

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 125 2004

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word för Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2005 och för recensioner 1 september 2005.

Sedan årgång 2002 av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider om inget annat anges.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

ISBN 91-87666-22-7

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2004

nå fram till en säker textetablering. Rådberg exemplifierar med svårtydda strykningar som Wallenberg gjort och diskuterar också på vilken detaljnivå sådana strykningar ska redovisas. Svårigheterna i etableringen kan också gälla överskrivningar, att texten är blek och nästan helt försvunnen, att någon del av pappret har rivits bort eller att Wallenberg – kanske p.g.a. sjögång – har skrivit slarvigt och svårsläsligt. Genom att ge ledtrådar till den slutgiltiga läsvarianten av dessa svårtydda ställen i manuskripten hjälper Rådberg läsaren att själv se vad det faktiskt står i de från början till synes oläsliga textpartierna – det från början otydbara blir plötsligt läsbart.

Artikeln blir genom Rådbergs sätt att lotsa läsaren igenom svårigheterna en text som är ytterligt stimulerande, rolig och lärorik, vilket gör den mycket lämplig att använda som kurslitteratur på universitetskursur i editionsfilologi.

Avslutningsvis vill jag framhålla att Rådbergs utgåva av Wallenbergs predikningar, trots de klagomål som ovan riktats mot den, är ett storatrat arbete. Den teoretiska diskussionen och forskningsöversikten är magra, men att den mödosamma och svåra textetableringen, liksom den omfattande variantapparaten, trots detta, är gjorda med idoghet, noggrannhet och stor kunskap är odiskutabelt. Som läsare av utgåvan kan man tryggt förlita sig på att den verkligen återger det som står i Wallenbergs manuskript och den faller synnerligen väl in i Svenska Vitterhetssamfundets utgivning av ”klassiska svenska författares verk i vetenskapligt tillfredsställande editioner” (http://www.susning.nu/Svenska_Vitterhetssamfundet). När det gäller kommentardelen har viss kritik riktats mot inkonsekvenser och oklara principer för vad som skall förklaras och vad som skall lämnas därhän, men också denna del motsvarar ändå högt ställda krav (troligen kommer dessutom mycket av detta också att ha rättats till i den slutgiltiga utgåvan). Att Rådberg i sitt arbete dessutom lyckas kombinera gedigenhet och noggrannhet med en ovanligt stark forskarglöd och kunskapsglädje är en fördel. Överallt i Rådbergs texter skiner lusten över att få arbeta med något så fascinerande som Jacob Wallenbergs predikningar igenom och det gör att läsaren också får lust att läsa. Ett så tydligt vetenskapens *pathos* är ovanligt – och mycket välgörande.

Barbro Wallgren Hemlin

Barbara Knochenhauer, *Ut musica prosa. Musikaliseringens former och funktioner i några texter av E.T. A. Hoffmann*. Edition Reimers. Stockholm 2004.

För att rätt kunna förstå ämnet för Barbara Knochenhauers avhandling måste man förstå den betydelse musiken hade för Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776–1822), som av vördnad för Mozart bytte ut sitt tredje förnamn till Amadeus. Till yrket var han jurist och en mycket skicklig sådan, i själ och hjärta däremot musiker, både kompositör och dirigent, därtill även en inte obegåvad målare och tecknare. Mest känd och uppskattad av eftervärlden är han dock som författare av romaner, noveller och konstsgor med ett ofta skurrilt och skrämmande innehåll.

Denna tudelning mellan ämbetsmän- och konstnärsskap tycks Hoffmann dock ha bejakat, och den kan ha gett upphov till det fria spel mellan en småborgerligt trångsynt vardagsvärld och ett andens och andarnas fantasirike som han bedriver i sina litterära verk. Så verkar det också fullt begripligt att han tillsammans med några av sina diktade figurer blev odödliggjord som den berättande och upplevande huvudpersonen i en av de mest populära operorna: Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* (1881), vars svenska titel *Hoffmanns äventyr* understryker denna dubbelroll ännu bättre än den franska. Utöver sina musikaliska kvaliteter bygger operan även på den mytbildning som tog fart redan under Hoffmanns livstid och höll i sig nästan århundradet ut: den småväxte mannen med spinkiga ben och ett något för stort huvud, som av förakt för sin egen kropp direkt lade an på att likna sin egen karikatyr i *Klein Zaches*, och det alkoholiserade geniet som söp nätterna igenom i en krets av skådespelare och konstnärer på Lutters & Wegeners vinstuga i Berlin.

Ungdomsåren i Königsberg hade präglats av musikstudier för domkyrkoorganisten Podbielski, som senare i livet fördjupades hos kompositören Reichardt, kopiös läsning (Rousseaus *Confessions* 25 gånger!), samt egna litterära försök i en av dåtidens mest populära romangenrer, som utspelades i slutna ordenssällskap och deras mystik. Att två färdiga romanmanuskript av den unge Hoffmann har kommit bort är kanske ingen förlust annat än för litteraturforskningen. De juridiska studierna vid stadens universitet, där för övrigt Kant ännu verkade utan att detta satte några märkbara spår hos den unge studenten, fördröjdes något genom

dessa aktiviteter men avslutades med högsta betyg i samtliga tre statsexamina.

Åren kring sekelskiftet 1800 är Hoffmann i egenskap av aspirant vid kammarrätten för första gången i Berlin och kommer i kontakt med teatervärlden, skriver två sångspel som dock inte blir antagna, och hyser fortfarande tvivel om sin konstnärliga begåvning. Som jurist skickas han till olika provinsialstyrelser med högre domstol i de preussiska områdena i Polen: Poznan, Plock och Warszawa. Konstnärligt ägnar sig Hoffmann under dessa år i Polen med viss framgång åt musiken och måleriet: i Poznan får han för första gången ett eget sångspel uppfört med titeln *Scherz, List und Rache* efter Goethes *Järi und Bäteli*, i Warszawa, där han också grundar ett musiksällskap, ytterligare ett till en text av Brentano, *Die lustigen Musikanten*, i Plock delar av en mäsas. Dessutom utför han väggmalerier i offentliga byggnader och kyrkor.

På grund av Preussens nederlag mot Napoleon blir Hoffmann avskedad som domare – han vägrar svära lojalitetseden mot den franska ockupationsmakten. Efter två nödår i Berlin kan han nu äntligen ägna sig åt det han hela tiden innerst inne tycks ha velat: musiken. 1808 blir han engagerad som teaterkapellmästare i Bamberg. Hans debut blir dock ett fiasko och han måste försörja sig som sånglärare. 1810 övertar vännen von Holbein teatern och Hoffmann kan nu utveckla sin multimediatalang fullt ut – som meddirektör, regissör, dramaturg, kompositör av skådespelsmusik och scendekoratör. 1809 debuterar han också med musiknovellen *Ritter Gluck* i den ansedda *Allgemeine Musikalische Zeitung*, där han i fortsättningen var verksam som musikrecensent.

Det skandalbetonade och för honom djupt förödmjukande slutet på hans obesvarade kärlek till en av hans sångelever, den vackra, endast 16 år gamla Julia Marc, får Hoffmann emellertid att 1813 söka sig bort från Bamberg till det berömda operasällskapet Seconda i Dresden och Leipzig, just det året den krigiska skådeplatsen för den antinapoleoniska koalitionen resning. 1814 blir han avskedad som kapellmästare för andra gången (han tycks inte ha varit tillräckligt professionell på detta område) och återvänder till Berlin och kammarrätten, till att börja med utan betalning, från och med 1816 som ordinarie råd med ytterligare befordran 1821. Där visar han åter sin väl vitsordade yrkesskicklighet som jurist – hans skriftliga yttranden lovordas för sitt skarpsinne och sin stringens

– vilket inte hindrar att han under sammanträden även ägnar sig åt skönlitterärt författarskap. När medlemsstaterna i det Tyska förbundet genom ediktet i Karlsbad 1819 börjar förfölja kritiska intellektuella med demokratiska och patriotiska övertygelser genom rannsakingar, yrkesförbud och frihetsstraff, visar Hoffmann som medlem i den preussiska kommissionen stort civilkurage och skaffar sig mäktiga fiender. När han hämnas litterärt i *Meister Floh* blir han själv offer för denna verksamhet och suspenderad från sin tjänst. Vidare rättsliga påföljder undgår han endast genom sin död 1822 – knappt 46 år gammal.

Å andra sidan står Hoffmann under sina sista år i Berlin på toppen av sin berömmelse. Tillsammans med Fouqué, Chamisso och August Wilhelm Schlegel ingår han i ett slags Berlingrupp efter att de ursprungliga romantiska grupperna i Jena och Heidelberg hade mist sin originalitet och skingrats. Som arvtagare till romantiken uppfyller Hoffmann i allra högsta grad Novalis berömda definition av det romantiska: ”Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.” Han har hela det romantiska tankegodset och stilistiska registret att fritt spela på, även det trivialt skräckromantiska, men han utvidgar det betydligt just genom det surrealistiska greppet. Som författaren på modet ansåts han av utgivarna för de talrika litterära almanackorna om bidrag och får nu åtta gånger så mycket i honorar som i början av sin karriär. Detta innebär också en del hastverk, men i sina bättre verk är Hoffmann djupt originell och uppnådde europeisk ryktbarhet – främst i Ryssland och Frankrike.

I Tyskland där han efter sin död snart hade fallit i glömska – bara Heine tycks komma ihåg honom – nyupptäcktes han omkring 1900 i likhet med sin samtida och gode vän Jean Paul, d.v.s. Johann Paul Friedrich Richter. De liknar varandra i den skarpt satiriska skildringen av en trång småborgerlig vardagsvärld och i den svärmiskt idealiserande skildringen av känslor, inte minst kärleken. Däremot finns hos Jean Paul inte Hoffmanns konfrontation av vardagsmänniskan med en oftast skrämmande och skurril fantasivärld, befolkad av goda och onda andar, féer och häxor, vilka hans texter postulerar som lika reellt existerande utan möjlighet att rationalisera bort som fantasifoster eller onda drömmar. På så sätt skulle ”Gespenster

Hoffmann” bli en första rangens inspirationskälla för författare som Gogol, Kafka eller 1900-talets surrealist och Kafka-epigoner. Detta har lett till att han har kallats både surrealist, realist och romantiker. Alla epiteterna är lika riktiga, även om begreppen ligger på olika nivåer. Litteratur- och kulturhistoriskt sett är Hoffmann inget annat än romantiker.

1816 hade även hans stora dröm uppfyllts att få se en egen opera framförd, *Undine* (efter Fouqués sagonovell), i en påkostad uppsättning med scenbild av den berömda arkitekten Schinkel. Den ges under detta år 14 gånger, tills en eldsvåda på teatern sätter stopp för fler föreställningar. Det är i och för sig inte så illa med tanke på den tidens omfattande och varierade repertoar, men ändå ingen framgång som kan mäta sig med vännen Carl Maria von Webers *Friskyttan* 1821, som kontinuerligt stått på operarepertoaren fram till idag, medan *Undine* tillsammans med Hoffmanns andra sångspel, symfonier och hans kyrko- och kammarmusik försvunnit för gott. Den uppmärksamhet skivindustrin har ägnat hans verk under senare år tycks ha mera att göra med branschens kris, vilken ideligen framtvingar nya titlar i form av s.k. nyupptäckter, än med en rejäl omvärdering. Som kompositör är och förblir han inget annat än en av tidens många ”minor classics”.

Liksom de andra romantikerna beundrade Hoffmann den samtida klassiska musiken, i synnerhet Beethovens som ju då i viss mån fortfarande var omstridd. Hans verksamhet som musikskribent i *Allgemeine Musikalische Zeitung*, där han prisade Beethovens femte symfoni liksom Mozarts *Don Giovanni* som ”romantiska”, öppnade emellertid allmänhetens ögon för dessa verks betydelse. Men den i musikhistorisk mening romantiska musiken började först ta form mot slutet av hans liv just med Webers *Friskyttan*. Den musik som Robert Schumann lät sig inspireras till av Hoffmanns *Kreiseriana* i sin pianosvit op. 16 med samma titel hade Hoffmann själv inte kunnat skriva. Rüdiger Safranski menar i sin biografi (Hanser, München/Wien 1984) att Hoffmanns ambitioner på musikens område faktiskt var större än på litteraturens, vilket gjorde honom ofri och stel i sitt tonspråk, medan han som författare tycks ha haft mindre ambition att lyckas till varje pris och därför kunde låta ingivelsen spela fritt.

Att Hoffmanns musikalitet och teoretiska kunskaper har satt tydliga spår i noveller som *Ritter*

Gluck, *Don Juan*, prosasviten *Kreiseriana* och hans sista och bästa roman, *Die Lebensansichten des Katers Murr*, som sägs av misstag vara interfolierad med makulaturbladen till Kreislers biografi (inte ”självbibliografi”, som Knochenhauer skriver s. 52), är uppenbart för varje läsare. Men även noveller och romaner utan tematisk anknytning till musiken har påfallande rytmiskt eller arytmskt gestaltade passager med bruk av klangrelaterade stildrag som assonans och alliteration som annars hör hemma i lyriken, men även motsatsen till klang: hemska bullerljud och disharmoniskt skärande skratt, skrik och ylanden. Ofta kopplas sådana passager synestetiskt till visuellt betonade. Det visuella har nämligen också stor betydelse för Hoffmanns författarskap, t.ex. för *Phantasiestücke in Callots Manier* (fransk grafiker, 1592–1635), vilket har sin givna förklaring i hans intressen och talanger även på detta område.

Barbara Knochenhauer inskränker sig i sin avhandling till de klangliga effekterna hos Hoffmann, som hon tidigare har behandlat i sin magisteruppsats från 1996 om *Die Elixire des Teufels* och i två korta artiklar om sagonovellen *Das fremde Kind*. Det hade kanske varit befogat att för en doktorsavhandling utvidga ämnet inte bara genom utökad textmaterial utan även genom att låta det omfatta musiken som tema. Dorothea Sölle och Wolfgang Seifert skriver:

So kommt die Musik bei Hoffmann nicht in den Kompositionen – mit Ausnahme einiger weniger – zu ihrem vollen Recht, sondern erst in gedichteten Gestalten, wie dem Kapellmeister Kreisler, dem Rat Krespel, dem Virtuosen Tartini und dem Ritter Gluck [...] Hier, in der von Musik erfüllten Dichtung vermochte sich seine Phantasie die ihr gemäßen, völlig neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. (*In Dresden und in Atlantis. E.T.A. Hoffmann und die Musik*, i: Helmut Prang, utg., *E.T.A. Hoffmann*, Darmstadt 1976, s. 258)

Om hela *Kreiseriana*-sviten hade tagits med istället för ett enda avsnitt och dessutom romanen om *Kater Murr*, hade den intresserade allmänheten som BK:s bok också vänder sig till, kunnat stifta ännu närmare bekantskap med den excentriska kapellmästaren Kreisler och hans musikaliska idéer och lidanden. Därigenom hade hon även kunnat visa Hoffmanns uppfattning om musiken och musikern som konstnär. Kreisler är ju Hoffmanns alter ego, vilket också gäller Kreislers per-

sonliga omständigheter i romanen: förhållandet till föräldrarna och de släktingar som uppfostrar barnet, men framförallt till den musikaliske läromästaren Podbielski, här i gestalt av mästern Abraham, samt det faktum att även Kreisler från början är legationsråd som har mist sitt ämbete precis av samma anledning som Hoffmann. En sådan tematisk utvidgning hade gott och väl kunnat rymmas inom ramen för en bokpublicering med ett normalt omfång på ca 250 sidor (mot nu 176).

Men BK visar en imponerande kännedom om både den äldre och nyare Hoffmannforskningen. Litteraturförteckningen upptar – förutom verk allmänt om romantiken, sagan, musiken, lingvistik, stilistik och den intermediala teorin – inte mindre än bortåt 60 titlar enbart om Hoffmann och hans verk. Många Hoffmannforskare har påpekat de påfallande akustiska dragen som kännetecknar hans stil, men ytterst få ha velat gå in på detta utförligare. Det har också sin givna förklaring, eftersom det känns onödigt om man känner till själva fenomenet och inte är intresserad av det rent kvantitativa, dvs. det totala antalet klang- eller bullerrelaterade ställen i Hoffmanns verk eller antalet per given textmängd. Men detta intresserar inte heller BK. Hon vill fördjupa de ansatser hon har funnit i forskningen – främst hos Steven Paul Scher, Hartmut Schmerbach och Elizabeth E. Wright, men hon gör det enl. min mening alltför utförligt i beskrivningarna av själva klang- och bullereffekternas ljudkomponenter (s.n.). Mera givande är faktiskt hennes funktionsanalyser av dessa textställen.

Med alltför stor blygsamhet eller möjligtvis en doktorands förstälige rädsla för att inte kunna motsvara högt ställda teoretiska krav vill BK inte ansluta sig explicit till en teori utan bara idka ”närläsning”, men därmed har hon faktiskt anslutit sig till grundmetoden inom New Criticism, dvs. ”close reading”, eller Emil Staigers ”werkimmanente Interpretation”. Dessutom redogör hon grundligt för s.k. interartiella eller med en nyare term intermediala studier och Schers utredning av det musiklitterära studiet. Här möts musik och litteratur resp. musik- och litteraturvetenskap i följande manifestationer: litteratur i *musiken* i form av programmusik, musik *och* litteratur på lika villkor i vokalmusiken samt musik i *litteraturen*, och det återigen på tre sätt: ord- eller språkmusik genom främst fonetiska och stilistiska medel som assonans och alliteration, men även rytm genom bruk av enkel eller dub-

bel upprepning av ord med samma antal stavelser och samma placering av ordaccenten – det som BK kallar för ”tvåtal” och ”tretal”, vidare musikaliska form- och strukturparalleller genom ett slags omsättning av musikaliska termer. BK illustrerar detta sistnämnda med ett Hoffmann-citat från ett brev till förläggaren Kunz om *Die Elixire des Teufels*:

Um mich musikalisch auszudrücken, fängt der Roman mit einem *Grave sostenuto* an – mein Held wird im Kloster zur heiligen Linde in Ostpreußen geboren, seine Geburt sühnt den verbrecherischen Vater – Joseph und das Christkind erscheinen *pp* – dann tritt ein *Andante sost. e piano* ein – das Leben im Kloster, wo er eingekleidet wird – aus dem Kloster tritt er in die bunt-bunteste Welt – hier hebt ein *Allegro forte* an. (s. 22, 137)

Men är det inte så att Hoffmann här helt enkelt använder musiktermerna som *metaforer* för att karakterisera sitt arbete? Skulle man inte kunna uttrycka sig så om vilken litterär text som helst? Detta indikerar samtidigt också att Hoffmanns texter lämpar sig bäst för högläsning. Dels finns det ofta en berättarsituation som imaginerar närvaron av åhörare (t.ex. vännen Hitzigs barn Fritz och Marie, som fått ge namn åt barnen i *Nußknacker und Mausekönig*), dels ligger det i romanikens litterära sällskaps- och salongskultur. Hoffmann hade faktiskt för vana att läsa högt för sina vänner för att pröva effekten av det skrivna.

Av de tre realiseringsmöjligheterna för musik i litteraturen är s.k. ”verbal music” det mest spännande och vanskligaste av allt: att återge själva musiken eller dess framförande med ord, vanskligt därför att musik endast kan beskrivas i facktermer som i sin tur endast förstås av den musikkunnige. I litteraturen kan man bara med metaforer och liknelser beskriva det intryck hos åhöraren som musiken förmodas ge, således en påminnelse om den ifall den är känd (i de aktuella texterna: Glucks *Armida* och *Ifigenia i Aulis*, Mozarts *Don Giovanni*), eller en föreställning om den ifall den är fiktiv som t.ex. Kreislers improvisationer. (Ifråga om definitionen av ”verbal music” heter det s. 29, anm. 77: ”överförandet av musiktermers innebörd i prosa”, på liknande sätt s. 10, vilket dock avser form- och strukturparalleller, s.o.)!

I dessa tre av Scher benämnda manifestationer av musik i litteraturen fattas däremot den för mig mest självklara: musik som bärande tema i ett lit-

terärt verk. Det är kanske också anledningen till att BK inte vill ta upp det explicit, även om hon är inne på den tanken så pass långt att hon i sin textkorpus särskilt urskiljer texter med tematisk anknytning till musiken, men inte för att undersöka detta speciellt (s. 31). Hon skriver dock även: ”Detta schema är tänkt att utgöra en grund för musiklitterärt studium, och det kan sedan, enligt Scher, fritt vidareutvecklas eller arbetas om när, och om, så krävs.” (s. 20) Här hade således ingen metodisk konflikt hindrat henne från att göra det fullt ut.

Avhandlingens uppbyggnad följer inte heller Schers kriterier, vilket i och för sig hade varit tänkbart, utan behandlar i tre huvudkapitel åtta Hoffmann-texter, som på så sätt och på grundval av den nyaste kritiska utgåvan (under utgivning sedan 1985) kan presenteras som konstnärliga helheter: i kap. 1 tre noveller eller prosastycken med tematisk musikanknytning (*Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Kreislers poetisch-musikalischer Club*, dvs. endast första delen av det tredje avsnittet i *Kreisleriana*), i kap. 2 tre ”Kunstmärchen” (*Der goldene Topf*, *Nußknacker und Mausekönig*, *Das fremde Kind*) samt novellen *Der Sandmann*, och slutligen i kap. 3 romanen *Die Elixiere des Teufels*. Slutordet är egentligen avhandlingens sammanfattning som följs av en liknande på tyska. Det hade kanske varit bättre med en engelsk sådan med tanke på bokens spridning i utländska bibliotek. Förutom den innehållsrika litteraturförteckningen och ett personregister finns även en förteckning över musikaliska termer som med fördel även hade kunnat rymma de viktigaste lingvistiska och stilistiska termerna. Dessutom är boken försedd med notexempel och fyra illustrationer: två av de mest kända Hoffmannporträtten och två av hans egna karikatyrer.

Avhandlingens titelformulering verkar i och för sig fyndig med sin tydliga anspelning på Horatius poetiska budord: ”Ut pictura poesis”. Med tanke på romantikens allomfattande poesibegrepp som inte är förbehållet enbart den lyriska genren (jfr Friedrich Schlegels 116:e *Athenäum*-fragment) hade det onekligen varit bättre med ”Ut musica poesis”, men den titeln är redan upptagen av Ulla-Britta Lagerroths uppsats i den av Carl Fehrman redigerade volymen *Musiken i dikten* (Stockholm 1969).

I inledningen saknar man en del viktiga överväganden, t.ex. i vad mån Hoffmann är ensam i sitt språkliga klangskapande eller om andra gjort nå-

got liknande. BK hänvisar till musikens betydelse för romantikerna och nämner Tieck, Bettina von Arnim och Wackenroder – de två sistnämnda till och med komponerade i likhet med Hoffmann. Hade det då inte varit värt att jämföra med t.ex. Kleists *Die heilige Cecilie oder die Gewalt der Musik*, eller Wackenroders *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger?* En jämförelse mellan Kreisler och Berglinger och deras musikaliska lidanden är faktiskt mycket givande. Det finns även en annan känd novell, visserligen ett par årtionden senare än Hoffmanns *Don Juan*, nämligen Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* (resan till uruppförandet av *Don Giovanni*), där Mozart själv under ett oplanerat uppehåll på ett adligt gods bland gästfria och vänliga beundrare framför delar av operan. Det kunde varit intressant att se hur Mörike beskriver *Don Giovanni*-musiken jämfört med Hoffmann, resp. hur Mozart framställs i sitt sätt att komponera jämfört med Kreisler. Mozart, det verkliga geniet, arbetar mycket rationellt, medan Kreisler med enbart en romantisk geniattityd förintar sina verk efteråt! BK går heller inte in på folksagan i t.ex. bröderna Grimms språkliga version. Även här finns ju klangeffekter och ljudhärmande magiska ramsor med ordupprepning, allitteration och assonans, som kan ha inspirerat Hoffmanns ”Kunstmärchen”.

Min huvudinvändning gäller dock den bristande definitionen av den lingvistiska och stilistiska terminologin (i synnerhet som relevanta arbeten anförs i litteraturförteckningen). BK borde inledningsvis utrett generellt, vilka fonem som bildar klang resp. vilka inte och varför. Förutom vokaler är det sonanter (nasaler, likvider, vibranter), därtill alla tonande frikativor som är klangbildande i motsats till klusiler och tonlösa frikativor, som dock lämpar sig utmärkt för återgivandet av störande och obehagliga läten. Med termen affrikata, särskilt för kombinationen [ts], hade BK sluppit tala om ”z-ljud” (s. 47, 73 och exemplen nedan); z är en bokstav, men tecknet står i fonetisk skrift även för den tonande dentala spiranten! Med en allmän utredning av fonetiska grundbegrepp hade analyserna av de undersökta textställena blivit mindre omständliga, och en del påpekanden om vissa fonems frekvens i tyskan onödiga (s. 49, 65, 87, 138). Enstaka fonem, allitteration och assonans är inte heller *rytmiska* markörer (s. 22, 66, 77, 106, 149, 153, 158) utan klangliga. Det är bara

ett medvetet arrangemang av flera ord med samma placering av ordaccenten som kan användas som rytmisk markör.

Mera graverande är dock att BK har underlåtit att klargöra för sig själv och läsaren vad begreppet onomatopoetiskt innebär och hur det fungerar, det hör till de mest frekventa i hela avhandlingen. Hon tycks sätta det onomatopoetiska främst i relation till det *akustiska* såsom *ljudhärmande*, vilket i och för sig ligger i ämnets natur. Men det onomatopoetiska rör även det *optiska* i rörelseverb såsom *ljudmålande*. Stephen Ullmann skiljer i sin bok *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning* (Oxford 1962) mellan "primary" och "secondary onomatopoeia" och fortsätter: "In secondary onomatopoeia, the sounds evoke, not an acoustic experience but a movement [...]" (s. 84). Att BK inte har varit uppmärksam på denna distinktion leder till en mängd felaktiga, oklara eller motsägande formuleringar. Framförallt provocerar de många inskränkningarna av typ "inte riktigt" (s. 80, 139, 147), "inte egentligen/i egentlig mening" (s. 72, 95, 121), "inte direkt" (s. 92) läsaren att fråga, vad det onomatopoetiska *egentligen* är (mina kommentarer står nedan i parentes):

s. 66: "[...] de tre ljudhärmande verben "schwingen", "schlängeln" och "schlingen [...]" (rörelseverb, *ljudmålande*)

s. 72: "[...] ett ljudrelaterat ord, "spritzte". Genom att det är onomatopoetiskt [...]" (inte nödvändigtvis ljudrelaterat utan primärt en rörelse)

s. 73: "[...] "schritt" och "rasch", ord som endast är ljudhärmande, såtillvida att de ger tydliga auditiva förnimmelser som kan kopplas till skeendet." (De är inte alls ljudhärmande och de ger inga "auditiva förnimmelser", om det inte uttryckligen sägs i texten.)

s. 80: "Den första meningen innehåller inga ljudangivelser mer än att "riß schnell", med sina *s-* och *sch-*ljud, kan tänkas backa upp den häftiga rörelsen när arkivarien raskt sliter av sig nattrocken [...]" (*s-* och *sch-*ljuden backar här inte alls upp rörelsen auditivt, om det inte uttryckligen sägs i texten. Det verkar ibland som om BK förväxlar den ljudkaraktär som alla språkljud har när de uttalas med ett ords onomatopoetiska ljudkaraktär!)

s. 80: "[...] "dröhnte" som är det ord som explicit beskriver arkivariens stämma. Det är inte riktigt ljudhärmande [...]" (jo!), "[...] Sausend und brausend". Det första ordet är onomatopoe-

tiskt och det andra är om inte ljudhärmande så i alla fall tydligt ljudbeskrivande." (Vad är skillnaden? Båda är klart ljudhärmande.)

s. 81: "[...] men *sch-*, *s-*, och *z-*ljuden i "scharfen Schnabel", "aus, daß" och "Gischt heraus-spritzte" beskriver ljudet av hur hjärnsubstansen sprutar. Det här är ännu ett belysande exempel på redundans, där ljuden i sig inte äger någon betydelse, men ändå verkar medskapande i skeendet genom de auditiva förnimmelser de alstrar." (ingen redundans, ljuden har naturligtvis ingen betydelse i sig, och de alstrar ingen auditiv förnimmelse i ord som "scharfer Schnabel", "aus", "daß", "Gischt". För "spritzte" skulle enl. min mening krävas ett tillägg som tyder på att sprutandet samtidigt även hörs.)

s. 92: "Ordet "schnurren" anger både en rörelse och ett ljud, och det beskriver här, utan att vara direkt onomatopoetiskt, ett golvursurrande när pendel och lod driver urverket framåt." (Det är klart onomatopoetiskt i båda bemärkelseerna.)

s. 95: "[...] där det första ordet, "knatternd", har en tydlig klang av sin innebörd, utan att dock vara ljudhärmande i egentlig mening [...]" (jo!)

s. 113: "Med det onomatopoetiska "zerschmettertem [...]", s. 116: "Ordvalen "recht schmetternd" och "gellte" [...]" (Inget av dessa ord är ljudhärmande [...]" ("Schmetterern" är i det andra exemplet visserligen en metafor, men ljudgestalten är i båda fallen onomatopoetisk, även i "gellte".)

s. 119: "[...] det stökiga tretalet "Ein Stampfen – ein Klirren – ein Stoßen" [...]" även om orden i sig inte är ljudhärmande." (Det är i varje fall "stampfen" och "klirren".)

s. 121: "Ordet "klapperte" är inte ljudhärmande i egentlig mening [...]" Inte heller ordet "dröhnten" är egentligen onomatopoetiskt [...]" (jo!)

s. 139: "Även om "Gemurmel" inte är riktigt ljudhärmande [...]" (jo!)

s. 147: "Dessutom består det sammansatta "dumpfdröhnende" av ett onomatopoetiskt ord; "dumpf", som återger ett dovt ljud, och "dröhnende", vilket [...]" inte är riktigt ljudhärmande." (s.o.)

Även genrebeteckningarna är ibland missvisande. "Novell" borde i den tyska sammanfattningen absolut inte ha kallats för "Kurzgeschichte" (s. 162). Som översättningslån av eng. "short story" är denna term fast etablerad inom 1900-talslitteraturen och står i klar motsats till "novell". "Saga" för "Kunstmärchen" borde ha ersatts av

”konstsaga” eller ”sagonovell”. Svårare är det faktiskt att hitta rätt genrebeteckning för *Kreisleriana*. Som titeln antyder, består verket av en rad mindre prosaavsnitt med musikaliska betraktelser och Kreisler-figuren som sammanhållande länk (dessutom ett litet *commedia dell'arte*-spel). De tillkom och publicerades ursprungligen vid skilda tidpunkter och utgavs först senare av Hoffmann under den gemensamma titeln *Kreisleriana*. För en ”novellsamling”, som BK kallar det (s. 31), är de skilda delarna för korta. Framförallt saknar de en handling, även om det förekommer berättande partier för att illustrera en tanke såsom ”musikhatarens” musikaliska uppfostran eller apan Milos brevrapport om sina framgångar i den borgerliga kulturvärlden. *Kreisleriana* är ett gott exempel på den underordnade betydelsen av hävdvunna genretyper för romantikerna eller för den uppfinningsrikedom Hoffmann visar när det gäller att skapa nya former för berättandet.

I de övergripande tolkningarna av de behandlade verken visar BK en tendens till rationalisering av det mystiska skeendet, ett förhållningssätt som berättaren Hoffmann själv ironiserar över hos registratören Heerband i *Der goldene Topf*. När den mystiske främlingen i *Ritter Gluck* till slut säger klart och entydigt (det står kursivt!): ”*Ich bin der Ritter Gluck*”, så är han det, och eftersom han vid det laget varit död i 20 år, så är det naturligtvis hans gengångare (”*Zu meiner Qual bin ich verdammmt, hier wie ein abgeschiedener Geist im Raume umherzuirren*”), vilket inte är ett dugg märkvärdigt i Hoffmanns värld! Det vore också ganska poänglöst, om det bara handlade om en galning som inbillar sig att han är Gluck, som vissa Hoffmannforskare har velat göra gällande under hänvisning till en novell av Rochlitz och Diderots *Rameaus Neffe* (i Goethes översättning) som en eventuell förebild. Dessutom motsäger BK sig själv, när hon dels talar om den ”förmente Gluck” (s. 14, 37, 50, 153) resp. ’Gluck’ (s. 53) – således inte den riktige –, dels talar om ”egna kompositioner” (s. 50) – alltså den verkliges, för den ”förmente” kan väl inte ha komponerat *Ifigenia i Aulis* och *Armida* – och ”att den döde Gluck återuppstår” (s. 37), men detta innebär ingen ”reinkarnation av kompositören Gluck” (ibid.).

Novellen är från 1809, då Hoffmann var mitt uppe i sina ambitioner att bli erkänd som kompositör. Om man förutsätter att det är Hoffmann själv som ikläder sig rollen som jagberättare, vin-

ner även han själv i betydelse om han möter den verkliga Gluck och denne behandlar honom som jämlike. Detsamma gäller sångerskan i *Don Juan* som känner till och älskar berättarens kompositioner! Dessutom finns det ytterligare en dold referens: 1789 dök Mozart helt oförmodat upp på hovoperan i Berlin och kommenterade kritiskt den pågående föreställningen av *Enleveringen ur seraljen* (precis som Gluck i novellen kritiserar uppförandet av sin opera *Armida*).

Något liknande gäller även BK:s tolkningsförsök i fråga om lilla Mariés öde i *Nußknacker und Mausekönig*, där hon försvinner till slut ut i det okända (”är allt bara en feberdröm, fortsätter hon att hänge sig åt fantasier, eller – dör hon?” (s. 99)). Vad Hoffmann härvidlag antyder privat vid förebilden Marie Hitzigs död långt senare 1822 (s. 129, anm. 78) har för vår läsning av texten, särskilt en ”werkimmanent” sådan, inte den ringaste betydelse.

Arkivarien Lindhorst i *Der goldene Topf* är enl. min mening inte ”den onda genius Offenbach gör honom till i *Les contes d'Hoffmann*” (s. 63). Bortsett från att det i så fall är librettisten Barbier kan den man som är Hoffmanns rival och tar hem spelet hos sångerskan Stella och möjligtvis är samma person som Coppelius, Doktor Mirakel och Dapertutto, dvs. en inkarnation av djävulen (han brukar framställas av samme sångare), knappast identifieras som den välmenande andefursten i *Der goldene Topf*, som BK obegripligt nog räknar till de ”mörka gestalter(na)” (s. 159) i texten. Det är således bara namnet som librettisten har tagit fasta på.

Även när det gäller återgivandet av andras (fel)tolkningar, hade det varit på sin plats med ett klart ställningstagande. Om Anselmus i *Der goldene Topf* heter det: ”Den andra tolkningslinjen är istället medicinsk och ser i skildringen av Anselmus upplevelser ett sjukdomsförlopp som beskriver ett begynnande vansinne och dess mellanstationer.” (s. 62) En sådan tolkning, som ju härstammar från en medicinsk avhandling, har inget i sammanhanget att göra – den har inte förstått textens litterära mening. Här handlar det nämligen om själva det romantiska poesibegreppet som är så vittspänt att det också omfattar en människas ”poetiska” natur som finns eller icke finns och kan sättas på prov.

I *Der goldene Topf* gör sig BK även skyldig till några felläsningar. Om Serpentina i sin märkliga dubbelexponering som orm och människa

står det: "[...] att hon trots att hon inledningsvis ett kort tag framstår som människa, genomgående gestaltas som orm" (s. 76). Men i texten står faktiskt också: "Sie setzte sich neben dem Anselmus auf denselben Stuhl ihn mit den Armen umschlingend [...]!" Om Anselmus i flaskan på hyllan heter det: "När han till exempel vänder sig till några förbipasserande(!) studenter och klagar sin nöd för dem, skrattar dessa glatt och konstaterar att han inbillar sig allt: i själva verket står han ju på en bro över floden Elbe och tittar i vattenet." (s. 78) På hyllan där Anselmus sitter i sin flaska finns inga "förbipasserande" studenter (hur skulle det gå till egentligen?). Även de fem andra studenter som har misslyckats som han själv med kopieringsprovet, sitter nu i var sin flaska. Men eftersom de är platta vardagsmänniskor och inte lider av sitt misslyckande tror de foljdriktigt att de alla sex inkl. Anselmus står på bron över Elbe.

I fråga om berättarens tolkning av huvudrollerna i Mozarts opera i novellen *Don Juan* skriver BK att den "skiljer sig på flera väsentliga punkter från originalet" (s. 40) och citerar Hartmut Kaisers påstående att berättaren till och med ändrar handlingen (s. 57, anm. 51), men jag kan inte se var och hur? Denna tolkning var då förvisso inte bara ny och banbrytande för en djupare förståelse av verket utan den är som tolkning fullständigt legitim. Librettot innehåller ingenting som stöder eller säger emot den, och berättaren säger själv att han helt förbigår texten, dvs. enbart tolkar musiken, vilket står honom fritt. Han ser i *Don Juan* (Giovanni) ingen vanlig libertin utan en annan Faust (ordvalet tyder omisskännligt på det). I själva verket är *Don Juan* och Faust de enda bärkraftiga myter som den nyare tiden har frambragt, och en överlappning av de båda figurerna kan faktiskt konstateras även i Goethes *Faust I* (som utkom året före Hoffmanns *Don Juan*). I scenen "Nacht. Strasse vor Gretchens Tür" tas motiv upp från Mozarts opera, när en annan – Mephisto – sjunger serenaden (visserligen står hos Mozart Leporello bara för agerandet, inte själva sången), men effekten är i båda fallen parodisk, t.o.m. cynisk, hos Mephisto genom sångens text, hos *Don Giovanni* genom det nonchalanta i situationen. Dessutom dödar Faust strax efter denna serenad fadersauktoriteten, dvs. brodern Valentin, vilket *Don Giovanni* gör i operans början med komturen. Bara ett decennium senare skulle Grabbe komma att foga ihop båda figurerna i *Don Juan och Faust*.

Av operans kvinnliga figurer är *Donna Anna* enligt denna tolkning den enda jämbördiga partnern för *Don Giovanni* i kärlek och hat, och hon kan därför betraktas som den kvinnliga huvudrollen. Deras kärlek var från början högstämnd och av en oerhörd intensitet, innan en ond makt förvandlade den till rå sinnlighet hos *Don Giovanni*, som våldför sig på henne. (Att hon säger till sin fästman Ottavio att hon lyckats avvärja *Giovannis* överfall, kan ju vara en from lögn för att lugna denne!). När det gäller "*Donna Annas*" undergång (s. 82) och död (s. 153) avses tydligen sångerskan, men den får då inte benämnas med rollfigurens namn! (för övrigt ett ganska vanligt oskick i presens teater- och filmrecensioner!)

I de valda avsnittet ur *Kreislers musikalisch-poetischer Club* finns det enda inslaget av musikaliskt fackspråk i texterna genom ackordbeteckningarna, vilket även anges med notbilden (s. 46), men textpassagerna som är kopplade till de olika improvisationerna är inte alls musikaliska till sitt innehåll. Sabine Laussmann kallar det en "misslungene Literarisierung der Akkorde" (s. 58, anm. 76) och Horace Engdahl "menar, utan närmare analys, men med en enkel och bra formulering, att Kreisler försöker översätta ackord till prosa." (s. 46) Jag menar emellertid att varken Hoffmann eller Kreisler ens försöker litterarisera eller omsätta ackorden till "verbal music", utan både Kreislers musikaliska improvisationer och hans melodramatiska monolog är helt enkelt olika uttrycksformer för hans minst sagt upprivna sinnesstämning.

Även om det inte är lätt att referera handlingsgången i *Die Elixiere des Teufels* (s. 135f), är uppgifterna här alltför knapphändiga för att kunna förstås av någon som inte har läst romanen. Hela episoden vid furstehovet faller här bort (den nämns visserligen senare). Framförallt nämns det ingenting om att den man som Medardus råkar kasta från klippan, är hans halvbror Viktorin som överlever på ett osannolikt mirakulöst sätt (han fångas ju upp av prinsessan, hittar Medardus klosterdräkt och beger sig till skogvaktaren). Vem har mördat Hermogen? Medardus (s. 136) eller Viktorin (s. 142)? Det är båda: Viktorin övertalar Medardus som för kniven. Det sägs inte heller att det är Viktorin som blir dömd för de brott Medardus har begått. Detta är ju en direkt förutsättning för deras senare möte i samma fängelse.

Avsnittet *Vad eller vem är "es"* (s. 151–154) är i och för sig mycket intressant men ger enl. min

mening ingen ny förklaring eller tolkning utöver det som redan tidigare har sagts. Förf. borde koncentrerat allt till detta avsnitt. För övrigt visar hon i detta kapitel mycket övertygande att klang-effekterna här är av helt annan art än de hon har beskrivit i de andra texterna, att de är hemska, spänningsskapande och helt relaterade till den vansinnige dubbelgångaren i kombination med hans stamning och skratt. Hon påpekar även betydelsen av frånvaro av musik för vansinnet, men hur är det då med Kreisler? Han sägs ju också vara vansinnig, men inte på grund av frånvaro av musik utan snarare motsatsen.

Det måste även noteras en rad mindre lyckade uttryck, felskrivningar och översättningsfel som delvis beror på olika brister hos svenska Hoffmann-översättare men vilka kunde ha påpekats av förf.:

s. 21: Det är inte Tjajkovskijs *Nötknäppersvit* som bygger på Hoffmanns *Nußknacker* utan själva baletten *Nötknäpparen* som har ett libretto med figurer och en handling som alla klassisk-romantiska baletter. Sviten är bara ett orkesterarrangemang som framförs konsertant och som inte innehåller all musik utan bara de populäraste danserna. Huruvida en balett är programmusik tål att diskuteras. Sviten är det inte, därför att den inte är en originalkonception som utgår från ett litterärt verk.

s. 49: flygspel, spelar flygel (s. 118) > piano-spel, spelar piano, även om det sker på en flygel.

s. 61ff, 136, 138: namnen Veronika och Viktorin stavas ibland med c, ibland med k (vilket är rätt enl. den använda utgåvan).

s. 63, 79, 81, 126: Runkelrübe betyder inte "rödbeta" (i Teddy Brunius övers.) utan rova, beta.

s. 76, 102: fjäderpenna (Feder) > gåspenna

s. 80: kattens och papegojans strid är ingen "metakamp" (?), utan en parallell på lägre nivå, dvs. Hoffmann begagnar sig här av ett vanligt strukturmönster i litteraturen: parallellen herrskap – tjänstefolk.

s. 82: Drosselmeier är inte "justitieråd" utan "Obergerichtsrat", dvs. hovrättsråd. Stavningen med ß enl. den kritiska utgåvan är missvisande, o är kort vokal, "Drossel" betyder inte bara "trast" (s. 84) utan även "strupe" (med tanke på hans läten).

s. 113: rådhustornet (Ratsturm) borde inte kallas "utkikstorn", även om det kan fungera som ett sådant.

s. 115: Taschenperspektiv är ingen "teaterkikare", även om det kan användas som en sådan.

s. 131 (anm. 109): "da wollen wir euch euren Trotz schon eintränten!" betyder inte: "då ska vi allt dränka ert trots" (förf:s övers.), utan ungefär: "då skall vi ge tillbaks med samma mynt!"

Avslutningsvis ska det dock understrykas att Barbara Knochenhauer trots den tematiska begränsningen och de påpekade bristerna behandlar sitt ämne på ett systematiskt och personligt engagerat sätt enligt förvisso inte alltför djärva men handfast och metodiskt hanterliga teoribildningar och att hon är väl förankrad i den internationella forskningslitteraturen. Boken är både uppslags- och materialrik och förmedlar en mängd intressanta iakttagelser (inte minst i anmärkningarna) som inte direkt hör till själva ämnet. Den kommer med all sannolikhet att hitta sina läsare, som i sin tur kan bli Hoffmannläsare med en fördjupad syn på dennes egenart.

Axel Fritz

Maria Löfgren, *Emancipationens gränser. Emilie Flygare-Carléns 1840-talsromaner och kvinnans ställning*. Brutus Östlings förlag Symposion. Stockholm/Stehag 2003.

Maria Löfgren börjar sin avhandling med ett citat ur Flygare-Carléns sista roman, *Ett köpmanshus i skärgården*. En kvinna ligger utsträckt i relingen på en båt och betraktar sjön. Hennes pose är ledig och bekväm. Blicken registrerar sakligt och kunligt sjölandskapet omkring henne. Ett fritt subjekt i en fri kropp. Året är 1860. Hur har artiondratalets kvinna tagit sig hit? Sättet att börja är betecknande för Maria Löfgrens avhandling. Hennes metod är närläsning; kanske är det så att den litterära texten på nytt är på väg tillbaka in i litteraturvetenskapen. Som i citatet är det kvinnan som är huvudpersonen. Och den styrande frågan är hur kvinnan har förflyttat sig från den relativt instängda platsen i Emilie Flygare-Carléns debutroman till rörelsefriheten och den bekväma ställningen i *Ett köpmanshus i skärgården*.

"Emancipationens gränser. Emilie Flygare-Carléns 1840-talsromaner och kvinnans ställning" heter avhandlingen. Titeln är möjlig att tyda i olika riktningar. Min första tanke var att den syftade på den begränsade räckvidd som emancipationen kan anses ha hos Emilie Flygare-Car-