koesel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2021

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019652-6

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort	7
I Musikalisches	23
II Tierisches	44
III Poetologisches	84
IV Traumatisches	102
v Advokatorisches	118
VI Bildkünstlerisches	132
Zeittafel	143
Zum Reinhören	147
Textnachweise	148
Verzeichnis der Abbildungen	151

Vorwort

Goethe war auf E.T.A. Hoffmann nicht gut zu sprechen – gar nicht gut. Er schließt sich dem apodiktischen Urteil des schottischen Dichters Walter Scott über den Kollegen uneingeschränkt an:

Es ist unmöglich, Märchen dieser Art irgendeiner Kritik zu unterwerfen; es sind nicht die Gesichte eines poetischen Geistes, sie haben kaum so viel scheinbaren Gehalt, als die Verrücktheiten eines Mondsüchtigen allenfalls zugestanden wurde; es sind fieberhafte Träume eines leicht beweglichen kranken Gehirns, denen wir, wenn sie uns gleich durch ihr Wunderliches manchmal aufregen oder durch ihr Seltsames überraschen, niemals mehr als eine augenblickliche Aufmerksamkeit widmen können. Fürwahr, die Begeisterungen Hoffmanns gleichen oft den Einbildungen, die ein unmäßiger Gebrauch des Opiums hervorbringt und welche mehr den Beistand des Arztes als des Kritikers fordern möchten. Und wenn wir auch anerkennen, dass der Autor, wenn er seiner Einbildungskraft ernster geboten hätte, ein Schriftsteller der ersten Bedeutung geworden wäre, so dürfte er doch, indem er dem kranken Zustand seines zerrütteten Wesens nachhängt, jeder grenzenlosen Lebhaftig-

keit der Gedanken und Auffassungen als anheim gegeben erscheinen.¹

Man muss zugeben: Das ist ein Rundumschlag. Gezielt wird auf den Autor wie auf seine Texte. Als pathologisch müsse Hoffmann klassifiziert werden, sei sein Wesen doch »zerrüttet«. Und die Texte? Die seien »fieberhaften Träumen« gleichzusetzen, »Verrücktheiten eines Mondsüchtigen«. Wir haben es also mit einem Verriss zu tun – einem Totalverriss. Nun hat das, was Goethe und Scott hier kategorisch verurteilen, schon zeitgenössischen Leserinnen und Lesern besonders gut gefallen. Zwar hat es bis ins 20. Jahrhundert gedauert, bis Hoffmann seinen Platz im Kanon der deutschen Literatur (ja, der Weltliteratur) besetzen konnte, doch lebhaft rezipiert, begeistert »verschlungen« wurden seine Texte bereits im 19. Jahrhundert – was Hoffmanns Reputation nicht unbedingt geholfen hat. Aufgrund seiner Vorliebe für das Schaurige wurde ihm das Etikett »Gespenster-Hoffmann« angeheftet, er wurde fälschlicherweise in die Trivialitätsecke gestellt – von Literaturkritik und Literaturwissenschaft.

1 Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition*, in: *The Foreign Quarterly Review*, 1, 1827. (Übers. von Johann Wolfgang von Goethe, in: Goethe's Werke, Bd. 29, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1878, S. 103.)

Erst in den letzten Jahrzehnten rückten das poetologische und ästhetische Raffinement, die narratologischen Herausforderungen der Hoffmann'schen Texte zunehmend in den Blick. Es fällt schwer, Œuvres anderer Autoren ausfindig zu machen, die mit derselben Konsequenz intermedial angelegt sind – und die einen solchen Reichtum an Genres, vom Schauerroman, über das Nachtstück, über das romantische Kunstmärchen, zum »tierischen Bildungsroman« und zum Bild und Text integrierenden Capriccio, aufzuweisen haben. Geradezu idealtypisch besetzt Hoffmann einen Ort, den der Theoretiker Roland Barthes als »à la croisée de tous les autres discours«² beschrieben hat: Verhandelt werden in den Texten Diskurse der Psychologie, des Rechts, des Magnetismus, der Arkanwissenschaften – um nur ein paar wenige zu nennen. Und immer im Kopf zu behalten ist überdies: Der erfolgreiche Jurist Hoffmann – die juristische Ausbildung hat Hoffmann mit Goethe (und anderen wie Kleist, Eichendorff, Kafka) gemein – war eben nicht nur als Schriftsteller kreativ, der in seinen Texten zeitgenössische wissenschaftliche Debatten und kulturelle Kontexte aufgriff, sondern auch als Komponist (Hoffmann komponierte

2 Roland Barthes, *Leçon, Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire au Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris 1978, S. 26.

die erste romantische Oper *Undine*), Dirigent, Zeichner und Karikaturist.

Geboren in Königsberg am 24. Januar 1776 als Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (aus Verehrung für Mozart änderte Hoffmann seinen dritten Vornamen später in ›Amadeus‹) studierte er in seiner Heimatstadt die Rechte, ehe ihn seine ersten Karriereschritte in der Jurisprudenz nach Glogau, Berlin, Posen und Płock führten. Danach arbeitete Hoffmann zwei glückliche Jahre lang von 1804 bis 1806 als Regierungsrat in Warschau und wirkte dort auch als Dirigent. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch Napoleons Sieg in der Schlacht bei Jena beendet. Nach zwei arbeitslosen Jahren in Berlin lebte Hoffmann von 1808 bis 1813 in Bamberg, wo er die Position eines Musikdirektors übernahm. Über Leipzig kehrte er im Herbst 1814 nach Berlin zurück, dort ging er wieder seiner Tätigkeit am Kammergericht nach, als Strafrichter – tagsüber. Nächtens schrieb Hoffmann an seinen inzwischen – auch finanziell – sehr erfolgreichen literarischen Texten. Sein Tod nach schwerer Krankheit am 25. Juni 1822 beendete ein Leben, das das eines Grenzgängers war – eines Grenzgängers zwischen Ländern (Deutschland und Polen), zwischen Musik und Literatur und zwischen Bürgertum (als Strafrichter) und Kunst (als Komponist, Dirigent, Autor und Zeichner).

Musikalisches

Zunächst sieht sich dieser Vielfachbegabte in erster Linie als Musiker, doch die Schriftstellerei gewinnt im Leben Hoffmanns zunehmend Terrain – auch die Texte fokussieren häufig die Leitkunst der Romantik: die Musik. Nicht nur in den Rezensionen, die Hoffmann für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* verfasst, auch in den Erzählungen geht es ihm um die ›immateriellste‹, die am wenigsten ›irdische‹ in der Konkurrenz der Künste. Aus ihr redet »die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs«³; sie führt ins Reich des Wunderbaren »in das phantastische Land der Poesie«⁴, »ins Land der ewigen Sehnsucht«⁵; sie eröffnet, als »Sprache des Himmels«⁶ den Menschen »das wundervolle Reich des Romantischen«⁷. Im Unsagbaren und Unaussprechlichen ist die Musik der Religion nahe. Für Hoffmann – wie schon für Wackenroder – ist Musik nicht bloße Magd des Kultus, sondern selbst Kult: Kunstreligion steht ein für den Bereich einer nicht mehr religiösen, sondern äs-

3 E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Werke 1814, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 2006, S. 42.

4 Ebd., S. 73.

5 Ebd., S. 372.

6 Ebd., S. 440.

7 Ebd., S. 54.

thetischen Transzendenz, der nicht konkret benannt, sondern nur metaphorisch evoziert werden kann.

Ausgesprochen wird das besondere Wesen der Musik vor allem in der Instrumentalmusik: »Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf«⁸. Sie schließt »dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben«⁹. Die eigentlichste und wahrste Kunst, das wird in den Hoffmann'schen Texten wieder und wieder formuliert, ist damit jene, die durch die Schlacken des Profanen und des Sinnlichen am wenigsten »kontaminiert« ist. Die Instrumentalmusik ist nicht rückgebunden an Sprache wie die Vokalmusik: Deshalb kann sie für Hoffmann als Transgressionsmedium fungieren – als Transgressionsmedium in einen Bereich des ganz anderen, der der »äußern Sinnenwelt« in Radikalopposition gegenübersteht.

8 Ebd., S.52.

9 Ebd.

Tierisches

Der Autor, der sich einerseits der ›immateriellen‹, der *göttlichen* Kunst der Musik so verpflichtet fühlt, hat andererseits eine Vorliebe für das Tier. Wie allenfalls noch bei Franz Kafka, der ein begeisterter Leser der Texte Hoffmanns war, finden sich im Œuvre Tiere über Tiere, die sehr Menschliches zu verhandeln scheinen – oder die gar wie der Affe Milo davon erzählen, die Tier-Mensch-Grenze überschritten zu haben. Ob Meister Floh, der Hund Berganza oder der Mausekönig – Tiere spielen nicht selten eine titelgebende und tragende Rolle in Hoffmanns Erzähltheater. Der 1819 und 1821 erschienene Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* etwa ist in der frechen und kühnen Erzählfiktion, auf der er fußt, Ergebnis einer Unaufmerksamkeit des Druckers. Der Kater nämlich schreibt seine Lebensgeschichte auf unterlegte Makulaturblätter (die er auch als Löschpapier benutzt). Bei diesen Makulaturblättern handelt es sich um eine nicht in den Buchhandel gekommene Biographie des Kapellmeisters Kreisler (eine Figur, die von der Forschung lange als Alter Ego Hoffmanns betrachtet wurde). Der ›Doppelroman‹ kombiniert also Fragmente aus dem Leben des Musikers Kreisler mit einer Katerautobiographie, deren tieri-

scher Verfasser ein ›Bücherwurm‹ ist, ein großer Plagiator und Zitatenplünderer, der sein eigenes Leben nach Maßgabe literarischer Prätexte rekonstruiert und der mit leichter Hand die Verbindung von Erlebnis und Dichtung, von Leben und Kunst kappt: »Seht ein, geliebter Leser! daß ein wackerer Dichter weder sich im rauschenden Walde befinden, noch an einer flüsternden Quelle sitzen darf, ihm strömen der Ahnung spielende Wellen doch zu, und in diesen Wellen erschaut er doch alles, *was* er will, und kann davon singen *wie* er will.«¹⁰ Ein postmoderner Roman *avant la lettre* sind die *Lebens-Ansichten*, weil sie zur Darstellung bringen, dass Literatur, mag sie auch vom Leben inspiriert sein, sich von Literatur her schreibt. Der schreibende Kater offenbart den Romanlesern, wie prekär es sich verhält mit der ästhetischen Ideologie des ›Originalgenies‹, das alles aus sich selbst voraussetzungslos schafft.

10 E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Stuttgart: Reclam 2017, S.193.

Poetologisches

Immer wieder gibt Hoffmann in seinen Texten Auskunft über seine poetologischen ›Formeln‹. In der Einleitung der *Fantasiestücke* etwa, die vor Witz und Kreativität, Humor und Ironie nur so sprühen, beruft sich Hoffmann auf die bildende Kunst, auf den lothringischen Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635) und dessen Fähigkeit, Heterogenstes zusammenzustellen, Groteskem eine Bühne zu bieten. Die Callot'sche Manier sei jedem Schriftsteller anzuraten, »dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen«¹¹. Schon hier deutet sich das Credo an, das Hoffmann dann in der Novellensammlung *Serapions-Brüder* als »serapiontisches Prinzip« formulieren wird:

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben tragen.¹²

¹¹ Hoffmann, *Fantasiestücke*, S. 19.

¹² E.T.A. Hoffmann, *Poetische Werke in sechs Bänden*, Band 3, Berlin 1963, S. 69 f.

Damit wird letztlich einer radikal anti-mimetischen Ästhetik, einer Ästhetik also, der es nicht um Realitätsnachahmung zu tun ist, das Wort geredet: Es geht um die *inneren* Bilder, nicht um die äußeren Wirklichkeiten – auch wenn der Dichter, die »Duplizität« akzeptierend, sich dieser äußeren Wirklichkeiten bewusst sein müsse.

Bemerkenswert vergnüglich präsentiert Hoffmann immer wieder innovative literarische Strategien. In die Texte, die ihre Artifizialität mit Force ausstellen, sind selbstreflexive Intarsien eingelegt. Wenn im *Goldnen Topf*, dem »Märchen aus der neuen Zeit«, etwa der Erzähler unter einem *writer's block* leidet und erst nach dem Besuch einer der Figuren aus seiner Erzählung und beflügelt von reichlich Alkohol seinen Text zu Ende bringen kann, ist das von hinreißender Komik. Schnurrig und eigenwillig erscheint auch, wenn – angeblich versehentlich – multiple Vorworte des tierischen Autors in den *Lebens-Ansichten* abgedruckt werden.

Traumatisches

Dass Leser (und Zuschauer) auch Vergnügen an schaurigen Gegenständen haben, ist eine Beobachtung, über die schon seit der Antike reflektiert wird. Die zahlreichen Traumadarstellungen in Hoffmanns

Texten, zweifellos bedrückend und grauenhaft, verdanken sich vor allem dem psychologischen Interesse des Autors, der in fiktionalem Gewand eine Traumatheorie (auch hier: *avant la lettre*) formuliert. Um 1800 – und ganz wesentlich in den Texten E.T.A. Hoffmanns – finden sich jene Konstellationen und Modellierungen, auf die Sigmund Freud hundert Jahre später zurückgreifen sollte, um seine Theorie der Psychoanalyse zu konzipieren. Hoffmann lässt in seinen Texten die durch Traumata beschädigten Figuren das nachspielen, was ihre traumatischen Verletzungen ihnen diktieren; die Figuren erscheinen als programmiert. Das vielleicht eindrücklichste Beispiel ist das des kleinen Nathanaels aus Hoffmanns vielleicht berühmtestem Text: dem *Sandmann*, senkt sich hier doch das Trauma bereits in die Kinderseele ein. Das Kind Nathanael erlebt eine nächtliche Szene, in der der eigene Körper versehrt, ihm zu fremdem mechanischem Terrain wird: Nathanael begreift sich in dieser Erfahrung als Automate. Damit ist sein künftiges Leben festgeschrieben: In seinen Entscheidungen, auch seiner Liebeswahl, ist Nathanael nicht mehr frei, sondern gebunden – selbst zu einer Automate gemacht, kann er sich nur in eine andere Automate, Olimpia, verlieben. Sein Lebensskript ist durch die Traumatisierung, die wie eine unsichtbare Hand sein Leben lenkt, vollständig determiniert. Und da-

mit stellt Nathanael keinen Sonderfall unter den Figuren in den Texten Hoffmanns dar, von denen nicht wenige traumatisierenden Urszenen ausgesetzt sind.

Advokatorisches

Hoffmanns unverhohlener Freude an Satire und Kritik verdanken wir eine ›Verteidigungsschrift‹, die der Autor, dem hier der Richter die Feder führte, konzipieren musste, weil ihm von staatlichen Stellen vorgeworfen wurde, er verunglimpfe in der sogenannten Knarrpanti-Episode den Polizeidirektor Kamptz. Lässt Hoffmanns Figur des Geheimen Rats Knarrpanti (beinahe ein Anagramm für »Narr Kamptz«) doch im Märchen Meister Floh den Protagonisten Peregrinus Tyß verhaften, weil diesem vorgeworfen wird, eine vornehme Dame entführt zu haben. Als klargestellt ist, dass gar keine Dame vermisst wird, äußert der Geheime Rat Knarrpanti, dass, »sei erst der Verbrecher ausgemittelt, sich das begangene Verbrechen von selbst finde«.¹³

13 E.T.A. Hoffmann, *Meister Floh, Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Stuttgart: Reclam 1977, S. 84.

Hoffmanns Zeitgenosse, der Polizeidirektor Kamptz, sah sich (sicher nicht zu Unrecht) aufs satirische Korn genommen und ließ eine Untersuchung einleiten. Hoffmanns schriftliche Erklärung zeigt den ihm eigenen messerscharfen juristischen Verstand und ist strategisch ein kleines Meisterstück. Überdies wendet sie sich zwar an die staatlichen Vertreter der Anklage, sie ist aber so ironiegesättigt und anspielungsreich, dass sie auch als unkonventionelles ›Testament‹ eines Dichter-Juristen an alle künftigen Leser aufgefasst werden kann. Der Text schließt mit den Worten: Man solle

nicht aus dem Auge [...] lassen, daß hier nicht von einem satyrischen Werke, dessen Vorwurf Welt-handel und Ereignisse der Zeit sind, sondern von der phantastischen Geburt eines humoristischen Schriftstellers, der die Gebilde des wirklichen Lebens nur in der Abstraktion des Humors wie in einem Spiegel auffassend reflektiert die Rede ist.¹⁴

Das Disziplinarverfahren blieb in der Schwebe. Vor seinem Abschluss starb Hoffmann am 25. Juni 1822 in Berlin.

¹⁴ Ebd., S. 214.

Bildkünstlerisches

Die Auseinandersetzung mit Kamptz war nicht der einzige Ärger mit Vorgesetzten, den Hoffmann ausstehen hatte. Während seiner Zeit als Gerichtsassessor in Posen fertigte er 1802 Karikaturen der städtischen Honoratioren an und wurde daraufhin nach Płock strafversetzt. Seiner Lust, weiter zu zeichnen, zu malen und zu karikieren, tat das keinen Abbruch. Insgesamt 236 Zeichnungen, Karikaturen, Gemälde finden sich im kritischen Gesamtverzeichnis des bildkünstlerischen Werks Hoffmanns.¹⁵ Eine professionelle zeichnerische Ausbildung absolvierte Hoffmann nicht. Als Autor mit Zeichentalent griff er immer wieder zur Feder, um ›Gelegenheitskritzeleien‹ aufs Papier zu bringen. Ein ausgesprochenes Gespür hat er für den Grenzbereich von Schrift und Bild, Schriftzeichen und ikonische Zeichen sind benachbart und werden ineinander überführt. Besonders begabt zeigt sich Hoffmann auch als Karikaturist. Mit Sinn für Witz und einiger Unbotsamkeit bringt er freche und entlarvende Skizzen aufs Papier, fertigt aber auch Werkillustrationen an, porträtiert sich selbst oder Freunde und zeichnet nicht

15 Dietmar J. Ponert, *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk, Eine kritisches Gesamtverzeichnis*, Petersberg 2012.

nur, sondern wagt sich auch an Malereien (vor allem in der Gouache-Technik). Neben dem Zeichenstift kommt auch der Pinsel zum Einsatz.

I

Musikalisches

Ombra adorata!¹

Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem, frommen Gemüte sich *dem* hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewusst, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, dass sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen.

1 Wer kennt nicht Crescentinis herrliche Arie »Ombra adorata«, die er zu der Oper *Romeo et Giulietta* von Zingarelli komponierte und mit ganz eigenem Vortrage sang.

Beethovens Instrumentalmusik

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven! – Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. – Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. – In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Sinfonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und *uns* vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! –

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.