

Katedra germanistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého v Olomouci

**„Der Gedanke zerstörte die Anschauung“.**  
**Eine werkimmanente Interpretation von E.T.A. Hoffmanns**  
*Prinzessin Brambilla*

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Markéta Buršová

Vedoucí práce: Mgr. Milan Horňáček, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní  
předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne .....

.....

Markéta Buršová

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Milanu Hornáčkovi, Ph.D. za trpělivost, ochotu, cenné rady a všechnen čas věnovaný této diplomové práci.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung.....</b>	<b>6</b>
<b>1. Einleitende Informationen zum Text .....</b>	<b>9</b>
1. 1. <i>Entstehung.....</i>	9
Callots Stiche als Vorlage für <i>Prinzessin Brambilla.....</i>	10
1. 2. <i>Quellen und Intertextualität .....</i>	13
1. 3. <i>Rezeption des Textes .....</i>	16
1. 4. <i>Genre.....</i>	17
1. 4. 1. Das Capriccio als literarisches Genre .....	18
1. 4. 2. <i>Prinzessin Brambilla</i> als Kunstmärchen .....	20
<b>2. Narratologische Analyse.....</b>	<b>25</b>
2. 1. <i>Die Handlungsstruktur.....</i>	25
2. 2. <i>Der Erzähler und Metanarration.....</i>	26
2. 3. <i>Metalepse .....</i>	32
2. 4. <i>Wie wird erzählt?.....</i>	35
2. 5. <i>Aufbau des Textes .....</i>	39
<b>3. Figuren.....</b>	<b>42</b>
3. 1. <i>Giglio Fava.....</i>	44
3. 2. <i>Giacinta Soardi.....</i>	48
3. 3. <i>Ciarlatano Celionati .....</i>	49
3. 4. <i>Ruffiamonte.....</i>	50
<b>4. Geschichte über die Urdarquelle.....</b>	<b>53</b>
<b>5. Das Doppelgänger-Motiv und die Identitätssuche.....</b>	<b>61</b>
<b>6. Das Theater in <i>Prinzessin Brambilla</i>.....</b>	<b>66</b>
6. 1. <i>Commedia dell'Arte und das Maskenspiel.....</i>	68
6. 2. <i>Der Streit zwischen Gozzi und Chiari.....</i>	71

<b>7. Die Ästhetik des literarischen Karnevals und der Groteske .....</b>	<b>73</b>
7. 1. <i>Karneval als kulturelles Ereignis</i> .....	73
7. 2. <i>Repräsentation des Karnevals in der Literatur</i> .....	74
<b>8. Humor, Ironie und Satire.....</b>	<b>77</b>
<b>Schlussfolgerungen .....</b>	<b>81</b>
<b>Resumé.....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>86</b>
<b>Annotation .....</b>	<b>93</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>94</b>

## Einleitung

Der späromantische Schriftsteller E.T.A. Hoffmann war alles andere als ein unkomplizierter Mensch und diese Eigenschaft beeinflusste auch seine Werke. Das im Jahre 1820 entstandene Capriccio *Prinzessin Brambilla* wurde von manchen Zeitgenossen Hoffmanns nicht verstanden und insgesamt zunächst eher kritisch rezipiert. Heute wird es von der Forschung zu seinen meisterhaften Werken gezählt und als eine Erzählung wahrgenommen, die mit ihrem komplizierten Aufbau und dem spielerischen Umgang mit der Erzählweise eher der Epoche der literarischen Moderne entspricht. Seine Komplexität machte, wie Heinrich Heine bemerkte<sup>1</sup>, die Leser schwindlig, heutzutage wird eben diese Komplexität als ein genialer erzählerischer Akt geschätzt. Diese Arbeit versucht alle Elemente, die für dieses Capriccio prägend sind, zu beschreiben und so auf seine Komplexität hinzudeuten. Nach den einleitenden Informationen zum Text steuern die einzelnen Kapitel von Beschreibung der formalen Elemente des Capriccios auf die inhaltlichen und kontextuellen hin. Primär geht es jedoch um eine textimmanente Interpretation des Werkes.

Das erste Kapitel erforscht die Umstände, die zur Entstehung des Textes führten, vor allem die Wichtigkeit der Kupferstiche von Jacques Callot, die die grotesken Figuren der Commedia dell'Arte veranschaulichen und in einer modifizierten Form als begleitende Illustrationen zur *Prinzessin Brambilla* beigefügt wurden. Weiter beschäftigt sich das Kapitel mit den Texten, die Hoffmann als Quellen dienten und auch mit intertextuellen Beziehungen des Capriccios und mit der Rezeption des Textes. In diesem Kapitel wird auch das Genre behandelt. Hoffmann selbst bezeichnet seine Erzählung entweder als Capriccio oder als Märchen, wobei eine Bezeichnung die andere nicht ausschließt und so werden sie auch in diesem Kapitel dargestellt.

Im zweiten Kapitel wird das Capriccio aus der narratologischen Sicht beschrieben. Es werden vor allem diejenige Aspekte der Narration analysiert, die für die Interpretation signifikant sind: Der Erzähler, die Metalepsen, die Handlungsstruktur und einige Besonderheiten der Art und Weise auf die erzählt wird, wobei das erzählerische Verfahren exemplarisch anhand des zweiten und

---

<sup>1</sup> Heine, Heinrich: Briefe aus Berlin. In: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Klaus Briegleb. München, Wien: Hanser 1976. S. 7-68, hier S. 66.

des dritten Kapitels analysiert wird. Der letzte Teil dieses Kapitel behandelt Hoffmanns ‚Vorworte‘ zu einzelnen Kapiteln in der *Prinzessin Brambilla*.

Das Kapitel, das sich den Figuren widmet, geht nur auf die für das Geschehen wichtigsten Figuren ein: Giglio Fava, Giacinta Soardi, der Marktschreier und Scharlatan Celionati und der Zauberer Ruffiamonte. Giglio und Giacinta sind die Hauptfiguren, die eine spezifische geistige Entwicklung durchlaufen, die Celionati und in geringerer Maße auch Ruffiamonte lenken. Den anderen Figuren werden keine selbständigen Unterkapitel gewidmet, sondern sie werden entweder zu den vier genannten Figuren als ihre Doppelgänger paradigmatisch zugeordnet, die in anderen Erzählebenen (der Palast Pistoja oder die Urdargarten-Geschichte) vorkommen, oder sie werden nicht tiefer interpretiert, denn es wird ihnen auch im Capriccio nicht viel Raum gewidmet.

Die Doppelgänger-Figuren der sekundären Ebene der Urdargarten-Geschichte werden näher beschrieben im folgenden Kapitel 4, das sich mit der ganzen mythischen Geschichte über König Ophioch und Königin Liris beschäftigt. An dieser Stelle wird auch der Versuch unternommen, die zentrale Idee (die in der Aussage „Der Gedanke zerstörte die Anschauung“ formuliert wird) des ganzen Werkes zu interpretieren. Die Geschichte passt auf dem ersten Blick nicht zum Rest der Erzählung, am Ende des Kapitels wird jedoch erklärt, wie die Binnengeschichte mit der Rahmengeschichte korrespondiert und wie sie sich einander bedingen: Eine konnte ohne das glückliche Ende der anderen nicht zum befriedigenden Schluss kommen und umgekehrt. Es wird ebenfalls gezeigt, unter welchen Bedingungen die Selbsterkenntnis der beiden Protagonisten möglich ist.

An dieses Kapitel knüpft das Kapitel über das Doppelgänger-Motiv im *Prinzessin Brambilla* und die damit verbundene Identitätssuche an. Am Beispiel der Figur Giglio, die durch den Dualismus am stärksten betroffen wird, wird gezeigt, wie das Motiv bei Hoffmann fungiert.

Auf mehreren Ebenen wird in *Brambilla* auch das Theater thematisiert, wie das 6. Kapitel zeigt. Während des Karnevals, der selbst in gewissem Maße als Bühne fungiert, werden die Masken der improvisierten Commedia dell'Arte verwendet, wie es auch die Callotsche Vorlage veranschaulicht. Die Masken spielen eine wesentliche Rolle für das Verbergen der Identität und sie bieten den Protagonisten die Möglichkeit, noch tiefer in die Rolle ihrer Doppelgänger zu schlüpfen. Es wird auch die Fehde zwischen dem Fürsten di Pistoja (Celionatis

Doppelgänger), einem Wegbereiter der improvisierten Komödie, und dem Abbate Chiari, einem Repräsentant der traditionellen tragischen Theaterstücke, thematisiert.

Auf ähnliche Weise wie das Theater zieht auch der Karneval die Geschichte durch. Das Kapitel 7 stützt sich v. a. auf das Standardwerk über die Repräsentation der Groteske und des Karnevals in der Literatur und seine Geschichte von Michail M. Bachtin. Das karnevaleske Geschehen leiht dem Capriccio eine Ästhetik der Inversion, alles verläuft umgekehrt, alles ist möglich und die Grenzen zwischen hoher und niedriger Gesellschaftsschicht und zwischen Realität und Phantasie verschwinden.

Da für die Erkenntnis des eigenen wahren Ichs der wahre Humor entscheidend ist, wird auch ihm am Ende dieser Arbeit ein selbständiges Kapitel gewidmet und es wird gezeigt, auf welchen Ebenen des Textes sich der Humor auswirkt.



# 1. Einleitende Informationen zum Text

## 1. 1. Entstehung

E.T.A. Hoffmann bekam zu seinem 44. Geburtstag (1820) von seinem Freund Johann Ferdinand Koreff ein Geschenk und zwar die Callotsche Blätter, die sog. *Balli di Sfessania*<sup>2</sup>, eine Serie von vierundzwanzig Bildern, die von dem französischen Zeichner und Kupferstecher Jacques Callot stammen.<sup>3</sup> Auf Callots Werke stößt Hoffmann jedoch schon früher, und zwar in der Zeit, als er in Bamberg lebte<sup>4</sup>, was übrigens auch der Titel seiner früheren Sammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814-1815) zeigt. Später ließ sich Hoffmann von Callot inspirieren, mit *Prinzessin Brambilla* ein ungewöhnliches literarisches Capriccio zu schreiben. Hoffmann starb im Alter von 46 Jahren (1822), *Prinzessin Brambilla* entstand also kurz vor seinem Tod, zwischen der Entstehung der ersten und der zweiten Teile des *Katers Murr*.<sup>5</sup> Es ist ihm gelungen, das Werk in kurzer Zeit zu verfassen, denn bereits im Jahre 1821 wurde es zum ersten Mal gedruckt und zwar im Breslauer Verlag von Josef Max. Die Handschrift ist nicht erhalten, im ersten Druck gibt es jedoch viele Schriftfehler wegen Hoffmanns unleserlicher Schreibweise.<sup>6</sup>

Als eine „Vorstudie“ zur *Prinzessin Brambilla* gilt ein anderes Werk Hoffmanns, *Signor Formica* (1820). Die Handlung dieser Novelle spielt sich ebenfalls in Rom ab, man kann im Text die Elemente der Commedia dell'Arte finden, es kommt zur Vermischung von Kunst und Alltag.<sup>7</sup>

Im Vorwort zu *Brambilla* drückt Hoffmann mit einer leichten Ironie seine Überraschung aus, wenn er beschreibt, mit welcher Ernsthaftigkeit die (angeblichen) Quellen zu seinem Werk *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) in einer Rezension zu diesem Werk „zergliedert und sorgfältig [...]“

---

<sup>2</sup> Name eines neapolitanischen Volkstanzes, die Bezeichnung lässt sich als „Tanzen der Verrückten“ übersetzen.

<sup>3</sup> *Prinzessin Brambilla* (Kommentar). In: E.T.A. Hoffmann. *Nachtstücke. Text und Kommentar*. Hrsg. von Harmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009. S. 1140-1174, hier S. 1140. (Weiter als Steinecke.)

<sup>4</sup> Steinecke, S. 1141.

<sup>5</sup> Feldges, Brigitte: *E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung*. München: C.H.Beck 1986. S. 121.

<sup>6</sup> Steinecke, S. 1140.

<sup>7</sup> Kaiser, Gerhard R.: *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: J.B. Metzler 1988. S. 78.

erwähnt“ wurden.<sup>8</sup> Es stellte für Hoffmann angeblich einen Impuls dar, die Quellen selbst durchzusuchen und „sein Wissen zu bereichern“<sup>9</sup>. Wie beim *Kleinen Zaches* hat er auch bei der *Prinzessin Brambilla* die Absicht, ein „loses und lockeres“ Märchen zu schreiben, das nicht für diejenige geeignet sei, die „alles gern ernst und wichtig nehmen“<sup>10</sup>. Im Vorwort wird jedoch auch geschrieben, dass ein Märchen eine Seele nur in dem Fall erhält, wenn darin eine „aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee“ zu finden ist, wobei auf etwas Ernsteres, was sich im Märchen versteckt, angespielt wird<sup>11</sup>. Zwischen diesen zwei Formulierungen entsteht ein Paradox und zwar darin, welche Aufgabe der Autor seinem Werk gibt. Es können sich hier zwei Möglichkeiten für den Leser anbieten und er kann sich auswählen, ob er das Werk als ein zur bloßen Unterhaltung dienendes Märchen lesen oder darin das philosophische Übergreifen suchen wird. Die „Hauptidee“ bzw. Hauptideen lassen sich aber nicht einfach finden.

#### **Callots Stiche als Vorlage für *Prinzessin Brambilla***

Jacques Callot wurde 1592 in Nancy geboren, später war er in Rom und Florenz tätig, wo er vom Mediceer Cosimo II. (1590 – 1621) unterstützt wurde, einem Mäzen und Förderer der *Commedia dell'Arte*. Hier entwickelte er seinen eigenartigen Stil, der zum späten Manierismus gezählt wird. Seine Vorliebe war die realistische Darstellung von Bettlern, Figuren aus pikaresken Romanen und eben aus der *Commedia dell'Arte*. Er war gleichzeitig einer der ersten Künstler, die sich ausschließlich der Grafik widmeten.<sup>12</sup>

Als Stecher verwendete Callot eine ungewöhnliche Technik, die Stiche fertigte er nicht mithilfe der Nadel an, sondern mit einem neuen Gravierinstrument. Seine lebendig wirkenden Figuren stellt er in den *Balli di*

---

<sup>8</sup> Hoffmann, E.T.A.: *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot. In: Hoffmann. *Nachtstücke*. Text und Kommentar. Hrsg. von Harmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009. S. 767-912, hier S. 769. (Weiter als PB.)

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 769.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Jacques Callot – Biography. Zugänglich online: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/c/callot/biograph.html> (Abrufdatum: 11.8.2018).

*Sfessania* zu zweit einander gegenüber.<sup>13</sup> Von den vierundzwanzig Blättern Callots wählte Hoffmann acht Blätter, die ihm als Vorlage für sein Werk dienten. Als visuelle Begleitung des Textes wurden jedoch nicht die originalen Bilder Callots verwendet, sondern die Kupferstiche von dem Berliner Künstler Carl Friedrich Thiele, die sich zwar von den Originalen auf den ersten Blick nicht radikal unterscheiden, dennoch ist ihre Unterschiedlichkeit wesentlich und auf keinen Fall zufällig. Der Hintergrund der Callotschen Blätter wurde weggelassen, die Gestalten stehen auf einer unbestimmten ovalen Plattform und sind im Unterschied zum Original spiegelverkehrt abgebildet.<sup>14</sup> Callots Beschreibungen und die ursprüngliche Reihenfolge wurden auch ausgeklammert. Was ebenfalls fehlt, sind die sexuellen bzw. obszönen Elemente der Bilder.

In der Forschung wird über die Bedeutung der Bilder für das gesamte Werk diskutiert. Es gibt sowohl die Meinung, dass ohne sie die *Prinzessin Brambilla* undenkbar ist (eine heute dominierende Meinung), als auch diejenige, dass sie nur als bloße Verzierung des Textes fungieren. Trotzdem, auch wenn die Bilder den Text nicht unbedingt begleiten müssen, wirkt der Text mit ihrer Hilfe noch stärker auf die Phantasie des Lesers.

Eine Erwähnung verdient jedoch die Tatsache, dass Hoffmann auf die Bilder im Text hinweist. Am Ende des fünften Kapitels findet man folgende Stelle: „Die Kupfertafel, die diesem Kapitel beigeheftet, zeigt diesen Tanz des Giglio mit der unbekanntenen Schönen (...).“<sup>15</sup> Nach der Weglassung der Illustrationen könnte theoretisch auch diese Passage weggelassen werden, denn ohne die Bilder wirkt sie nicht plausibel.

Auf jeden Fall hielt Hoffmann das Werk Callots für „die Basis des Ganzen“<sup>16</sup>, was er auch im Vorwort zu *Brambilla* betont. Der Name Callots wird im Text viermal erwähnt, er erscheint auch im letzten Satz des *Capriccios*: „Meister Callot wäre der einzige, der darüber fernere Auskunft geben könnte.“<sup>17</sup> Diese Aussage unterstreicht wieder seine Wichtigkeit für das ganze Werk und auf diese Weise wollte ihm Hoffmann bestimmt huldigen. Indirekt tritt Callot auch als eine Figur im Geschehen auf, was man der Rede des Fürsten di Pistoja im

---

<sup>13</sup> Steinecke, S. 1148.

<sup>14</sup> Feldges, S. 121.

<sup>15</sup> PB, S. 869.

<sup>16</sup> Ebd., S. 769.

<sup>17</sup> Ebd., S. 912.

letzten Kapitel entnehmen kann: „[...] und wenn nicht Meister Callot ins Mittel getreten wäre, und Euch, Giglio, herausgeneckt hätte aus Eurer Heldenjacke –.“<sup>18</sup>

Die Figuren ordnete Hoffmann den zwei Hauptpersonen der Kupferstiche zu. Zehn Figuren stehen für Giglio (bzw. Prinz Cornelio), fünf Figuren für Giacinta (bzw. Prinzessin Brambilla).<sup>19</sup> Von den insgesamt sechzehn Figuren bleibt noch eine übrig: Es handelt sich um die Figur von Celionati, die auf der Abbildung zum ersten Kapitel dargestellt wird. Auch wenn Callots Bilder von Thiele gewissermaßen reduziert werden, bleiben den Figuren ein paar Requisiten, wie z. B. Schwerte, musikalische Instrumente (Tamburin, Kastagnetten) oder eine Korbflasche (aus der das Trugbild der Prinzessin auftaucht). Auf dem Bild zum letzten Kapitel ist es dann ein Pantoffel, der entweder darauf hinweisen kann, dass Giglio nach der Eheschließung unter dem Pantoffel steht, oder die weibliche Sexualität repräsentieren kann.<sup>20</sup>

Die Callotschen Stiche bilden also Ausgangspunkt der ganzen Geschichte, was auch der Erzähler in *Brambilla* bestätigt, wenn nicht sogar betont, und zwar im bereits erwähnten Untertitel oder im zweiten Kapitel, wo man folgende Stelle findet: „Du magst, geliebter Leser, nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand [...].“<sup>21</sup> Dadurch entsteht jedoch ein Widerspruch, denn dem Leser wird zwar suggeriert, dass die Geschichte *gerade so* erzählt wird, wie sie Callot gezeichnet hatte, aber ein Problem stellen in diesem Zusammenhang die Masken dar. Der Erzähler konnte nicht mit Sicherheit wissen, welche Figuren sich unter den Masken auf Callots Bilder verstecken. Deshalb konnte er theoretisch ähnlich wie der Leser Probleme mit der Identifikation der Figuren Probleme haben. Auf dieser Stelle entsteht eine weitere Täuschung, die das Motiv des Versteckspiels unterstreicht. Dieselben Figuren, wie sie vom Erzähler dargestellt werden, erscheinen auf den einzelnen Bildern in unterschiedlichen Kostümen, aber um zu erkennen, welche Figur sich unter der Maske versteckt, bräuchte der Beobachter (hier der Erzähler) eine erklärende Information vom Autor der Bilder selbst. Sonst

---

<sup>18</sup> Steinecke, S. 911.

<sup>19</sup> Ebd., S. 1150-1151.

<sup>20</sup> Zoubek, Wolfgang: Das Theatralische in Prinzessin Brambilla. Zugänglich online: <http://www.hmt.u-toyama.ac.jp/kenkyu/kiyo66/zoubek66.pdf>. S. 340. (Abrufdatum: 11.8.2018).

<sup>21</sup> PB, S. 790.

sind die maskierten Figuren nicht wiedererkennbar und so entsteht im Text eine weitere Lücke.<sup>22</sup>

Die Illustrationen, die den Text begleiten und das ursprüngliche Capriccio repräsentieren sollen, können nicht als eine zuverlässige Nachahmung der Bilder Callots betrachtet werden und zwar wegen den bereits erwähnten Veränderungen. So können sie auch nicht als eine Geschichte im Sinne der Geschichte, wie sie Callots Capriccio zeigt, wahrgenommen werden. Dem Leser wird also das Urbild, auf das sich das Capriccio beziehen soll, verweigert.<sup>23</sup> So muss er sich nur auf den Erzähler verlassen, wenn dieser behauptet, dass die Erzählung *gerade so* verläuft, wie es Callot beabsichtigt hatte. Und dasselbe gilt auch für die Wahrnehmung der hinter der Maske versteckten Figuren.

## 1. 2. Quellen und Intertextualität

Für den Eindruck, der sich aus dem ganzen Text ergibt, ist die Beschreibung des Karnevals bedeutend und Hoffmann ließ sich u.a. bei Goethe und seinem Werk *Das Römische Karneval* (1789) inspirieren. Es geht um eine der am häufigsten erwähnten Quellen, die Hoffmann bei der Niederschrift der *Prinzessin Brambilla* verwendet haben soll. Hoffmanns Schilderung ist jedoch von der von Goethe unterschiedlich: Hoffmann versucht, das Karneval eher sinnlich zu schildern.<sup>24</sup> Der hoffmannsche Karneval entspricht mit seinem „Verwirrspiel“ der „ursprünglichen Chaotik“, dagegen wurde dieser von Goethe klassizistisch und deshalb maßvoll geschildert<sup>25</sup>. Die unterschiedliche Beschreibungsweise hat jedoch auch einen anderen Grund: Hoffmann und Goethe folgen mit ihren Texten unterschiedliche Zwecke. Während Goethes *Karneval* als ein Reisebericht fungiert, der dem Leser das karnevaleske Geschehen möglichst glaubwürdig nahebringen will, wobei der Text nicht im ästhetischen und künstlichen Wert fällt, dient der hoffmannsche Karneval als ein Bestandteil der fiktiven Welt, die der Realität nicht hundertprozentig entsprechen muss, obwohl er auf den tatsächlichen Karneval aus Goethes Beschreibungen gegründet wird.

---

<sup>22</sup> Dembeck, Till: Ein deutscher oder ein italienischer Scherz? Das Lesers Faxen in Prinzessin Brambilla. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 18 (2010). S. 42-58, hier S. 45.

<sup>23</sup> Ebd., S. 46.

<sup>24</sup> Steinecke, S. 1144.

<sup>25</sup> Kaiser, S. 95.

Zur Schilderung der Topographie Roms dienten Hoffmann mehrere Quellen. Eine stammt wieder von Goethe, es handelt sich um weitere Teile seiner *Italienischen Reise*, aus der die Beschreibungen von Palazzo Ruspoli, Teatro Argentina und Caffé Greco stammen.<sup>26</sup> Eine weitere Quelle sind *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* (1770-1771) Johann Jacob Volkmanns. Einige Informationen aus diesem Werk wurden von Hoffmann fast wörtlich benutzt.<sup>27</sup> Vermutlich konnte Hoffmann Informationen über die Topographie auch aus Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen nach Italien in den Jahren 1786 bis 1788* oder Carl Ludwig Fernows *Sitten und Kulturgemälde von Rom* (1802) gewinnen – diese Bücher verlangte er aus einer Bibliothek bei seiner Arbeit am Werk *Signor Formica* (1820).<sup>28</sup>

Als „Quellen im weiteren Sinne“ erwähnt Steinecke den Streit zwischen den Dramatikern Pietro Chiari (Autor der „pathetischen französischen Tragödien“) und Carlo Gozzi (Vertreter der Stegreifkomödie, d. h. der Commedia dell'Arte), der auch in *Brambilla* thematisiert wird.<sup>29</sup>

In der Binnengeschichte befindet sich die Bezeichnung „Urdarquelle“. Sie lässt sich in Zusammenhang mit dem Urdbrunnen bzw. Urdsbrunnen der germanischen Mythologie stellen. Im Altnordischen bedeutet das Wort *urd* (eine Ableitung vom altenglischen *wyrd*) etwa „Schicksal“, was die Zeitgenossen Hoffmanns als „Necessitas“ übersetzten. Die Verbindung „Urdbrunnen“ bedeutet dann ein „Schicksalsquelle“. Für die nordischen Völker symbolisierte eine Quelle Fruchtbarkeit, Nahrung, Heilwirkung oder Weissagung. In der älteren *Edda*, die auch Hoffmann in seinem Werk thematisiert, gibt es Erwähnungen über den Urdbrunnen, der unter dem Baum des Lebens Namens Yggdrasil quellt. Die Zweige dieses Baumes richten sich zum Himmel, mit den Wurzeln ist er in der Unterwelt verwurzelt. Diese immergrüne Esche wird von den drei Nornen mit

---

<sup>26</sup> Burwick, Frederick: Play-Acting in Hoffmann's Prinzessin Brambilla. In: *Comparative Literature* 66/4 (2014). S. 399-419. S. 415.

<sup>27</sup> Steinecke, S. 1144.

<sup>28</sup> Ebd., S. 1143–1144.

<sup>29</sup> Ebd., S. 1145.

dem Wasser aus dem Urbrunnen gegossen.<sup>30</sup> Es handelt sich die Nornen Urd (Vergangenheit), Verdandi (Gegenwart) und Skuld (Zukunft).<sup>31</sup>

Mit seiner Auffassung der Urdarquelle unterscheidet sich Hoffmann von der eddischen Auffassung: Das Düstere und Bedrohliche wandelt er ins Humorvolle und Heitere um, der Brunnen wird bei ihm zur überzeitlichen Quelle der Verjüngung und er „transponiert die für das Nornen-Thema einschlägige Modalität der Notwendigkeit („Necessitas“) in die Modalität der Möglichkeit.“<sup>32</sup>

Die Informationen über den Urbrunnen und die mit ihm verbundenen Mythologie entnahm Hoffmann aus Gotthilf Heinrich Schuberts Werk *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*<sup>33</sup>, was eigentlich eine Sammlung Schuberts Vorlesungen ist. Das Werk verwendete Hoffmann bereits früher, als er an dem *Goldenen Topf* arbeitete. Von Schubert übernahm er die Hauptidee des Capriccios über die Zerstörung der Anschauung durch Gedanken (mehr dazu im Kapitel 4), was den Verlust des glücklichen „Goldenen Zeitalters“ verursacht. Weitere Entlehnungen aus Schuberts Werk sind einige Eigennamen (z. B. Ophiochos ist ein Sternbild, das Schubert erwähnt<sup>34</sup>, übersetzt aus dem lateinischen Ophiouchos bedeutet das Wort einen „Schlangenträger“). Bei Schubert kommen auch die Erwähnungen von *Edda* und *Völuspá* vor. Die *Ansichten* dienen Hoffmann also als „eine wesentliche Quelle seiner naturphilosophischen Vorstellungen“<sup>35</sup>.

Hoffmann verwendet im Text auch weitere Anspielungen und Verweisungen auf andere Texte und Autoren. Zweimal erwähnt er Adalbert Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Als Giglio im vierten Kapitel sieht, wie der Prinz mit Brambilla tanzt, und glaubt, dass er selbst der Prinz ist, erklärt es Hoffmann unter Berufung auf *Maucharts Reportorium der empirischen Psychologie* (1792) als ein dem Rausch ähnlichen Zustand und als eine „geistige

---

<sup>30</sup> Baur, Albert: *Brunnen: Quellen des Lebens und der Freude. Technik, Geschichte, Geschichtem.* München: Oldenbourg Industrieverlag 1989. S. 21.

<sup>31</sup> Kluwe, Sandra: *Versiegelte vs. „unversiegelte“ Quellen. Eine Interpretation der Urdarquelle aus E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla im Lichte der Romantiker-Debatte um Natur- und Kunstpoesie.* In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016. S. 49-70, hier S. 58.

<sup>32</sup> Kluwe, S. 58.

<sup>33</sup> Schubert, Gotthilf Heinrich: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften.* Dresden: der Arnoldischen Buchhandlung 1808.

<sup>34</sup> Schubert, S. 113.

<sup>35</sup> Steinecke, S. 1147.

Trunkenheit“<sup>36</sup>. Weiter weist er im siebenten Kapitel auf zwei „geistreiche Schriftsteller“<sup>37</sup>, nämlich Lichtenberg, aus dessen Schriften soll die „Kunde [...] von dem doppelten Kronprinzen“<sup>38</sup> stammen, und Jean Paul. Eine Erwähnung verdient auch Hoffmanns Referenz zur Legende über König Cophetua, der eine Bettlerin, die er auf der Straße betteln sah, zum Frau nahm.

Einige aus den erwähnten Texten scheinen zum Hoffmanns Capriccio irrelevant zu sein und sind in *Brambilla* eher aus spielerischen Gründen verwendet bzw. als eine Verehrung ihrer Autoren.

### 1. 3. Rezeption des Textes

*Prinzessin Brambilla* ist für ihre Zeit höchst fortschrittliche Erzählung, die mit der bisherigen Erzählweise stark kontrastiert und ebenso wird sie in Kontrast zu früheren Werken Hoffmanns gesetzt. Ihre komplizierte und auf den ersten Blick unbegreiflich wirkende Struktur verwirrte die damaligen Rezensenten und das Spiel der Phantasie war in manchen Fällen für das Leserpublikum insgesamt nicht nachvollziehbar, was nicht nur aus der zeitgenössischen, sondern auch aus der späteren Reaktionen offensichtlich ist. Einige sprachen sich lobend aus, wie z. B. Heinrich Heine, der schrieb: „*Prinzessin Brambilla* ist eine gar köstliche Schöne, und wem diese durch ihre Wunderlichkeit nicht den Kopf schwindlig macht, der hat gar keinen Kopf.“<sup>39</sup> Anderen schien *Brambilla* banal zu sein und diejenigen, die Hoffmann früher lobend hervorhoben, stellten *Brambilla* in Frage und sprachen über „geringwertigste Leistung des Dichters“ (Georg Ellinger)<sup>40</sup>, über einem „Wirrwarr“, der „verunglückt“ (Hermann August Korff)<sup>41</sup>, „zerfahren und flau“ ist (Richard von Schaukal)<sup>42</sup>. Hoffmanns enge Freunde waren auch nicht allzu begeistert.

---

<sup>36</sup> PB, S. 831.

<sup>37</sup> Ebd., S. 894.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Heine, S. 66.

<sup>40</sup> Ellinger, Georg: E.T.A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg: Verlag von Leopold Voß 1894. S. 163. Zitiert nach Steinecke, S. 1154.

<sup>41</sup> Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 4. Teil: Hochromantik. 2. Aufl. Leipzig: Koehler & Amelang VOB 1955. S. 543-639, hier S. 637. Zitiert nach Steinecke, S. 1154.

<sup>42</sup> von Schaukal, Richard: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 11 (1923). S. 162. Zitiert nach Steinecke, S. 1154.



Während Korff behauptet, Hoffmann sei mit *Brambilla* „an das Ende seiner Kunst“<sup>43</sup> gelangt, lobt Walther Harich das Capriccio als ein „gelungenstes“ Werk Hoffmanns, als „eine der tiefsten Dichtungen überhaupt“<sup>44</sup>. Die von Anderen kritisierte Eigenartigkeit der Erzählung schätzt Harich hoch. Nach ihm ist sie „mehr als jede andere Dichtung zum wahrhaften Spiegel und Ausdruck der Zeit des beginnenden 19. Jahrhundert geworden“, er bezeichnet sie als eine „Nervenkunst“<sup>45</sup>. Die Forschung der letzteren Jahrzehnte tendiert zu einer positiven Bewertung, wobei sie *Brambilla* zu den gelungensten Werken Hoffmanns und zum Gipfel seines märchenhaften Schaffens (neben *Dem goldenen Topf*) zählt.<sup>46</sup>

Die erhaltene Korrespondenz weist eine Unsicherheit über das Werk auch von der Seite des Autors aus, was z. B. im Brief an seinen Freund und Korrektor Adolph Wagner zu finden ist. Nachdem er im Brief nach Wagners Meinung über sein Capriccio fragt, schreibt Hoffmann Folgendes: „Daß *Sie* mich verstehen, daß Sie wissen wo es hinaus will, nachdem Sie die Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris gelesen, das weiß ich, aber wird es andern nicht ein toller Mischmasch scheinen?“<sup>47</sup>

#### 1. 4. Genre

*Prinzessin Brambilla* lässt sich nicht einfach zu einem bestimmten Genre zuordnen, was auch der Autor selbst nicht macht. Im vierten Kapitel bezeichnet der Erzähler sein Werk sowohl als „Capriccio“ als auch als „Märchen“: „[...] ein Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht“.<sup>48</sup> Im Untertitel verwendet Hoffmann die Bezeichnung „Capriccio“ und auch im Vorwort zu *Brambilla* deutet er auf das Capriccio hin. Damit betont er, dass es sich hier wie beim musikalischen Capriccio um eine freie Komposition

---

<sup>43</sup> Korff, S. 635. Zitiert nach Feldges, S. 116.

<sup>44</sup> Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2. Bd. Berlin: Reiss 1920. S. 319. Zitiert nach Feldges, S. 116.

<sup>45</sup> Kaiser, S. 116.

<sup>46</sup> Steinecke, S. 1155.

<sup>47</sup> Brief an Adolph Wagner vom 21.5.1820. In: E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, 2. Berlin 1814-1822. Gesammelt und erl. von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1968.

<sup>48</sup> PB, S. 829.

und Improvisation ohne strenge Regeln handelt und auf diese Weise soll auch sein Werk wahrgenommen werden, kurz gesagt: Nicht zu ernst.

Das Werk muss nicht unbedingt einer einzelnen Gattung zugeordnet werden, die Verwendung mehrere Einordnungen sind möglich: die Novelle als ein übergeordnetes Genre und das Capriccio oder das Märchen als ihre Subgenres. Um das Genre zu spezifizieren, kann *Prinzessin Brambilla* z. B. als ein „kapriziöses Märchen“ bezeichnet werden.<sup>49</sup>

#### 1. 4. 1. Das Capriccio als literarisches Genre

Das italienische Wort *capriccio* bedeutet in der deutschen Übersetzung etwa „Laune“, bzw. „nach Laune“, das Duden-Wörterbuch definiert es als „scherzhaftes, launiges Musikstück“<sup>50</sup>. Etymologisch leitet sich das Wort von dem lateinischen Ausdruck *capra* („Ziege“) ab und kann etwa als ein „Bocksprung“ verstanden werden.<sup>51</sup> Verwendet wurde es seit dem 16. Jahrhundert und zwar in der Musik und Malerei, kurz darauf lebte sich die Verwendung auch im Bereich der Poesie ein. In der bildenden Kunst wurde der Begriff von Jacques Callot durch seine *Capricci di varie figure* etabliert<sup>52</sup>, verwendet wird er als eine Bezeichnung „für eine lockere Folge (von Zeichnungen)“<sup>53</sup>. In allen diesen Bereichen bezeichnet das Capriccio etwas „Außergewöhnliches“, „Geistreiches“ oder etwas, was „den Regeln nicht entspricht“<sup>54</sup>. Das Capriccio in der Musik und Malerei oder Graphik entspricht mit seiner freien Phantasie und der Abwendung von der Ordnung dem Konzept des Manierismus. Während in der Malerei entschwand das Capriccio am Ende 18. Jahrhunderts mit kapriziösen Tendenzen von Giovanni Battista Piranesi und Francisco de Goya<sup>55</sup>, überdauert es in der Musik z. B. in der Form von Etüden.<sup>56</sup>

---

<sup>49</sup> Zimmermann, Hans Dieter: „Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus“. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“. In: Text + Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Weber Offset GmbH 1992. S. 98.

<sup>50</sup> „Capriccio“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Capriccio> (Abrufdatum: 5.1. 2018).

<sup>51</sup> Steinecke, 1155.

<sup>52</sup> Feldges, S. 123.

<sup>53</sup> Steinecke, S. 1155.

<sup>54</sup> Ebd., S. 1155.

<sup>55</sup> Z. B. Goyas berühmte *Los Caprichos* (1793-1799), ein Zyklus von 80 Blättern, der die gesellschaftlichen Probleme reflektiert.

<sup>56</sup> Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt: zur Begründung der literarischen Phantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 175.

Im *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch, wo Hoffmann den Begriff wahrscheinlich finden konnte, wird das Capriccio folgend definiert:

Ein Tonstück, bey welchem sich der Componist nicht an die bey den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Das Capriccio hat daher nicht immer den Ausdruck einer einzigen schon bestimmten Empfindung zum Gegenstande.<sup>57</sup>

Hoffmann wurde durch dieses Genre in alle drei Künste stark hineingezogen. Er war nicht der erste, der die Bezeichnung in der Literatur verwendete. Bevor ihm war die Verwendung des Begriffs in der Literatur jedoch eher vereinzelt und es war weder Benennung eines literarischen Genres noch ein Bestandteil des literarischen Vokabulars. Verwendet wurde das Wort eher mit der Bedeutung „Laune“. Der Begriff „Capriccio“ bzw. „Caprice“ ist bei Johann Jacob Bodmer zu finden, er tauchte z. B. in *Discoursen der Mahlern* (1721-1723) auf, einem Werk, das Bodmer zusammen mit Johann Jakob Breitinger verfasste:<sup>58</sup> „[...] ein seltzamer Caprice der unsern so verwegenen als neugierigen Humor gleichsam angefüllet hatte.“<sup>59</sup> Auch andere deutsche Autoren (vor allem Ludwig Wieland aber auch G. E. Lessing) sprachen über sog. „Geist Capriccio“ als den „Geist des Humors“, der nichts mit dem „schlichten Nachahmung“ zu tun hat, und Hoffmann konnte diese Tendenz nicht entgehen.<sup>60</sup> Als Genrebezeichnung kommt der Begriff zum ersten Mal 1815 bei Friedrich Kind vor (sein Erzählgedicht *Des Dichters Sommernacht* trägt den Untertitel „Caprice“).<sup>61</sup> Nach der Veröffentlichung der *Prinzessin Brambilla* wurde das Capriccio als ein literarisches Genre bekannter und bis heute wird es nicht selten mit Hoffmann in Zusammenhang gegeben.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Feldges, S. 123.

<sup>58</sup> Capriccio und Laune in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 7. Stuttgart: J. B. Metzler 2005. S. 76.

<sup>59</sup> Bodmer, Johann Jacob und Johann Jakob Breitinger: *Die Discourse der Mahlern*, 4 Teile in e. Band. (3. Teil). Hildesheim: G. Olms 1969. S. 162.

<sup>60</sup> Steinecke, S. 1156.

<sup>61</sup> Feldges, S. 124.

<sup>62</sup> Steinecke, S. 1156.

Da Hoffmann mit *Brambilla* an Callots Blätter und die philosophische Grundidee anknüpft, passt zum Text besser als die Bezeichnung „freie Phantasie“ der Begriff „gebundene Phantasie“<sup>63</sup>. Ebenso handelt es sich im Fall von *Brambilla* um keine „lose Ideenfolge“<sup>64</sup>. Obwohl sich die Geschichte formal kaum rekonstruieren lässt, erstens aus dem Grund, dass es sich um mehrere Geschichte handelt, zweitens wegen der fehlenden logischen Abfolge und logischen Verbindung, wäre es falsch zu behaupten, dass in diesem Werk die Logik völlig fehlt.<sup>65</sup> Die Logik versteckt sich in der inneren, inhaltlichen Konstruktion und nach gründlichem Lesen kann sie dechiffriert werden.

#### 1. 4. 2. *Prinzessin Brambilla* als Kunstmärchen

Das Märchen als Genre übte auf die Romantiker starke Anziehungskraft aus. Hoffmanns Märchen unterscheidet sich jedoch von den meisten romantischen Märchen in seiner Auffassung des alltäglichen und phantastischen Lebens, da er die magische Welt „in den Kontext der Alltagswelt“ eindringen lässt.<sup>66</sup>

In *Prinzessin Brambilla* kommen ohne Zweifel zahlreiche märchenhafte Elemente vor: märchenhafte Figuren und Tiere (Einhörner), magische Geräte, Zauber usw. Diese Elemente findet man sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnengeschichte und ohne ihre Wirkung wäre die Fortsetzung der Handlung kaum möglich.

Die weiblichen Hauptfiguren erinnern an die berühmten Figuren der Volksmärchen: Giacinta lässt sich mit Aschenputtel vergleichen, denn ähnlich wie sie bekommt diese arme Putzmacherin ein wunderschönes Kleid, in dem sie um den Prinzen werben kann und ihre alltägliche Realität ändert sich dadurch wesentlich. Liris und Mystilis, die verzaubert wurden und in einen tiefen langen Schlaf fielen, erinnern an Dornröschen. Von den männlichen Figuren sind es Prinz, König und Zauberer, die als typisch märchenhaft bezeichnet werden können.

Das Kunstmärchen unterscheidet sich vom Volksmärchen v. a. durch zwei Merkmale. Das erste ist sowohl inhaltlich als auch formal viel komplexer als das

---

<sup>63</sup> Steigerwald, S. 177.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Lachman, Gary: *Temná múza: vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století*. Praha: Volvox Globator 2006. S. 65-66.

zweite. Die Handlung des Volksmärchens ist durch eine einfache Linearität gekennzeichnet, die meistens nach demselben Muster aufgebaut wird; es gibt keine Nebenhandlungen, die Handlung wird aus der Sicht einer Hauptfigur präsentiert, deren Innenwelt wir nicht kennen. Die Figuren tun und sagen nur das, was für den Fortgang der Handlung nötig ist (Volker Klotz bezeichnet diesen Aspekt als „instrumentales Geschehen“<sup>67</sup>), es gibt meistens keine Redundanzen in der Handlung. Typisch ist auch die Verbindung der Gegenpole: Armut und Reichtum, Gutes und Böses, Schönheit und Hässlichkeit. Die gestörte Ordnung der Märchenwelt wird wiederhergestellt, das Böse besiegt, alle Hindernisse überwältigt und das Märchen mündet immer in ein glückliches Ende. Die Ästhetik der Volksmärchen ist naiv, alles orientiert sich auf die Oberfläche.<sup>68</sup> Das Kunstmärchen bildet zwar kein Gegenteil des Volksmärchens, aber es stellt auch keine schlichte Nachahmung der oben genannten Merkmale dar. Es entwickelt sich vielmehr aus dem Volksmärchen, wobei das Kunstmärchen seine thematischen und formalen Elemente vertieft. Das Kunstmärchen entsteht unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und sein Vorläufer verliert seine „lebenspraktische Gebrauchswert“<sup>69</sup>.

Was das Kunstmärchen vom Volksmärchen übernimmt, ist besonders das „instrumentale[] und zyklische[] Geschehen“<sup>70</sup>. Wie oben angedeutet wurde, passiert alles für einen Zweck: die Wiederherstellung der Weltordnung, zu der alle Figuren, sowohl Gute als auch Böse, beitragen. Das Zyklische im Märchen bedeutet erstens, dass die Handlung in einem Zyklus von Anfangszustand, Zwischenzustand und Endzustand verläuft, wobei es in dem Zwischenzustand zur Auseinandersetzung mit der gestörten Ordnung kommt; zweitens bedeutet es, dass sich der Aufbau des Märchens mit seinem Motivmaterial und Grundvorgang zyklisch wiederholt, womit auch die instrumentale und zyklische Erzählweise zusammenhängt.<sup>71</sup>

Paul Wolfgang-Wührl zählt in seiner Publikation über das deutsche Kunstmärchen eine Reihe von Merkmalen auf, durch welche sich das

---

<sup>67</sup> Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 25.

<sup>68</sup> Ebd., S. 10-18.

<sup>69</sup> Ebd., S. 23.

<sup>70</sup> Ebd., S. 24.

<sup>71</sup> Ebd., S. 24-25.

Kunstmärchen auszeichnet. Seine Form ist komplizierter, was auch für den Erzählstil und die Schilderung der Charaktere gilt. Die Botschaft, die im Volksmärchen sehr einfach und schlicht mitgeteilt wird, ist im Kunstmärchen chiffriert oder allegorisiert: Es ist die Aufgabe des Lesers, diese Botschaft zu entschlüsseln. Das ‚neue‘ Märchen kann sich auch zu gesellschaftlichen Problemen äußern, manchmal fungiert es als eine Art „Spiegel der Sozialgeschichte“<sup>72</sup>. Die volkshafte Naivität wird aufgehoben. In die Narration dringt „das Wunderbare“ durch, was u. a. „die Kohärenz von Raum und Zeit“ oder „Kausalbeziehungen“ beeinflussen kann.<sup>73</sup> Wenn man diese Merkmale in Hoffmanns *Brambilla* finden will, gelingt es ohne größere Schwierigkeiten.

Das Wunderbare stellt eine wichtige Kategorie im Märchen dar. Nach Wührls psychologischer Deutung ist die magische Kraft, die das Wunderbare auslöst, der Wunsch der Figuren. Es ist ein Triebimpuls der „Schwachen“ und „Unterlegenen“, der „die emanzipatorische Bedeutung“ hat<sup>74</sup>. Dabei kann der Wunsch sowohl das Gute als auch das Böse evozieren.

Am Anfang begreift der Held seine Benachteiligungen oder sie werden von einem „zaubermächtigen Helfer“ vermittelt, der dann für den Helden handelt<sup>75</sup>. Es ist eine ideale Situation, wo sich das Wunderbare völlig auswirken kann.

Als ‚märchenhaft‘ können auch viele Objekte in *Prinzessin Brambilla* bezeichnet werden. Beispielsweise der „Fortunatussäckel“, der in der Tasche des armen Giglio erscheint und den ihm angeblich die Prinzessin selbst zusteckte (in Wirklichkeit war es Celionati). Auf diesem Säckel, in dem immer der notwendige Betrag gefunden wird, gibt es die rätselhafte Inschrift „Gedenke dein Traumbild“. Denselben Säckel bekommt auch Giacinta.

Ein anderes ‚märchenhaftes‘ Objekt ist der magische Spiegel. In diesem Fall ist es der Wasserspiegel des Urdarsees, der die Wahrheit zeigt. Die Fenster der Kutsche, in der die Prinzessin in Rom ankommt, fungieren als Spiegel, sodass die Leute ein Gefühl haben, dass sie selbst in der Kutsche sitzen. Der Spiegel ist ein häufiges märchenhaftes Element, das sein Ursprung in der abergläubischen

---

<sup>72</sup> Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage. Hohengehren: Schneider Verlag 2003. S. 3.

<sup>73</sup> Ebd., S. 1.

<sup>74</sup> Ebd., S. 11.

<sup>75</sup> Ebd., S. 12.

Vorstellung über die durch den Spiegel verzerrte Realität hat. In Hoffmanns Märchen ist der magische Spiegel ein häufiges Leitmotiv.<sup>76</sup>

Die Realität wird auch durch weitere optische Objekte verzerrt. Es handelt sich um magische Kristalle und Steine, die bei Hoffmann ebenfalls häufig vorkommen. In *Brambilla* sind es auch die magischen Brillen, die Celionati anbietet und die er als vom Zauberer Ruffiamonte hergestellt präsentiert. Diese Brille soll den Karnevalsteilnehmern ermöglichen, die Prinzessin und den Prinzen zu sehen. Im Hinblick auf Handlung stellen sie vor allem ein für Giglios Transformation notwendiges Requisit dar.

Da die Prinzessin Brambilla aus Äthiopien stammt, gibt es im Text auch manche nicht-deutsche und sogar orientalische Elemente und Figuren: Es ist eine Mischung aus Figuren des römischen Karnevals, Elementen der ‚äthiopischen‘ Kultur (Strauße, Mohren) und auch der indischen Kultur (die Mohren tragen einen Palankin, d. h. eine aus Indien stammende Sänfte; die Prinzessin Mystilis steigt aus einer Lotusblüte und der Magier Ruffiamonte stammt aus Indien). Als orientalisch wirkt auch die Szene, in der Brambilla aus Pantalons Korbflasche emporsteigt.

Nicht zuletzt gibt es in Hoffmanns Märchen auch magische Zahlen: Z. B. der Magus Hermod soll nach „dreizehnmal dreizehn Monden“<sup>77</sup> wieder auftauchen, Ophioch und Liris schlafen auch „dreizehnmal dreizehn Monden“<sup>78</sup>. Nach „neunmal neun Nächten“<sup>79</sup> soll aus dem Urdarsee Mystilis entblühen.

Eine lange Reihe der Requisiten wurde aus den Volksmärchen unverändert übernommen. Das gilt jedoch nicht für die Figuren, bei denen der wesentlichste Unterschied in der Psychologie liegt. Diejenigen, die in Volksmärchen vorkommen, haben oberflächlich geschilderte Charaktere ohne individuelle Züge. Betont wird bei ihnen ihre soziale Schicht bzw. ihr Beruf (meistens lassen sie sich in zwei Gruppen aufteilen: Arme versus Adelige), was eine Basis für ihren sozialen Aufstieg darstellt. In Kunstmärchen wird dagegen mit Reflexionen oder oft detailliert geschilderten psychischen Prozessen gearbeitet. Im deutschen Kunstmärchen steht in der Mitte des Geschehens eine „offene Figur“; der Held ist meistens „ein Jüngling, den seine Unreife in Gefahr bringt, ein junger Ritter oder

---

<sup>76</sup> Wührl, S. 17.

<sup>77</sup> PB, S. 821.

<sup>78</sup> Ebd., S. 862.

<sup>79</sup> Ebd., S. 860.

ein Prinz“, der dem Wunderbaren begegnet – er kann z. B. vom „weiblichen Prinzip als kapriziöse[n] Elementargeist“ fasziniert werden.<sup>80</sup> Dabei muss er mit verschiedenen Fallstricken kämpfen. Im Fall von Giglio sind sie nicht boshaft gemeint, sondern er kriegt dadurch eine notwendige erzieherische Lektion, die für seine Entwicklung wichtig ist. Daneben sind in Märchen solche Figuren typisch, die sich durch außerordentliche Kräfte auszeichnen: Es sind Zauberer oder „personifizierte Naturmächte“ (Prinzessin Mystilis)<sup>81</sup>. Sehr häufig tauchen Könige und Königinnen auf. Diese „archetypale Figuren“ werden in Kunstmärchen durch unterschiedliche Titulierung transformiert (so gibt es Kaiser, Barone, Fürste u.a.). In der Romantik treten häufig auch bürgerliche Helden auf.<sup>82</sup>

In *Brambilla* kommen zwei Zauberer vor: Celionati und Ruffiamonte/Hermod. Ihre Mitarbeit ermöglicht die Verbindung zwischen der Rahmen- und der Binnengeschichte. Celionati ist „ein Meister, der mit jenseitigen Mächten in Beziehung steht [...]. Mit Vorliebe schickt er den Helden auf seine Suchwanderung, die sich unversehens zur Suche nach dem eigentlichen Selbst entwickelt [sic!].“<sup>83</sup>

Nach dieser Aufzählung der märchenhaften Merkmale besteht kein Zweifel daran, dass Hoffmanns Capriccio auch als ‚Märchen‘ bezeichnet werden kann. Diese zwei Genrebezeichnungen schließen sich nicht aus und die ‚synthetischen‘ Bezeichnungen ‚kapriziöses Märchen‘ oder ‚märchenhaftes Capriccio‘ sind im Fall von *Prinzessin Brambilla* mehr als zutreffend.

---

<sup>80</sup> Wührl, S. 21.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd.



## 2. Narratologische Analyse

### 2. 1. Die Handlungsstruktur

Die Struktur der *Prinzessin Brambilla* kann auf jeden Fall als komplex bezeichnet werden. Die Handlungsstränge (und damit auch die Identitäten einzelner Personen) überschneiden sich oft auf eine nur schwer erkennbare Weise. Das Geschehen ist eher eine „Konstellation von Geschehnissen, die mehr Lücken als verbindende Elemente aufweist“<sup>84</sup>. Das motiviert den Leser diese Lücken zu füllen.

In der Handlung lassen sich zwei Sphären erkennen: Das Reale und das Imaginäre. Beide Welten verbindet die mythische Erzählung des Ciarlatano Celionati, der in beiden Sphären beheimatet ist. Seine Erzählung über die Urdarquelle wird als eine Binnengeschichte in die Rahmengeschichte eingesetzt. Sie ist für das ganze Capriccio entscheidend, denn dank ihr wird schließlich die ganze Verwirrung der Figuren und der Handlung gelöst.<sup>85</sup>

Die erste Sphäre des realen Alltagslebens beginnt am Karnevalsvorabend und geht sehr schnell in die imaginäre Sphäre über. Mit dem Beginn des Karnevals beginnt auch das Imaginäre. Im letzten Kapitel nach der Selbsterkenntnis und der Versöhnung der beiden Hauptfiguren und mit einem einjährigen Abstand in der erzählten Zeit wird wieder das Reale geschildert. In der letzten Szene kommt es zur Vereinigung aller Ebenen und Handlungsstränge. Es treffen sich auch die wichtigsten Figuren aus der realen Sphäre. Deshalb könnte eventuell auch das Reale als ein Rahmen der ganzen Geschichte betrachtet werden, was die Mehrschichtigkeit des Werkes nur bestätigt.

Ingrid Strohschneider-Kohrs unterscheidet in *Prinzessin Brambilla* fünf Erzählwelten bzw. Erzählbereiche: 1. Die bürgerliche Welt, wohin der Schauspieler Giglio, die Putzmacherin Giacinta, der Kostümschneider Bescapi oder der Straßenverkäufer Celionati gehören, 2. das Theater, 3. die Welt des Karnevals, 4. die Welt um Prinzessin Brambilla und Prinz Cornelio Chiapperi, 5. die Erzählwelt des Märchens, wohin der König Ophioch, die Königin Liris, Hermod, Typhon und Prinzessin Mystilis gehören. Diese Welten werden jedoch

---

<sup>84</sup> Dembeck, S. 44.

<sup>85</sup> Sasse, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. S. 57. (Abrufdatum: 11.8.2018).

nicht streng und klar voneinander getrennt und dasselbe gilt auch für die Personen, am deutlichsten für Celionati.<sup>86</sup>

Eine andere Ordnung der Handlungsstränge, die sich wechselseitig bedingen, schlägt Wolfgang Nehring vor. Er unterscheidet drei Hauptbereiche: „(1) Das Geschehen im Lande Urdargarten, (2) die Anstrengungen des Fürsten Bastianello, das römische Theater zu reformieren, und (3) die Liebesgeschichte von Giglio und Giacinta.“ Schließlich kommen alle Figuren an ihr Ziel: „Urdargarten ist erlöst, das Commedia dell’Arte-Theater hat sich durchgesetzt, und die beiden Liebenden haben sich wiederum miteinander versöhnt.“<sup>87</sup>

## 2. 2. Der Erzähler und Metanarration

Der primäre Erzähler in *Prinzessin Brambilla* tritt nicht als Figur der erzählten Welt auf, d. h. er ist heterodiegetisch, und erzählt überwiegend in der dritten Person. Gleichzeitig er weitreichende Innensicht, v. a. was Giglio betrifft. So berichtet er über seine inneren Zustände, d. h. was die Figur fühlt, glaubt usw.; manchmal ist er besser informiert als die Figur selbst. Nach der Typologie von Jürgen Petersen<sup>88</sup> trifft hier die Bezeichnung „auktorialer Erzähler“ zu: Der Erzähler kennt die Gefühle und Gedanken der Figuren, er organisiert explizit die Geschichte und kommentiert sie auch; dadurch tritt die Subjektivität des Erzählers offen zutage.

Obwohl er heterodiegetisch ist, steht er nicht immer im Hintergrund: Man kann seine ‚Spuren‘ in der Erzählung erforschen und infolge dessen kann ihm der Leser einen Figuren-Status zuschreiben. Über sich äußert er sich eher implizit, er bezeichnet sich selbst nicht als 'Ich' und damit erfährt man nichts über seine Identität. Relativ häufig kommentiert er aber das Geschehen wobei er im vielen Fällen den Leser direkt anspricht; er bezeichnet ihn mit unterschiedlichen Attributen: am häufigsten als „geneigt“, oder aber auch „geliebt“, „vielgeliebt“, oder „günstig“. Mit diesen direkten Leserapostrophen entsteht eine Sekundärillusion, die einen Einfluss auf die Primärillusion der erzählten Welt hat – sie modifiziert diese Welt. Erster Eingriff dieser Art (wenn wir die

---

<sup>86</sup> Kaiser, S. 95. Vgl. auch Feldges, S. 125.

<sup>87</sup> Feldges, S. 126.

<sup>88</sup> Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993. S. 68-78.

Herausgeberfiktion im Vorwort übergehen, die unten besprochen wird) steht am Anfang des zweiten Kapitels:

„Du magst, geliebter Leser, nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand, dir geradehin zumutet, daß du wenigstens bis zu den letzten Worten des Büchleins dich willig dem Wunderbaren hingeben, ja sogar was Weniges davon glauben mögest.“<sup>89</sup>

Das Zitat ist nur ein kurzer Ausschnitt aus dem langen Erzählerkommentar. Der Erzähler führt seine Ansprache weiter und sorgt sich darum, dass der Leser vielleicht das Capriccio nur für ein „tolles fratzenhaftes Zeug“<sup>90</sup> halten wird. So drückt er ähnliche Sorgen aus, die im Vorwort formuliert werden. Anhand von diesen Stellen lässt sich erkennen, was der Erzähler von seinem Leser hält, welche Erwartungen er von ihm hat. Dadurch wird nicht nur der Erzähler, sondern auch der Leser profiliert und zwar als eine Entität, vor der und ihrem Verdikt der Erzähler teilweise ‚Angst‘ hat; es scheint, als ob er sich vor ihr verteidigen möchte bzw. sich permanent fürchtet, missverstanden zu werden. Daneben weist der Erzähler dem Leser seine Rolle zu, er betont sie. So entsteht eine Kommunikation zwischen dem Leser und dem Erzähler, wobei der Leser in die Erzählillusion hineingezogen wird. Der Erzähler erwähnt auch die Absicht, wie er seinen Leser beeinflussen will: Es sei

„[...] das verzeihliche Streben [...], [den Leser] aus dem engen Kreise gewöhnlicher Alltäglichkeit zu verlocken und [ihn] in fremdem Gebiet, das am Ende doch eingehegt ist in das Reich, welches der menschliche Geist im wahren Leben und Sein nach freier Willkür beherrscht, auf ganz eigne Weise zu vergnügen.“<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> PB, S. 790.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Ebd., S. 791.

Der Leser wird weiter nicht nur angesprochen, es werden ihm auch Fragen gestellt, z. B. über seine eigenen Erfahrungen mit wunderbaren Träumen, die eine geistige Verwirrung verursachen.<sup>92</sup>

Fließend übergeht der Erzähler in den nächsten Absatz, der Giglio gewidmet wird, der gerade unter solcher Verwirrung leidet. Dieses Verfahren hat einerseits den Effekt, dass sich der Leser mit der Hauptfigur identifiziert, wobei ihre Verwirrung gleichzeitig die Verwirrung des Lesers ist, andererseits gewinnt der Erzähler seine Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt spielt der Erzähler mit seinem „geneigten Leser“ ein Spiel, was ebenfalls maßgeblich zu seiner Verwirrung beiträgt. In der Einführung zum fünften Kapitel steht nämlich folgende Stelle: „Wie der geneigte Leser in diesem Kapitel nicht erfährt, was sich bei Giglios Tanz mit der unbekanntenen Schönen weiter begeben.“<sup>93</sup>

Der Erzähler reflektiert auch das Genre („ein[] Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst ein“<sup>94</sup>), Probleme des erzählerischen Verfahrens („[Autoren] machen gar zu gern den Chorus ihres eignen Buchs und nennen Reflektion alles das, was zwar nicht zur Geschichte nötig, aber doch als ein angenehmer Schnörkel dastehen kann“<sup>95</sup>), oder er auf die angeknüpften Stiche referiert („die Kupfertafel, die diesem Kapitel beigeheftet, zeigt diesen Tanz des Giglios mit der unbekanntenen Schönen“<sup>96</sup>). Er steuert auch das Wissen des Lesers und kommentiert den Erzählvorgang, so z. B. über Franz Reinhold – „der geneigte Leser hat ihn schon in dem dritten Kapitel gesehen und gehört“<sup>97</sup>.

Der Erzähler bearbeitet also explizit die mitgeteilten Informationen. Er sagt nicht alles, er deutet an und verschweigt, womit er eine Atmosphäre der Spannung schafft. Er erhöht damit die Motivation zur weiteren Lektüre und erweckt die Neugier des Lesers. Die Vermutungen des Lesers sollen später entweder bestätigt oder widergelegt werden. Es ist seine Aufgabe, die Wissenslücken zu erfüllen. Eine Lücke wird in *Brambilla* sogar explizit benannt:

---

<sup>92</sup> PB, S. 792.

<sup>93</sup> Ebd., S. 850.

<sup>94</sup> Ebd., S. 829.

<sup>95</sup> Ebd., S. 830.

<sup>96</sup> Ebd., S. 869.

<sup>97</sup> Ebd., S. 891.

„In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke. Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja, man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz. [Giglio bekommt Bauchgrimmen und Celionati gibt ihm Liquor anodynus<sup>98</sup> und nach diesem Medikament ist Giglio eingeschlafen. Es entsteht ein Lärm.] Man erfährt weder, was dieser Lärm bedeutet, noch wie der Prinz oder Giglio Fava nebst Celionati aus dem Palast Pistoja gekommen.“<sup>99</sup>

An dieser Stelle entsteht ein seltsamer Widerspruch. Der Erzähler behauptet zwar vom eigenen Erzählen, dass alles genau so wiedergegeben wird, wie es passiert ist und wie es Meister Callot meinte, hier wird aber aus einem Grund, der verschwiegen wird, etwas nicht mitgeteilt. Und der Erzähler *gesteht* dem Leser diese Tatsache. So entsteht ein spielerisch absurder Effekt. Es bieten sich zwei Fragen an: Warum wird über einen Lärm gesprochen, wenn er für das Geschehen unwichtig ist? Wozu dient eigentlich diese Passage des Textes? Es ist die Aufgabe des Lesers, nach eigener Abwägung diese Leerstelle zu füllen und die Fragen selbst zu beantworten. Hoffmanns Capriccio stellt somit ein ‚offenes Kunstwerk‘ im Sinne Umberto Ecos dar, das vom Leser extrem viel Mitarbeit verlangt und ihm gleichzeitig sehr viel interpretatorischen Freiraum bietet.<sup>100</sup>

Noch eine Besonderheit kann man in Hoffmanns Text finden und zwar die Herausgeberfiktion. Im Grunde stellt sie einen übergeordneten Rahmen für die Rahmengeschichte dar, weil sie in Form von Vorwort und ‚Nachwort‘ erscheint. Sie verleiht dem Werk eine größere Authentizität bzw. hilft diese zu fingieren. Das Vorwort wird als Vorwort explizit bezeichnet, ein Nachwort im wahrsten Sinne des Wortes kommt nicht vor, trotzdem tritt der „Herausgeber“ im letzten

---

<sup>98</sup> Wahrscheinlich Hoffmanns Scherz: Liquor anodynus oder Liquor anodynus Hoffmanni wurde im Volksmund Hoffmannstropfen genannt und zwar nach dem deutschen Chemiker und Arzt Friedrich Hoffmann (1660-1742). Sie dienten als Heilmittel gegen Erkältung, Übelkeit und Depression.

<sup>99</sup> PB, S. 876-877.

<sup>100</sup> Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Absatz des ganzen Capriccios wieder in Erscheinung: „Hier versiegt plötzlich die Quelle, aus der, o geneigter Leser, der Herausgeber dieser Blätter geschöpft hat.“<sup>101</sup> Die Wirkung der Metanarration und der Herausgeberfiktion auf die Illusionsbildung ist in diesem Fall gleich. Beide sind eher illusionshemmend, d. h. sie machen aus dem Text eine Erzählung, die aufgrund realer Ereignisse entstanden ist. Wie zu zeigen sein wird, tritt dadurch ein Widerspruch ein, da im Text Metalepsen erscheinen, denn sie haben einen gegensätzlichen Effekt und zwar fördern sie die Illusion.

Celionati, der sekundäre Erzähler der Urdargarten-Geschichte, erzählt auch retrospektiv und heterodiegetisch, jedoch wendet er sich jedoch an unterschiedliche Adressaten. Während für den primären Erzähler der Adressat der „geneigte Leser“ ist, sind Celionatis Publikum die deutschen Künstler in Caffé greco, die sich in demselben Raum und in derselben Zeit wie Celionati befinden.

Ein interessantes Moment ergibt sich, als Celionati die Geschichte von Urdargarten erzählen will. Seine Rede endet mit: „Also, Ohren auf, Sinn auf!“<sup>102</sup>. Hier könnte der Leser erwarten, dass die Geschichte gleich nach diesem Satz beginnen werde, es passiert aber nicht. Eingeschoben wird hier ein weiterer Kommentar des primären Erzählers und er beginnt wie folgt: „Hier mußst du, sehr geneigter Leser, es dir also gefallen lassen, eine Geschichte zu hören, [...] Vernimm also, o mein Leser, die wunderbare Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris.“<sup>103</sup> Außerdem beschreibt der Erzähler die Geschichte als etwas, was der „Kern der Hauptgeschichte“ sei<sup>104</sup>. Auf dieser Stelle bietet sich die Frage an, wer die Urdargarten-Geschichte eigentlich erzählt. Beide Erzähler, sowohl der extradiegetische (ein namenloses Ich) als auch der intradiegetische (Celionati) melden sich hier zum Wort und beide bieten eine Einleitung zur Geschichte, die sie erzählen wollen. Aus der inhaltlichen Sicht ist der logische Erzähler Celionati; aus der narratologischen Sicht wird diese Logik bis zu einem gewissen Grad in Frage gestellt, denn das Wort übernimmt der primäre Erzähler, der Celionati überordnet ist. Theoretisch könnte Celionati auch die Rolle des extradiegetischen Erzählers vertreten, denn als Figur ist er

---

<sup>101</sup> PB, S. 912.

<sup>102</sup> Ebd., S. 816.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Ebd.

allwissend und im Grunde auch allgegenwärtig und er verfügt über gleiche Informationen wie der extradiegetische Erzähler. In Bezug auf das zitierte Beispiel ist sich Celionati auch dessen bewusst, dass die Binnengeschichte der „Kern der Hauptgeschichte“ ist und deshalb erzählt er sie.

Es ist jedoch noch eine Figur für den Einschub der Urdar-Geschichte wichtig und kann nicht vergessen werden: Ruffiamonte. Celionati beruft sich auf ihn in seiner Erzählung: „[W]ie [mir] der Zauberer Ruffiamonte tausendmal [] versichert hat“<sup>105</sup> oder „Ruffiamonte behauptet“<sup>106</sup>. In Palast Pistoja erzählt dann Ruffiamonte den zweiten Teil der Geschichte. Sein Publikum sind die Figuren im Saal des Palastes Pistoja, zu denen auch Giglio gehört. Es gibt auf dieser Stelle zwar keine explizite Benennung dieser Figur, sie wird aber als „der weise Mann aus der Tulpe“ oder nur als ein „kleine[r] alte[r] Mann mit langem weißen Bart“ bezeichnet, deshalb kann man aufgrund des kontextuellen Wissens deduzieren, dass es sich um Ruffiamonte handelt<sup>107</sup>. Sein Doppelgänger, der Magus Hermod tritt in der von Ruffiamonte erzählten Geschichte auf und so entsteht eine besondere Art des homodiegetischen Erzählers. Überdies wird die Tatsache, dass es sich wirklich um Ruffiamonte handelt, ein paar Kapitel später von Celionati verraten.

Es ergibt sich die Frage, inwieweit alle diese Erzähler zuverlässig sind. Es gibt manche Stelle im Text, die nicht glaubwürdig wirken, zum großen Teil wird jedoch alles später erklärt. Daneben geht es um ein Märchen bzw. ein Capriccio und diese Genres ermöglichen die Irrationalität. Unzuverlässig und verdächtig handeln eher die Figuren; da dieses Kapitel aber den Erzähler behandelt, wird hier die Theorie von der Unzuverlässigkeit der Figuren nicht weiter entwickelt. Bei Celionati, der gleichzeitig als Figur und als Binnenerzähler fungiert, ist die Zuverlässigkeit dennoch umstritten. Ihn finden auch die deutschen Künstler verdächtig und stellen seine Erzählung und sein ganzes Verhalten in Frage. Dagegen wehrt sich der Scharlatan scharf:

„Daß nur niemand von euch glaubt, ich wolle unsinnige Märchen auftischen und daran zweifelt, daß sich alles so begeben, wie ich es

---

<sup>105</sup> PB, S. 812.

<sup>106</sup> Ebd., S. 822.

<sup>107</sup> Ebd., S. 843.

erzählen werde! Jeder Zweifel wird gehoben sein, wenn ich versichere, daß ich alles aus dem Munde meines Freundes Ruffiamonte habe, der selbst in gewisser Art die Hauptperson der Geschichte ist.“<sup>108</sup>

Seine ‚Verteidigung‘ wird im siebten Kapitel fortgesetzt, beim anderen Beisammensein im Caffé greco, als die Deutschen den zweiten Teil der Geschichte auffordern. Er beschwört sich darüber, dass sie ihn nur als jemanden sehen, „der nur eben darum da ist, [den Künstlern] zuweilen Märchen zu erzählen, die bloß ihrer Possierlichkeit halber possierlich klingen [...]“.<sup>109</sup>

### 2. 3. Metalepse

Die Metalepse ist ein Begriff, der in die Literaturwissenschaft bzw. Narratologie von Gérard Genette eingeführt wurde.<sup>110</sup> Dieses Konzept gab es jedoch bereits in der antiken Rhetorik, aber ohne eine klare Definition. Auf dem ersten Versuch Genettes, die literarische Metalepse präziser zu definieren, basieren alle weiteren narratologischen Arbeiten, wobei sie Genettes Theorie und Definition entwickeln und modifizieren.<sup>111</sup> Metalepsen erscheinen nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film oder in der bildenden Kunst; in jedem Medium sind die Möglichkeiten ihrer Realisation unterschiedlich. Was die Literatur betrifft, kommen sie in der Regel nur dann vor, wenn es sich um einen fiktionalen Text handelt. In faktualen Texten gibt es für dieses Phänomen kaum Raum.

Nach Genette signalisieren Metalepsen den „Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen“, wobei wird ihre Hierarchie verletzt.<sup>112</sup> Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: Wenn der Autor die Welt der Erzählung kommentiert oder sie betritt oder wenn die Figuren sich dessen bewusst sind, dass sie ein Teil der Fiktion sind, was sie dadurch signalisieren, dass sie die fiktive Welt durch die

---

<sup>108</sup> PB, S. 816.

<sup>109</sup> Ebd., S. 892.

<sup>110</sup> Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil 1972.

<sup>111</sup> Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting‘ Narratological Concepts*. In: *Narratology beyond Literary Criticism*. Hrsg. von Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter 2005. S. 83-109, hier S. 88.

<sup>112</sup> Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010. S. 152.



Kommunikation mit dem Autor oder mit dem Leser verlassen.<sup>113</sup> Dadurch wird die ‚logische‘ Anordnung der narrativen Ebenen gebrochen, ihre Grenzen werden überschritten und infolge dessen vermischen sich die reale und fiktive Welt bzw. Ebene (in Genettes Terminologie geht es um die Vermischung der extradiegetischen und intradiegetischen Ebene). Diese Transgression ist in den meisten Fällen bewusst und verfolgt bestimmte Ziele.<sup>114</sup>

Was die Geschichte der Metalepse betrifft, ist sie wie bereits angedeutet wurde, keine moderne Erfindung, sondern sie war bereits zu Hoffmanns Zeit in Prosa und Drama beliebt. In der Romantik etablierte sich die Bezeichnung „romantische Ironie“ für ein ästhetisches Verfahren, das v. a. Friedrich Schlegel beschrieb. Die „romantische Ironie“ bedeutet unter anderem, dass sich ein konkretes Kunstwerk selbst als Kunstwerk reflektiert, was zur Desillusionierung des Lesers oder Zuschauers führt. Es ging um eine „exterior metalepsis“ (externe Metalepse), die eine Transgression zwischen der intra- und der extradiegetischen Ebene bedeutet; später seit der Moderne erscheint die sog. „interior metalepsis“ (interne Metalepse), für die eine Transgression zwischen der primären und sekundären Geschichte innerhalb eines Werkes typisch ist.<sup>115</sup>

In der Forschung kann man mehrere Klassifikationen der Metalepsen finden. Wahrscheinlich die am häufigsten erwähnte Aufteilung ist die an „ontologische“ und „rhetorische“ Metalepse. Die „ontologische Metalepse“ entsteht, wenn der Autor oder der Erzähler oder eine Figur sich über die Grenze der Welten hinwegsetzt, es geht um ihre imaginär physische Translokation.<sup>116</sup> Dagegen wird bei der „rhetorischen“ Metalepse die Grenze nur verbal (z. B. durch einen Kommentar des Autors) oder durch eine kurze Überschreitung gebrochen.<sup>117</sup> Dieses Verletzen des narrativen Systems wird nach ein paar Sätzen wieder in Ordnung gebracht und die Grenzen zwischen den Welten werden wieder hergestellt.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Kukkonen, Karin: *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*. In: *Metalepsis in Popular Culture*. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. New York: Walter de Gruyter 2011. S. 1-22, hier S. 1.

<sup>114</sup> Wolf, S. 91.

<sup>115</sup> Cohn, Dorrit: *Metalepsis and Mise en Abyme*. In: *Narrative* 20/4 (2012). S. 105-114, hier S. 106-108.

<sup>116</sup> Kukkonen, S. 9.

<sup>117</sup> Ebd., S. 2.

<sup>118</sup> Pier, John: *Metalepsis (revised version)*. Zugänglich online: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>. S. 2 (Abrufdatum: 11.8.2018).

In seinem Capriccio verwendet Hoffmann den „rhetorischen“ Typ und ruft so einen Effekt des Spieles mit dem Leser hervor, wobei er auch die Fiktionalität betont, vielleicht mit der (bereits im Vorwort zu *Brambilla* erwähnten) Absicht dem Leser zu zeigen, dass er das Werk nicht zu ernst nehmen sollte. Der Autor kann so die Ästhetik seines Werkes bewirken und einen anti-illusorischen Effekt erzeugen, der dem Leser verhindert, durch das Werk völlig verschlungen zu sein.<sup>119</sup> In *Brambilla* sind es vor allem Celionatis Ansprachen, die diesen Effekt haben. So behauptet er z. B.: „Ihr dürft, o mein Prinz, nur daran denken, daß alles, was wir treiben, und was hier getrieben wird, nicht wahr, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist.“<sup>120</sup> Und später reagiert Celionati auf ähnliche Weise auf die Aufforderung der deutschen Künstler um den zweiten Teil der Geschichte vom Urdarland: „Ich meine nämlich den Leser des Capriccios, Prinzessin Brambilla geheißen, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen.“<sup>121</sup> Im folgenden Absatz befindet sich eine weitere Metalepse: „Aber ich sage euch, als mich der Dichter erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn, und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen.“<sup>122</sup> Die angeführten Beispiele, wo sich eine fiktive Figur der fiktiven Welt (der intradiegetischen Ebene) auf der Ebene der realen Welt (der extradiegetischen bzw. metadiegetischen Ebene) realisiert, entsprechen einer anderen Art der Metalepse, nämlich der „ascending metalepsis“, einer im Vergleich zu ihrem Gegensatz, der sog. „descending metalepsis“ häufigerer Form der Metalepse.<sup>123</sup> Damit erhebt sich die Figur Celionati vertikal um eine narrative Ebene höher, er dringt in die reale Welt durch und zeigt, dass die Welt, die der Leser vielleicht für eine reale Sphäre hält, nur eine erzählte Welt ist. Ihre Basis und Vorlage liegen zwar in der Realität, aber diese wird eher als eine mögliche Variante der Realität dargestellt.<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> Wolf, S. 103.

<sup>120</sup> PB, S. 874.

<sup>121</sup> Ebd., S. 892.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Klimek, Sonja: Metalepsis in Fantasy Fiction. In: Metalepsis in Popular Culture. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. New York: Walter de Gruyter 2011. S. 22-41, hier S. 24, 25.

<sup>124</sup> Kukkonen, S. 6.

Die Metalepse verbindet deshalb zwei Welten, die sich auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen befinden.<sup>125</sup> Die fiktive Figur, in unserem Fall Celionati, stört den Zeitraum der Erzählung dadurch, dass er zum Leser spricht, der sich im anderen Zeitraum befindet. So entsteht der Eindruck, dass beide Zeiträume gleichzeitig und parallel verlaufen. Wenn man in Erwägung zieht, dass *Prinzessin Brambilla* als ein „erzähltes Theater“ betrachtet werden kann, dann kann nach der theaterwissenschaftlichen Terminologie über eine Rampe, die auf mehreren Stellen überschritten wird, gesprochen werden. Die Rampe fungiert hier als eine Trennlinie, die den Schauplatz vom Zuschauer trennt. Und die Funktion des Zuschauers erfüllt im Capriccio der Leser.

Ein Text ist immer ein Dialog mit dem Leser, meistens ist er in der Prosa jedoch eher implizit gestaltet. Hier kommt ein expliziter Dialog vor, in dem Celionati direkt den Leser anspricht. Trotzdem kann die narrative Fiktion durch Metalepsen unsere Realität nicht völlig einbeziehen, da die Möglichkeiten der Epik im Vergleich z. B. zu Metalepsen in Theaterstücken beschränkt sind, wo das Publikum und das Kunstwerk mit seinen Figuren zur gleichen Zeit physisch anwesend sind.<sup>126</sup> Eine Figur im aufgeführten Drama ist gleichzeitig Figur und Schauspieler, dagegen ist eine literarische Figur nur ein Bestandteil des fiktionalen Textes und so verfügt sie über keine ‚physischen‘ Kräfte, die in die Realität des Lesers durchdringen könnten. Dennoch entsteht auch in der Prosa die Illusion der Parallelität der Erzählzeit und der erzählten Zeit.<sup>127</sup>

#### **2. 4. Wie wird erzählt?**

Das Capriccio wird überwiegend im mimetischen Modus<sup>128</sup> erzählt, d. h. mit vielen Dialogen aber auch Monologen, die in Form der direkten Rede reproduziert werden. Das Werk ähnelt somit einem Drama (Genette spricht in diesem Fall über den dramatischen Modus) und wirkt mehr lebhaft: Nicht nur als eine objektiver Bericht oder Zusammenfassung, sondern als ein unmittelbares Geschehen, bei dem der Leser als Zeuge anwesend ist. Dadurch ist das Erzählen zeitdeckend: Das

---

<sup>125</sup> Kukkonen, S. 7.

<sup>126</sup> Klimek, S. 25.

<sup>127</sup> Pier, S. 2.

<sup>128</sup> Die Begriffe mimetischer und diegetischer Modus stammen von Platon, genauer gesagt verwendet er sie in seinem Werk *Politeia* (um 370 v. Chr.); diese Begriffe werden auch in der zeitgenössischen Erzähltheorie verwendet.

Tempo der Erzählzeit entspricht weitgehend dem Tempo der erzählten Zeit.

Es überwiegt das retrospektive Erzählen im Präteritum. Die Retrospektion wird nur durch die Erzählerkommentare gestört, was mit dem Übergang von der Ebene der Diegese in die Ebene der Exegese zusammenhängt. In diesem Fall geht es um sog. prospektives Erzählen, das der Geschichte im Vergleich zum retrospektiven Erzählen einen höheren Grad an Glaubwürdigkeit verleiht. Folglich wechselt sich in diesen Passagen auch das Tempus.

Zur tieferen Analyse der Parameter der Erzählung werden das zweite und das dritte Kapitel herangezogen:

Das zweite Kapitel beginnt mit einer langen Unterhaltung mit dem Leser u. a. über Tagträume, wobei der Leser mit eigenen Erfahrungen konfrontiert wird. Dann steht wieder die Handlung der primären Erzählung im Vordergrund und man sieht die Ereignisse aus Giglios Sicht, was sich nach den Verben des Wahrnehmens erkennen lässt. Es werden seine Gefühle geschildert, ein Gespräch zweier Masken über ihn selbst, das er unwillkürlich mithört und der Leser schaut sich gemeinsam mit ihm eine improvisierte Komödie an. Es kommen auch einige Stellen in der inneren Rede vor. Im Text dominiert insgesamt interne Fokalisierung, ihr Träger ist überwiegend auf Giglio fixiert und zwar seit dem zweiten Kapitel, nämlich seit dem Anfang des Karnevals. Wenn die Erzählung aufhört, sich auf ein Subjekt zu konzentrieren oder in Passagen, wo die Figuren fehlen, wird zu Nullfokalisierung übergegangen, die bereits im ersten Kapitel zu finden ist.

Das dritte Kapitel beginnt in medias res mit einem Gespräch zwischen Celionati und den deutschen Künstlern. Solche ‚unvermittelten‘ Anfänge, direkt im Zentrum des Geschehens, sind für *Brambilla* nicht außergewöhnlich; sie dienen als ein leichtes ‚Schockelement‘, das die Aufmerksamkeit des Lesers anstachelt. Das Gespräch ist lang, mit nur kurzen Eingriffen des Erzählers, der vor allem den Strom der direkten Rede organisiert. Nach einer Leseransprache fängt die Binnengeschichte an. Die natürliche zeitliche Ordnung des Erzählens wird damit gestört, denn die sekundäre Erzählung liegt vor dem Beginn der primären (externe Analepse), sie ist abgeschlossen. Nur einige Elemente dringen schrittweise in die primäre Erzählung durch (der zweite Teil der Binnengeschichte reicht in die primäre Handlung mehr greifbar als der erste hinüber) und es entstehen logische Verbindungen zwischen der primären und sekundären Welt,

wobei die beiden Handlungsstränge schließlich auch teilweise verschmelzen aber nur auf der ideologischen Ebene; zeitlich liegen sie weit voneinander. Daraus folgt, dass zwischen ihnen keine zeitliche Kontinuität besteht. Überdies spielt sich die Binnengeschichte nicht nur in einer anderen Zeit, sondern auch im anderen Raum ab.

Die interne Fokalisierung wird hier zur Nullfokalisierung abgelöst. Celionati als Erzähler ist in diesem Fall allwissend. Ein Beweis für diese Allsicht, wie die Nullfokalisierung auch genannt wird, sind Aussagen wie z. B. die folgende: „[das Land Urdargarten] gehörte zu den gesegnetsten Ländern, die es jemals gab und geben wird.“<sup>129</sup> Dieser Information kann sich keine der Figuren, die in der Binnengeschichte vorkommen, bewusst sein. Die einzige Figur, die diese Angaben kennt, ist Celionati, der aber in der Binnengeschichte selbst nicht erscheint, sondern um ein Niveau höher steht. Dann wird die Erzählung auf den König Ophioch konzentriert, wobei der Erzähler immer etwas mehr weiß, als der König über sich selbst und seine eigene geistige Stimmung zu wissen scheint. Ähnlich fungiert die Erzählung auch im Hinblick auf die Königin Liris.

Das Erzähltempo wird in der Binnengeschichte beschleunigt. Als Beweis für einen Extremfall der Beschleunigung dient z. B. die Zeitangabe „Wochen und Monde vergingen“<sup>130</sup>, die eine Ellipse darstellt. Was für den Fortgang der Geschichte nicht unbedingt nötig ist, wird ausgelassen und nur auf diese kurze Konstatierung reduziert. An anderen Stellen entspricht die erzählte Zeit der Erzählzeit, d. h. es wird ähnlich wie in großen Teilen der primären Erzählung zeitdeckend erzählt.

Als der König im Walde den Magus Hermod trifft, wird dieses Ereignis aus seiner Perspektive gesehen. Man erfährt, was der König fühlt, was er denkt. Diese Mitsicht ändert sich bald wieder zur erzählerischen Übersicht, als das Königspaar scheinbar gestorben ist, und sie wird bis zum Ende nicht aufgehoben. Nach dem Ende kehrt die Handlung wieder ins Caffé greco zurück und die Sicht wird noch immer auf keine konkrete Figur gebunden.

Zeitlich parallel zum Geschehen im Caffé verläuft das Geschehen um Giglio, was explizit markiert wird. Die Erzählung konzentriert sich wieder auch ihn und die Umgebung wird wieder durch seine Augen gesehen, was nur im vorletzten

---

<sup>129</sup> PB, S. 817.

<sup>130</sup> Ebd., S. 819.

Absatz kurz durch die erzählerische Übersicht unterbrochen wird.

Schließlich noch zum Umgang der Erzähler mit den Zeitangaben: Diese sind sehr vage, was dem gewählten Genre völlig entspricht, denn das Märchen soll bekanntlich überzeitlich wirken. Es gibt im Text natürlich keine kalendarischen Zeitangaben, sondern relativ viele relationale Angaben, die uns aber manchmal auch nicht viel weiterhelfen. In der Binnengeschichte findet man Zeitangaben wie „vor gar langer, langer Zeit, man möchte sagen, in einer Zeit, die so genau auf die Urzeit folgte, wie Aschermittwoch auf Fastnachtdienstag“<sup>131</sup> (es handelt sich also um eine ‚mythische‘ Zeit) oder „in dreizehnmal dreizehn Monden“<sup>132</sup>. Celionati, der so langlebig wie sein Freund Ruffiamonte ist, behauptet: „Kaum sind es ein paar hundert Jahre her, als wir [Ruffiamonte und ich] [...] viel von der Quelle Urdar sprachen.“<sup>133</sup> Diese Unbestimmtheit ‚schadet‘ hier in diesem Fall nicht, denn das Wissen über die Zeit ist nicht ausschlaggebend.

Die Handlung der Rahmengeschichte wird zeitlich auch nicht näher bestimmt. Wir wissen zwar, dass der Zeitraum ungefähr so lange wie der Karneval in Rom dauert, das konkrete Jahr wird aber nicht genannt. Trotzdem wäre es jedoch möglich, die Zeit ungefähr aus Angaben zu bestimmen, die nicht (explizit) zeitlich sind. Es spielen hier die Quellen, aus denen der Autor schöpfte, eine Rolle: Der Karneval entspricht der Zeit von Goethes Besuch in Rom, deshalb ist es unwahrscheinlich, dass sich die Geschichte (viel) früher abspielen konnte, denn die Requisiten stammen aus Goethes Schilderung. Außerdem kann auch nach der genannten Währung, den sog. „Paoli“, die zeitliche Periode näher bestimmt werden. Da dies aber für die Analyse weitgehend irrelevant ist, wird im Folgenden diese zeitliche Einordnung nicht näher thematisiert.

Im Text kommen zahlreiche deiktische Ausdrücke vor, die mit dem Dunkel zusammenhängen. Vieles spielt sich in der Nacht, um Mitternacht, gegen Abend ab. Die ganze Erzählung beginnt mit: „Die Dämmerung brach ein, es läutete in den Klöstern zum Ave“.<sup>134</sup>

Noch eine Stelle verdient eine Erwähnung, auch wenn sie sich nicht in den ausgewählten Kapiteln befindet, sondern am Ende des letzten Kapitels. Hier gibt es einen großen zeitlichen Sprung, eine Ellipse, die ein Jahr des Geschehens

---

<sup>131</sup> PB, S. 817.

<sup>132</sup> Ebd., S. 821.

<sup>133</sup> Ebd., S. 816.

<sup>134</sup> Ebd., S. 770.

auslöst. Der Beginn des Geschehens, das nach der zeitlichen Pause wieder aufgenommen wird, wird nicht explizit markiert. Es beginnt mit der Konstatierung „Mitternacht war vorüber“ und nur an einigen Indizien kann man erkennen, dass die Handlung nicht direkt auf die vorherige anknüpft.<sup>135</sup> Ein solches Indiz ist z. B. der Satz „So wie damals, als Giglio ihr [Beatrice] den mit Lekkerbissen gefüllten Korb hinauftragen mußte, hatte die Alte heute alles eingekauft zum leckern Mahl.“<sup>136</sup> Erst nach ein paar Absätzen verrät Giacinta, um welchen Tag es sich handelt: „Erinnerst du dich nicht, daß es heute gerade ein Jahr her ist, da wir in den herrlichen hellen Urdarsee schauten und uns erkannten?“<sup>137</sup> Da wissen die Figuren über das vergangene Jahr entweder mehr als der Erzähler oder der Erzähler wählt eine Auslassung der Informationen, die unwichtig sind.

## 2. 5. Aufbau des Textes

Als Paratext begleitet den Text ein Vorwort, dann folgen acht Kapitel. Die Kapitel, wenn sie nicht in medias res anfangen, werden häufig durch die Kommentare und Erklärungen des Erzählers eingeleitet, die manchmal auch im weiteren Verlauf des Kapitels vorkommen.

Jedes Kapitel wird durch einen kurzen Prolog eingeleitet (von Wittkop-Ménardeau in Anbetracht der Vorliebe Hoffmanns für Musik als eine Ouvertüre bezeichnet<sup>138</sup>), der den Inhalt des Kapitels zusammenfasst. Diese kurzen Einleitungen haben einen eigenartigen, humorvollen und manchmal absurd klingenden Charakter und werden aus Sätzen bzw. Phrasen zusammengestellt, die an die Überschriften von Märchen erinnern, v. a. durch die märchentypische Lexik und durch Wörter, die typisch in den Titeln von Märchen erscheinen, wie „von“ (z. B. „Von der Smorfia italischer Mädchen“) oder noch häufiger „wie“ (z. B. „Wie Giglio der Ritter der Prinzessin Brambilla sein wollte, weil ihm eine Fahne aus dem Rücken gewachsen“). Die einzelnen Phrasen werden durch Gedankenstriche voneinander abgetrennt und inhaltlich knüpfen sie auf sich nicht direkt an. Nicht immer enthalten sie eine relevante Information (manchmal ist sie eher irreführend oder falsch) und ohne die Lektüre des folgenden Kapitels wären

---

<sup>135</sup> PB, S. 907.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Ebd., S. 908.

<sup>138</sup> Wittkop-Ménardeau, S. 129.

sie für das Wissen des Lesers kaum von Bedeutung. Sie initiieren jedoch seine Orientierungserwartung, wobei sie durch die darauffolgende Handlung enttäuscht werden kann.<sup>139</sup>

Die Phrasen können also nicht einfach als Überblicke oder Auszüge gesehen werden, weil diese Begriffe in diesem Fall eher irreführend wären. Deshalb verdienen sie eine größere Aufmerksamkeit. Die Wirkung, dass es um Zusammenfassungen der konkreten Kapitel geht, ist nur scheinbar: Nach der näheren Untersuchung kommt man zur Feststellung, dass sie mit dem Inhalt der Kapitel nicht korrespondieren und eine „defizitäre Version der Erzählung“ anbieten.<sup>140</sup> Sie weisen keine Konsistenz aus und es ist schwierig, eine Ordnung unter diesen Phrasen zu finden. Eine Möglichkeit wäre, sie als Überschriften zu einzelnen Abschnitten zuzuordnen, denn sie beziehen sich zu den Schlüsselveränderungen in der Handlung, auch wenn sie nicht immer das Grundsätzliche bezeichnen und sich eher zu den weniger bedeutungsvollen Details der konkreten Passage beziehen. Die „textuellen Fakten“ werden hier durch eine figurative Verkettung ersetzt und damit wird gezeigt, „wie eine figurative Transformation erzählerische Kohärenz zerstören kann“<sup>141</sup>.

Im Extremfall kann solcher Überschrift wie folgt klingen: „Freimaurerei eines Mädchens und neu erfundener Flugapparat“ (6. Kapitel), wobei nur mit Schwierigkeiten festgestellt werden kann, wozu sich die (metaphorischen) Ausdrücke „Freimaurerei“ und „Flugapparat“ beziehen.<sup>142</sup> Aus dem Versuch Till Dembecks sie zu deschiffrieren, ergibt sich, dass „Freimaurerei“ Giacintas Argumentationsweise bezeichnet und der „Flugapparat“ eine Metapher für einen bereits metaphorischen Ausdruck „Schmetterlingsflügel“ ist, die der Giacinta die Liebesbeziehung mit dem Prinzen verursacht<sup>143</sup>: „(...) denn du siehst es ja, wie dann mir augenblicklich die schönsten, buntesten, gleißendsten Schmetterlingsflügel herauswachsen, und wie ich mich emporschwinde hoch – hoch, in die Lüfte.“<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Kaiser, S. 96.

<sup>140</sup> Dembeck, S. 49.

<sup>141</sup> Ebd., S. 49.

<sup>142</sup> Die Verbindung von der „Freimaurerei“ und „einem Mädchen“ ist überdies paradox: In diese Gemeinschaft konnten nur Männer zu Mitgliedern werden.

<sup>143</sup> Dembeck, S. 49.

<sup>144</sup> PB, S. 882.



Im fünften Kapitel kommt auch zu solchem Fall, wenn der ‚Überschrift‘ das reflektiert, was im Folgenden *nicht* passieren wird: „Wie der geneigte Leser in diesem Kapitel nicht erfährt, was sich bei Giglios Tanz mit der unbekanntenen Schönen weiter begeben“. So erlebt auch der „geneigte Leser“ eine Täuschung und wie sich Celionati mit Giglio spielt, spielt sich auf ähnlicher Weise der Erzähler mit dem Leser. Ähnlich wie ein Zen-Meister seinem Schüler einen Kōan, einen scheinbar unlogisches und paradoxes Rätsel gibt, um seine konventionelle Denkweise zu durchbrechen, so zieht auch der Erzähler unaufhörlich in Zweifel das, was der Leser für selbstverständlich hält.

Obwohl die Überblicke keine „konsistente Erzählungen“ mit einer „Kohärenz der Charaktere, des Raumes oder der Zeit“ sind, bieten sie mehr als eine kurze Zusammenfassung eine „weitere Variante der Geschichte“ (neben den Illustrationen und der eigentlichen Erzählung im Haupttext).<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Dembeck, S. 47.

### 3. Figuren

Die tatsächliche Zahl der Figuren in *Prinzessin Brambilla* lässt sich nur schwer eindeutig bestimmen, denn fast jede Figur hat ihren (manchmal sogar mehrere) Doppelgänger, die meistens nur Projektionen, Alter-Egos oder bloße Imaginationen und Traumpersonen der jeweiligen Figuren sind. Frederick Burwick spricht über „Paradigmatisierung der Hauptfiguren“<sup>146</sup>, d. h. die Figuren treten paradigmatisch auf unterschiedlichen Erzählebenen unter unterschiedlichen Namen auf.

Obwohl im Mittelpunkt des Geschehens die Figur des armen Schauspielers Giglio steht, ist für die Entwicklung der Handlung die Figur Celionati am bedeutendsten, denn er setzt die Handlung um Giglio in Bewegung und zieht auch ihrem weiteren Verlauf die Fäden. Celionatis Aufgabe ist dabei „den Protagonisten in der Konfrontation mit der serapionistischen Grenzerfahrung [...] auf eine höhere Bewußtseinsstufe zu heben“<sup>147</sup>. Auch wenn sich in der Geschichte die Liebesbeziehung zwischen Giglio und Giacinta abspielt, gerät die Handlung um Giacinta eher in den Hintergrund, sodass weitgehend die Perspektive Giglios dominiert.

Interessanterweise treten in *Brambilla* keine (rein) negativen Figuren auf, die in Märchen in der Regel vorhanden sind. Die einzige ‚böartige‘ Figur ist der Dämon Typhon, der in der Urdargartengeschichte vorkommt und sich für den Magus Hermod ausgibt. In der primären Handlung von Hoffmanns Märchen ‚arbeiten‘ jedoch alle Figuren – manche bewusst, andere unbewusst - für den erfolgreichen Ausgang der Beziehung von Giglio und Giacinta. Es gibt mehrere Helfer und keine echten Gegner, nur ‚temporäre‘ Gegenspieler. Auch wenn die Eingriffe der Helfer auf den ersten Blick als negativ und schädlich wirken können, kriegen die zwei Liebenden durch sie eine nützliche Lektion und kommen somit näher zu ihrem Ziel. Die beschriebenen Eingriffe werden nicht zuletzt durch die spaßige und ausgelassene Laune, die der Karneval mit sich bringt, angeregt.

Die Übergänge der Figuren zwischen der realen und imaginären Sphäre verlaufen je danach, was im bestimmten Moment für die Handlung notwendig ist, sie sind durch keine klaren Regeln bestimmt. Einige werden sich der Wechsel

---

<sup>146</sup> Burwick, S. 327.

<sup>147</sup> Kaiser, S. 142.

bewusst (Celionati bereitet die Übergänge absichtlich vor), Giglio und Giacinta leben dagegen im überwiegenden Teil des Capriccios in einer Illusion, die zwar zeitweilig gebrochen wird, aber den Beiden wird keine Möglichkeit für eine „metadramatische Selbstreflexion“<sup>148</sup> gegeben. Wenn die Figuren in Gefahr oder in eine Sackgasse geraten, übergehen sie zu ihrer eigenen Sicherheit in die Rolle ihrer Doppelgänger. Manchmal wird eine scheinbar unlösbare Situation durch einen Eingriff gelöst, der in der Terminologie des antiken Theaters als *Deus ex machina* bezeichnet werden kann.<sup>149</sup>

Für die Übersichtlichkeit werden hier zwei Tabellen beigefügt, die die Figuren und ihre paradigmatisch geordneten Doppelgänger veranschaulichen:

Erzählebene	Ort				
<b>primäre 1</b>	<b>Rom</b>	Giglio	Giacinta	Celionati	-
<b>primäre 2</b>	<b>Palast Pistoja</b>	Prinz Cornelio	Prinzessin Brambilla	Fürst di Pistoja	Zauberer Ruffiamonte
<b>sekundäre</b>	<b>Urdargarten</b>	König Ophioch	Königin Liris / Prinzessin Mystilis	-	Magus Hermod / Typhon

(Figuren mit Doppelgänger)

Erzählebene	Ort					
<b>primäre 1</b>	<b>Rom</b>	Beatrice	Bescapi	Abbate Chiari	Impresario des Theaters Argentina	Deutsche Künstler in Caffé greco
<b>primäre 2</b>	<b>Palast Pistoja</b>	-	-	-	-	
<b>sekundäre</b>	<b>Urdargarten</b>	-	-	-	-	

(Figuren ohne Doppelgänger)

<sup>148</sup> Burwick, S. 411.

<sup>149</sup> Ebd., S. 411.

### 3. 1. Giglio Fava

(Paradigma: Giglio Fava - Prinz Cornelio Chiapperi – König Ophioch)

Der Figur des pathetischen und nicht allzu erfolgreichen Schauspielers Giglio Fava wird viel Platz gewidmet, deshalb wird seine Persönlichkeit viel komplexer als die der anderen Figuren entwickelt, sodass ihm auch in dieser Arbeit entsprechende Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Giglio ist ein oberflächlicher Jüngling, der als Schauspieler die tragischen, pathetisch auftretenden Figuren darstellt und sich als eine solche Figur auch im zivilen Leben benimmt, was sofort an seinen theatralischen Ansprachen erkennbar wird. Er befindet sich bereits von seiner kompletten Verwirrung teilweise in der imaginären Sphäre, denn als Schauspieler ist er daran gewöhnt, seine eigene Identität zu unterdrücken, wobei er manchmal Schwierigkeiten hat, den Weg in die ‚Normalität‘ zurückzufinden.

Sein Wahn wird durch den Traum über eine wunderschöne fremde Prinzessin erweckt, die jedoch in Wirklichkeit Giacinta ist. Die Täuschung wird noch vollkommener, als er Giacinta in einem prachtvollen Kleid erblickt, in dem sie wie die Prinzessin aussieht. Damit wird „die Täuschung zur Voraussetzung der Liebe“<sup>150</sup>.

Später verliert Giglio zunehmend die Fähigkeit, die Realität vom Traum zu unterscheiden, und fängt an zu glauben, dass er der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi ist. Die Figur des Prinzen kann als Giglios Doppelgänger oder als sein Alter-Ego betrachtet werden. Einerseits nimmt Giglio sich selbst als einen Prinzen wahr, andererseits will er aber diesen zerstören, denn er ist sein Nebenbuhler.<sup>151</sup>

In Prinzen-gestalt will Giglio um die nichtexistierende Prinzessin werben. Sein Traumbild erscheint zuerst nur als eine bloße Halluzination, dann gewinnt es immer konkretere Form.<sup>152</sup> Obwohl er nicht mehr auf der Bühne steht, spielt er im Grunde seinen eigenen Traum, deshalb geht es nicht mehr um eine Rolle, sondern um Wahnsinn. Der Erzähler in *Brambilla* äußert sich dazu wie folgt: „Der Schauplatz wird manchmal in das eigne Innere der auftretenden Gestalten

---

<sup>150</sup> Kremer, S. 179.

<sup>151</sup> Burwick, S. 413.

<sup>152</sup> Sasse, S. 63.

verlegt.“<sup>153</sup> Aber im folgenden Satz wird diese Aussage durch die Frage relativiert: „Möchte das aber nicht eben der rechte Schauplatz sein?“<sup>154</sup>

Im vierten Kapitel mündet die Verwirrung in einen Kampf zwischen Giglio und dem Prinzen. Giglio kämpft in diesem Duell primär gegen seine alte Existenz des tragischen Schauspielers, um sich selbst völlig mit dem Prinzen identifizieren zu können. Es ist ein „Duell zwischen dem alten Ego Giglios und seinem erträumten neuen Ego, dem Prinzen“<sup>155</sup>. Der Identitätswechsel wird in diesem Moment jedoch noch nicht vollzogen. Giglios altes Ego stirbt später, im letzten Duell im sechsten Kapitel. Dieses Ego kommt in einer merkwürdig wirkenden Maske eines Prinzen vor. Giglio (in der Maske Pantalons) kämpft natürlich nur mit sich selbst, was für das zuschauende Publikum wie ein Soloauftritt aussieht. Im Hinblick auf Giglios Wahnsinn könnte der Kampf als eine Attacke der Krankheit interpretiert werden, nach der jedoch eine Verbesserung des geistigen Zustands folgt.<sup>156</sup> Es kommt also zu einem „Aufeinandertreffen von Pathos und Groteske“<sup>157</sup>. Der alte pathetische Giglio wird (symbolisch) getötet und der neue Giglio, Darsteller der *Commedia dell'Arte*, triumphiert. Das Duell wird mit grotesken Elementen dargestellt, der Kampf der zwei Identitäten durch Äußerungen der Zuneigung und des Mitleids unterbrochen. Auch die Tatsache, dass Giglio mit einem Holzsword getötet wird, wirkt grotesk. Nach dem Tod Giglios stellt man fest, dass seine Leiche nur aus tragischen Spielen besteht.

Es gibt jedoch auch die Fälle, in denen Giglios Sehnsucht nach der Prinzessin beseitigt und durch seine Grundbedürfnisse überwunden wird, sodass Giglio aus der von Celionati erschaffenen Realität herausfällt, so z. B. als er hungrig ist und einen Makkaronikoch sucht.<sup>158</sup> Die reale Sphäre kann auch völlig verschwinden (beispielsweise als Giglio zum Vogel wird). Nach Sasse gibt es einen Fall, der weder in die reale noch in die imaginäre Sphäre gehört, sondern sich in einer „depersonalisierten erotischen Zwischensphäre“<sup>159</sup> abspielt, wo ein Tanzdialog zwischen Giacinta und Giglio verläuft. Der Tanz wird als ein

---

<sup>153</sup> PB, S. 829.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Sasse, S. 64.

<sup>156</sup> Zoubek, S. 313.

<sup>157</sup> Kremer, S. 171.

<sup>158</sup> Sasse, S. 63.

<sup>159</sup> Ebd.

„Zustand völliger Konfusion“<sup>160</sup> dargestellt, wo die zwei Liebenden nicht mehr als Giacinta (Brambilla) und Giglio (Prinz Chiapperi) auftreten, sondern als entpersönlichtes „Sie“ und „Er“ tanzen. Für die Beiden bedeutet der erotisch geprägte Tanz eine Zersplitterung der „Facetten der alten Selbstbilder“<sup>161</sup>, durch welche die Metamorphose vollendet wird.

Giglio erlebt im Laufe des ganzen Capriccios eine dynamische Entwicklung (Sasse benennt diese ein „langes Metamorphosenspiel“<sup>162</sup>). Sein Ziel ist es, nicht nur zu erkennen, wen er wirklich liebt, sondern auch die Erwerbung der Fähigkeit, seine eigene übertriebene Imaginationskraft unter Kontrolle zu halten.<sup>163</sup>

Wellbery entfaltet dazu eine höchst interessante Theorie. Erstens vergleicht er *Brambilla* mit Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (erschienen 1795). Tatsächlich gibt es zwischen beiden Werken gewisse auffällige Parallelen, sei es im Bereich der Figuren oder im Hinblick auf den Aufbau des Textes. Goethe teilt den Roman in acht Bücher und Hoffmann teilt sein Capriccio in acht Kapiteln. In beiden Werken geht es um die Sozialisation der Hauptfigur(en) durch Heirat und Karriere. Die Sozialisation wird von Wellbery als ein Initiationsritual bzw. Übergansritual gedeutet. Dabei stützt er sich auf die Theorie von Übergangsriten (*rites de passage*) des belgischen Ethnologen Arnold van Gennep<sup>164</sup>, der nach der Untersuchung der Riten unterschiedlicher Kulturen zu der Feststellung kam, dass in allen Kulturen die (Übergangs)Riten dieselbe Struktur haben. Diese Riten bedeuten einen Übergang des Individuums „von einer sozialen Kategorie zu einer ihr opponierten“<sup>165</sup>, was in drei Phasen verläuft: die Phase der Separation (das Subjekt trennt sich von seinem bisherigen sozialen Status), die Phase des eigentlichen Übergangs (auch als liminale Phase bezeichnet) und die Phase der Inkorporation (das Subjekt ordnet sich in einen neuen sozialen Status ein). Auch wenn Hoffmann diese am Anfang des 20. Jahrhunderts erschienene

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 63.

<sup>161</sup> Ebd., S. 64.

<sup>162</sup> Ebd., S. 63.

<sup>163</sup> Burwick, S. 401.

<sup>164</sup> van Gennep, Arnold: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. 3. erw. Aufl. Frankfurt am Main: Campus 2005.

<sup>165</sup> Wellberry, David E.: *Rites de passage: Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla*. In: Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005. S. 317-335, hier S. 317.

ethnologische Theorie nicht kennen konnte, entspricht Giglios und Giacintas Entwicklung überraschend den Initiationsritualen, wie sie Gennep versteht.

Beide Figuren treffen sich am Anfang der Geschichte, als sich Giacinta das Kleid anzieht. Hier beginnt das ganze „literarisch inszenierte Ritual“<sup>166</sup>. Langsam kommt es zur Veränderung der sozialen Stellung und geistigen Reife von Giglio und Giacinta. Während der liminalen Phase des Rituals treffen sie sich im Grunde nicht, genauer gesagt, sie treffen sich nur in der Gestalt ihrer Doppelgänger. Vor allem bei der Figur von Giglio findet man konkrete Elemente, die in der Übergangsphase regelhaft vorkommen. Er verlässt seine Umwelt, was zu einer „sozialen Ortlosigkeit“<sup>167</sup> führt. Temporär verliert er seine Identität, er trägt ein rituelles mit Federn geschmücktes Kostüm, unterzieht sich einer Blutabnahme und den Fasten, er nimmt an Tanzeremonien teil, was Visionen und Sinnestäuschungen verursacht. Alles passiert unter der Leitung eines Zauberers, bzw. Magiers (in *Brambilla* geht es um Celionati), der gewisse Situationen inszeniert, die „dem Initiand ein Wissen von den kosmischen Kräften und ihren Gesetzmäßigkeiten vermitteln“<sup>168</sup>. Zu diesem Zweck verwendet Celionati Rätsel und Mythenerzählung. Während dieser Phase überschneiden sich das alte und das temporäre Ich, die Figur ist zugleich ihr Doppelgänger. Am Ende dieses Prozesses verschwinden allmählich die Projektionen und es bleibt nur das ‚gereinigte‘ wahre Ich.

Als ‚wahrer‘ Giglio und ‚wahre‘ Giacinta, die ihre Identitäten wieder fanden, kommt das Liebespaar erst am Ende der ganzen Geschichte vor. Der letzten Phase der Inkorporation widmet Hoffmann nicht so viel Platz wie der Mittelphase. Hier entsteht eine Leerstelle, denn was in der Mittelphase geschildert wird, führt nicht direkt zur Schlusszene, wo Heirat und Karriere der Beiden im Theater geschildert werden. Wie Giglio und Giacinta dazu kamen, wird nicht erzählt. Trotzdem signalisiert die Szene, dass der Initiationsprozess erfolgreich war.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Ebd., S. 324.

<sup>167</sup> Ebd., S. 325.

<sup>168</sup> Ebd., S. 325.

<sup>169</sup> Wellbery, S. 325.

### 3. 2. Giacinta Soardi

(Paradigma: Giacinta Soardi – Prinzessin Brambilla – Königin Liris – Prinzessin Mystilis)

In Regel kommen in Hoffmanns Werke überwiegend männliche Protagonisten vor, während weibliche Figuren v. a. dämonische Wesen, Verführerinnen oder idealisierte Frauen sind, die „eine zentrale Rolle im Prozeß der von Männern gemachten Grenzerfahrungen spielen“<sup>170</sup>. Giacinta (und ihre Doppelgängerinnen) kann für eine Ausnahme gehalten werden. Ähnlich wie ihr männliches Gegenüber unterzieht sie sich auch Giacinta dem Metamorphosenspiel, das aber bei ihr anders als bei Giglio verläuft. Ihre Täuschung ist nicht absolut. Sie ist sich meist dessen Bewusst, dass ihre Imaginationen nur ein Produkt ihrer Vorstellungskraft sind.<sup>171</sup>

Als eine arme Putzmacherin träumt sie davon, eine schöne Prinzessin zu werden, wenigstens für die Karnevalszeit. Zusammen mit der alten Beatrice arbeitet sie auf einem prachtvollen Kleid, das für Giacinta selbst bestimmt ist, was sie aber nicht ahnt. Mit dieser Arbeit wurde sie vom Meister Bescapi betreut, der auch eine wichtige Funktion in dem Verwirrungsspiel hat.

Giacintas Rollenspiel ist im gewissen Sinne noch rätselhafter als das Spiel von Giglio. Sie spielt dasselbe Spiel, dessen sich Giglio (sowie zunächst auch der Leser) nicht bewusst ist. Sie spielt jedoch absichtlich, worin der Unterschied zwischen ihr und Giglio liegt, der wie eine Marionette ‚gespielt wird‘. In ihrem Fall handelt es sich eher um eine Verstellung, bei ihm dagegen um eine Selbsttäuschung.<sup>172</sup> Während Giglio auf dem Corso hin und her läuft, verfolgt Giacinta ihr eigenes Ziel: die Ehe mit dem Prinzen.

Auch sie verliert sich gern in ihren Vorstellungen, was man z. B. auf dem Gespräch zwischen Giacinta und Beatrice im sechsten Kapitel beobachten kann:

„(...) und was Ihr davon sagt, daß der Prinz es bis jetzt verschmäht hat, die Geliebte aufzusuchen in ihrem eigenen Kämmerlein, so ist das grundfalsch. (...) Daß er einmal zur Nacht mich besuchte (...) Aber

---

<sup>170</sup> Kaiser, S. 143.

<sup>171</sup> Sasse, S. 59.

<sup>172</sup> Burwick, S. 414.



oft erscheint er ja, selbst wenn Ihr zugegen, plötzlich hier mitten, in unserem kleinen Gemach, und es liegt nur an Euch, daß ihr weder den Prinzen, noch all die Herrlichkeiten erblickt, die sich dann auftun.“<sup>173</sup>

Diese Gedanken werden mit Vorstellungen über einen märchenhaften Palast gefolgt, in den sich Giacintas kleines Gemach verwandelt. In diesem Moment unterscheidet sich Giacintas Fantasieren nicht grundsätzlich von dem Giglios und Beatrice macht sich Sorgen über ihren Zustand.

### **3. 3. Ciarlatano Celionati**

(Paradigma: Ciarlatano Celionati – Fürst Bastianello di Pistoja)

Der Marktschreier und Scharlatan Celionati stellt vor, wie bereits betont wurde, die wichtigste Figur für den Fortgang der ganzen Handlung: Mit seinen gründlich überlegten Eingriffen setzt er die Handlung in Bewegung. In der Terminologie der Ritentheorie van Genneps könnte er auch als ein Mystagoge bezeichnet werden, denn er weiht Giglio und Giacinta in ihr Initiationsritual ein und führt sie durch seine einzelnen Phasen. In der Terminologie des Theaters wäre er als Regisseur zu bezeichnen, der jedoch gleichzeitig in seinem Theaterstück selbst spielt. Dabei gibt er seinen eigenen Vorstellungen nicht freien Lauf, sondern er handelt nach Träumen und Wünschen von Giglio und teilweise auch von Giacinta.<sup>174</sup> Diese sind sich jedoch seiner meisterhaften Manipulation nicht bewusst.

Celionati fungiert auch als Binnenerzähler. Seine Geschichte (bzw. Märchen) über dem Lande Urdargarten, König Ophioch und Königin Liris projiziert er in die primäre narrative Welt Roms, als er sie den skeptischen deutschen Künstlern in Caffé Greco erzählt. Interessanterweise ist er jedoch die einzelne (wichtige) Figur, die keinen Doppelgänger in der Erzählebene ‚Urdargarten‘ hat. Trotzdem hat er in dieser Ebene bestimmte ‚Konnexe‘. Sein Freund und ‚Komplize‘ ist der Zauberer Ruffiamonte, der als Magus Hermod in der Binnengeschichte vorkommt.

---

<sup>173</sup> PB, S. 881.

<sup>174</sup> Sasse, S. 62.

Am Ende der Geschichte enthüllt er sich selbst als Fürst Bastianello di Pistoja. Als seine weiteren Helfer werden auch Meister Callot und Signor Bescapi ‚enttarnt‘. Di Pistoja ist ein Gegner der tragischen Spiele und fordert eine Reform des römischen Theaters. Sein Ziel ist mithilfe der Lehre über den Urdarmythos die Menschen zum Humor zu führen, was ihm auch gelingt, denn am Ende sind Giacinta und Giglio Vertreter der Commedia dell’Arte, ihre falsche Tragik und Pathos sind vorbei und reine Lebensfreude tritt in den Vordergrund. So wird mit Hilfe Celionatis Zauberstücken am Schluss den Erfolg erreicht.

### 3. 4. Ruffiamonte

(Paradigma: Ruffiamonte – Magus Hermod – (Typhon))

Auf der primären Erzählebene trägt diese Figur den Namen Ruffiamonte, auf der sekundären Erzählebene, der Handlung im Lande Urdargarten, wird er als Hermod bezeichnet. In beiden Fällen handelt es sich um einen Zauberer bzw. Magier (Magus). In dem ersten Kapitel wird Ruffiamonte vom Celionati als „der weise indische Magier“<sup>175</sup> bezeichnet, der die Brillen hergestellt hatte, mit deren Hilfe die Prinzessin Brambilla erkannt werden kann. Als ein alter Freund von Celionati verbindet er die beiden Erzählebenen. Es wird betont, dass es eine Figur von hohem Alter ist, im letzten Kapitel wird jedoch gesagt, dass er „unerachtet seines langen weißen Barts ungemein hübsch und jugendlich aussah“<sup>176</sup>.

Diesen Zauberer begleiten zwei Requisiten: Ein Buch, wahrscheinlich als ein Beleg seines Wissens, und ein Trichter, den er auf seinem Kopf trägt. Der Trichter auf dem Kopf stammt aus der Tradition der Groteske in der Malerei, wie man sie z. B. bei Hieronymus Bosch finden kann. Mithilfe dieses Requisits kann sich die Figur zur Welt hin öffnen und auch die Welt kann so in der Figur eindringen.<sup>177</sup> Eine weitere mögliche Auslegung dieses Requisits ist die These, dass es sich um ein Symbol für Wahnsinn handelt, den der umgekehrte Trichter auf dem Kopf traditionell repräsentierte.<sup>178</sup> In *Prinzessin Brambilla* wären beide

---

<sup>175</sup> PB, S. 784.

<sup>176</sup> Ebd., S. 904.

<sup>177</sup> Kremer, S. 186.

<sup>178</sup> Starobinski, Jean: Ironie und Melancholie. Gozzi – E.T.A. Hoffmann – Kierkegaard. In: Der Monat 18 (1966). S. 22-35, hier S. 27. Zitiert nach: Zoubek, S. 339.

Auslegungen möglich, denn hier spielen sowohl der Wahnsinn als auch das geistige Öffnen des Ichs zur Welt hin eine signifikante Rolle. Im Fall von Hermod ist vielleicht die ‚groteske‘ Bedeutung des Trichters plausibler, weil er in Verbindung mit den Elementen und ihren Göttern steht und auch über visionäre Kräfte verfügt.

Die Figur des Magus Hermod ist schließlich in der Geschichte über den Urdargarten präsent. Sein Name stammt aus der nordischen Mythologie: Hermod oder Hermodr war ein Sohn (nach einigen Quellen auch ein Diener) Odins.<sup>179</sup> Der Magus wird vom König Ophioch aus dem langen Schlaf erweckt und aus seinem Mund stammt die Prophezeiung, deren Bestandteil auch der Satz „Der Gedanke zerstörte die Anschauung“<sup>180</sup> ist, den man als die Hauptidee des Capriccios verstehen kann (mehr dazu im Kapitel 4).

Mit Hermod kann noch eine weitere Figur der Binnenerzählung in Verbindung gebracht werden: Ein böser Dämon namens Typhon, der sich für Hermod ausgibt und den Urdar-Ministern eine Prophezeiung mitteilt, aufgrund der sie der Prinzessin Mystilis ein Elfenbein-Kästchen geben. Das Kästchen verursacht jedoch, dass sich die Prinzessin in eine kleine Porzellanpuppe verwandelt. Im Fall von Typhon verwendete der Autor einen Namen aus der griechischen Mythologie. Nicht zufällig hat der Name eine Ähnlichkeit mit dem Taifun: Die wörtliche Bedeutung dieses Namens ist wirklich ein Wirbelsturm. In der Mythologie war Typhon ein Sohn von Tartaros und Gaia, einer Muttergottheit und Personifikation der Erde. Typisch sind seine grauenhafte Stimme und sein unverfrorenes Verhalten. Hesiod beschreibt einen Kampf von Typhon und Zeus um die Herrschaft über Götter und Menschen. In dem Kampf wurde Typhon besiegt und danach musste er unter einem Vulkan oder im Abgrund Tartaros leben.<sup>181</sup> Später wurde der Name Typhon allgemein als eine Bezeichnung für „Vertreter des bösen Prinzips“ verwendet.<sup>182</sup> Mit seinem wilden Aussehen (schwarzer Schlafrock, struppiger Bart und funkelnnder finsterer Blick) erinnert der

---

<sup>179</sup> Lindow, John: *Norse Mythology. A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press 2002. S. 173.

<sup>180</sup> PB, S. 821.

<sup>181</sup> van Henten, J. W.: „Typhon“. In: *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. 2. Aufl. Hrsg. von van der Toorn, Karel, Bob Becking und Pieter Willem van der Horst. Michigan: Eerdmans 1999. S. 879.

<sup>182</sup> Steinecke, S. 1172.

Hoffmansche Dämon Typhon an den Gott Saturn, der in der mittelalterlichen Astrologie unter anderem als Gott der Melancholie wahrgenommen wurde.<sup>183</sup>

Noch etwas ist bei dem Zauberer bemerkenswert und zwar die Lotusblüte. Aus der heutigen Sicht im Hinblick auf Buddhismus und Hinduismus ist interessant zu beobachten, wie die Auslegung dieses Symbol und die Verwendung desselben bei Hoffmann übereinstimmt. Die Lotusblüte symbolisiert die Wiedergeburt, Reinheit (auf der Blüte bleibt der Schmutz nicht gehaftet) und Freiheit. In den buddhistischen Mythen wächst sie aus einem dunklem Sumpf jedoch bleibt sie immer rein. Sie symbolisiert den Weg zur Aufklärung, den ein Mensch zurücklegen muss. In den hinduistischen Mythen wächst sie aus dem uralten Wasser, das eine göttliche Essenz enthält.<sup>184</sup> Eine Menge der buddhistischen und hinduistischen Gottheiten sitzt gerade auf einem Lotus. Als eine mythische Gottheit steigt Hermod aus der Lotusblüte oder fliegt auf „einer feurigen Wolke, umgeben von Elementargeistern jedes Geschlechts“<sup>185</sup>. Im letzten Kapitel steigt ihm „ein feuriger Dunst“<sup>186</sup> aus dem Trichter auf seinem Kopf. Alles was um den Magus bei der Entstehung der Urdarquelle passiert, erinnert mit der Diktion an die mythischen Schöpfungsgeschichten.

---

<sup>183</sup> Kremer, S. 186.

<sup>184</sup> Bukta, Shakti M.: Plant Myths and Traditions in India. Leiden: Brill 1971. S. 65.

<sup>185</sup> PB, S. 823.

<sup>186</sup> Ebd., S. 905.

## 4. Geschichte über die Urdarquelle

Die Geschichte aus dem Lande Urdargarten wird am häufigsten als die philosophische ‚Hauptidee‘ bzw. der Kern der ganzen Erzählung betrachtet, was Hoffmann und auch der Erzähler recht explizit kommentiert. Im dritten Kapitel gleich vor dem Beginn der eingeschobenen Urdar-Geschichte, steht Folgendes: „[...] so möcht‘ es vielleicht auch sein, daß diese Episode, nur scheinbarer Irrweg, recht hineinleitet in den Kern der Hauptgeschichte.“<sup>187</sup> Die Bedeutung dieser ‚Hauptidee‘ wird, wie bereits erwähnt wurde, auch im Vorwort bestätigt.

Diese Geschichte weist eine stärkere Kohäsion und Kontinuität auf, im Vergleich zur Rahmengeschichte wirkt sie nicht so zersplittert und chaotisch, trotzdem ist es alles andere als einfach, ihre Bedeutung und ‚Botschaft‘ zu entschlüsseln. Erzählt wird sie von Ciarlatano Celionati den deutschen Künstlern im Caffé Greco kurz nach ihrer Fehde über die Bedeutung des Humors und des Scherzes. Der Urdargarten wird als ein harmonisches Paradies beschrieben, wo Leute im Einklang mit der Natur leben und nicht an Mangel leiden. Trotzdem befindet sich der Herrscher, König Ophioch, und auch manche andere Bewohner von Urdargarten in einer tief melancholischen Stimmung und je weiser sie sind, desto tiefer ist ihre Melancholie. Die Melancholie wird wahrscheinlich durch die Erinnerung an die „wunderbare Vorzeit [...], als die Natur dem Menschen, ihn als ihr liebstes Schoßkind hegend und pflegend, die unmittelbare Anschauung alles Seins und mit derselben das Verständnis des höchsten Ideals, der reinsten Harmonie verstattete“<sup>188</sup> verursacht. Es geht also um den Verlust der Harmonie der mythischen Urzeit, die für romantische Autoren ein Ideal darstellte. An die alten Zeiten erinnert noch eine entlegene Sternwarte, die vom Magus Hermod bewohnt wird. Über diese erfährt man, dass sie nach der Sage „die alten Könige des Landes in geheimnisvollen Nächten bestiegen und, [als] geweihte Mittler zwischen dem Volk und der Herrscherin alles Seins, den Willen, die Sprüche der Mächtigen dem Volk verkündet hatten“<sup>189</sup>. Mit „Herrscherin alles Seins“ ist hier vermutlich die Natur gemeint, mit der die Menschen früher in näheren Verbindung standen und im Einklang lebten.

---

<sup>187</sup> PB, S. 816.

<sup>188</sup> Ebd., S. 818.

<sup>189</sup> Ebd., S. 820.

Es kommt zu keiner Verbesserung, als dem König als ‚Heilmittel‘ gegen seine Melancholie eine schöne Frau gefunden wird, denn die Prinzessin Liris leidet an einer übertriebenen krankhaften Lustigkeit und ihre einzige Vergnügung ist die Herstellung eines Filets. Ähnlich wie die Hauptfiguren in der Rahmengeschichte (bei Giacinta handelt es sich um die sog. Smorfia und bei Giglio um Eitelkeit) weisen Liris und Ophioch gewisse psychische Defizite auf, die durch den Verlust der Unmittelbarkeit bzw. der „unmittelbaren Anschauung“ verursacht werden. Die Anschauung, wie es Ophioch von dem Magus Hermod erklärt wird, wird durch Gedanken zerstört.<sup>190</sup> Und als Konsequenz wird dann auch der Einklang des Menschen mit der Natur unmöglich.

Trotzdem ist die zerstörerische Kraft der Gedanken nicht absolut, denn dank ihr erscheint die „Voraussetzung für die Entstehung einer neuen, vermittelten Unmittelbarkeit im Verhältnis des Menschen zur Natur“<sup>191</sup>. Und als ein „Fötus des Gedankens“<sup>192</sup> entsteht dann eine neue Anschauung, die ein „Produkt intellektueller Erkenntnis“ darstellt und deren Ausdruck das Lachen ist.<sup>193</sup> Lachen und Humor werden somit zum Mittel der Selbsterkenntnis. Es geht jedoch nicht um das grundlose Lachen wie im Fall der Königin Liris, sondern um ein Lachen, das es ermöglicht, das Leben und das eigene Ich mit gesundem (ironischem) Abstand zu betrachten. Der melancholische Mensch ist zu diesem Abstand nicht fähig und deshalb verliert er „einen unmittelbaren Zugang zur Welt“<sup>194</sup>. Dieses Prinzip wird noch gründlicher am Ende der Binnengeschichte beschrieben:

„Der Gedanke zerstört die Anschauung, und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betäubtheit der Mensch heimatlos umher, bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er ist, und daß er in dem tiefsten, reichsten Schacht, den ihm die mütterliche Königin geöffnet, als Herrscher gebietet, muß er auch als Vasall gehorchen.“<sup>195</sup>

---

<sup>190</sup> Ähnliche Konsequenzen hat der Gedanke auch in Hoffmanns Goldenen Topf.

<sup>191</sup> Feldges, S. 127.

<sup>192</sup> PB, S. 821.

<sup>193</sup> Feldges, S. 127.

<sup>194</sup> Dembeck, S. 54.

<sup>195</sup> PB, S. 825.

Die Worte „Der Gedanke zerstörte die Anschauung“ lässt Ophioch auf eine Marmortafel schreiben. Bei der Beobachtung dieser Inschrift fällt das Königspaar in einen tiefen langjährigen Schlaf (ein häufiges Märchenmotiv). Nach dreizehnmal dreizehn Monden kommt nach Urdargarten der Magus Hermod und mithilfe der Geister, die die vier Elemente repräsentieren, schafft er aus einem „Prisma von schimmerndem Kristall“<sup>196</sup> eine Quelle. Das Kristall-Motiv verwendete Hoffmann in seinen Werken bereits mehrmals (z. B. im *Goldenen Topf*, *Signor Formica* oder in den *Bergwerken zu Falun*), deshalb ist es wichtig an dieser Stelle zu erwähnen, welche Bedeutung der Kristall als ein Mittel der Lichtbrechung hat. Ein Kristall verursacht eine „Vervielfältigung der Blicke“ und die „medientechnische Verunsicherung“<sup>197</sup>. Und genauso wie ein Kristall bzw. Prisma das weiße Licht ins Farbspektrum zerlegt, zerlegt der Wasserspiegel der Urdarquelle das Bild einer Person in „diverse Facetten des Ichs“<sup>198</sup>. Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass man nach dem Blick in die Urdarquelle seine verlorene Identität finden wird, denn „die Kraft der Urdarquelle [ist] nicht die der Integration, sondern die der Dispersion“<sup>199</sup>. Es kommt zwar zur Selbsterkenntnis, diese wird aber durch die Zersplitterung und Verkehrung des Selbstbilds motiviert. Man erkennt die eigene Spaltung, die der „chronische Dualismus“<sup>200</sup> verursacht. Der prismaartige Wasserspiegel reflektiert die Spaltung und vervielfältigt, was bei den in die Quelle schauenden Figuren das Lachen auslöst.<sup>201</sup> Dieses ironische ‚Selbstbewusstwerden‘ ermöglicht den gesunden Abstand und eine bewusste und distanzierte Betrachtung von sich selbst; die „umgewendete, verkehrte Sicht aus der verkehrten Position stellt die richtige, zutreffende Anschauung wieder her“<sup>202</sup>. Man erkennt zusätzlich auch die Natur und so entsteht eine neue Harmonie mit ihr. Sandra Kluwe erwähnt in Verbindung mit dieser Erkenntnis den Begriff ‚Anagnorisis‘<sup>203</sup>. Zum ersten Mal wurde der Begriff von Aristoteles in seiner *Poetik* definiert. In der Terminologie des antiken Theaters bedeutet nach Aristoteles die Anagnorisis „a change from ignorance to knowledge“, was ein

---

<sup>196</sup> PB, S. 823.

<sup>197</sup> Jürgens, S. 34.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> PB, S. 893.

<sup>201</sup> Jürgens, S. 35.

<sup>202</sup> Feldges, S. 128.

<sup>203</sup> Kluwe, S. 58.

wichtiger Teil des Plots ist<sup>204</sup>. Ursprünglich bezog es sich auf die Erkenntnis der verlorenen und zunächst unerkannten Familienmitglieder (Ödipus, Odysseus), später erweiterte sich der Begriff zur Bezeichnung von „all these plots that engage in representing the loss and recovery of knowledge“<sup>205</sup>.

Das Theater hat dieselbe Funktion wie die Urdarquelle. Nach Celionatis Erklärung:

„In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Fantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke, wie ein mächtiger Zauberer. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdarbronnen vorstellen, in den die Leute kucken können.“<sup>206</sup>

Das Theater, dessen kleine Welt eine komprimierte Version der großen Welt des Lebens ist, stellt also auch einen Spiegel dar, in dem sich das Publikum durch Humor erkennen kann.<sup>207</sup> Nach Gotthilf Heinrich Schubert und Johann Christian Reil hat das Theater sogar eine therapeutische Funktion. Reil wollte als Arzt die Theatervorstellungen für psychisch erkrankte Patienten in Krankenhäusern einführen. Die Charaktere in den Vorstellungen sollten die psychischen Störungen wie z. B. Angst oder Halluzinationen widerspiegeln, sodass sich die Patienten ihrer Probleme bewusst werden konnten. Auch hier handelt es sich, im übertragenen Sinne, wieder um Selbsterkenntnis durch den Blick in den Spiegel.<sup>208</sup>

Die Erzählung über den Urdargarten findet ihre Fortsetzung nach zwei weiteren Kapiteln. Sie wird nicht mehr von Celionati erzählt, sondern von einem

---

<sup>204</sup> le Huenen, Roland: Preface. In: Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory. Hrsg. von Teresa G. Russo. The University of Alberta Press 2013. S. 9-10, hier. S. 9.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> PB, S. 910.

<sup>207</sup> Steinecke, S. 1159.

<sup>208</sup> Burwick, S. 18.



alten Mann im Palast Pistoja. Es ist derselbe Mann, der bei der Ankunft der Prinzessin Brambilla anwesend war. Er trägt einen Trichter auf dem Kopf und liest ebenso wie damals aus einem Buch vor – es ist niemand anders als Hermod, der auf dieser Ebene die Handlung als der Zauberer Ruffiamonte auftritt.

Nach dem Tode des Königs und der Königin brachte der Blick in den Wasserspiegel des Urdarsees den Leuten nicht mehr Freude, sondern „Unmut und Zorn“, denn es war gegen ihre rationale Überzeugung, dass man darin „das eigne Ich verkehrt“ sah<sup>209</sup>. Aus dem Zorn warfen sie viel Garstiges in den See und so trübte sich die Urdarquelle. Und weil niemand eine Lösung fand, gingen die Vertreter des Urdargartens zum Magus Hermod, um ihn um Hilfe zu bitten. Hermod teilt ihnen mit, dass nach „neunmal neun Nächte[n] aus dem Urdarsee die Königin des Landes entblüht“<sup>210</sup>, was später wirklich passiert. Die kleine Prinzessin Mystilis spricht jedoch eine unverständliche (auch wenn sinnvoll wirkende) Sprache, die von keinem Sprachkundigen identifiziert werden kann. Und je gelehrter diese waren, desto schwieriger war es für sie. Damit spielt Hoffmann wieder an die Grundidee von der Zerstörung der Anschauung durch den Gedanken an. Denn der, der sich zu viel auf den Intellekt verlässt und zu viel denkt, kann nicht die einfache und reine Sprache eines Kindes verstehen, das noch eine Tabula rasa und folglich nah an der Natur ist. Dieser ‚Kult des Kindes‘ ist in der Literatur der Goethezeit nicht außergewöhnlich, verbreitet war er vor allem in der Romantik. So behauptet beispielsweise Novalis: „Ein Kind ist weit klüger und weiser als ein Erwachsener“.<sup>211</sup> Ein Kind habe keine verdorbene Wahrnehmung und Anschauung, es sei nicht durch Vorurteile der Erwachsenen beeinflusst. Im ähnlichen Sinne äußert sich auch Friedrich Schiller: „Sie [die Erscheinungen der Natur] *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur, wie sie und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unsrer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Theuerste bleibt.“<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> PB, S. 859.

<sup>210</sup> Ebd., S. 860.

<sup>211</sup> Novalis, Fragmente. Erste, vollständig geordnete Ausgabe. Hrsg. von Ernst Kamnitzer. Dresden: Jess Verlag 1929.

<sup>212</sup> Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Hrsg. von Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax-Hofenberg 2017. (Hervorhebung im Original)

Der dritte Teil der Geschichte befindet sich im letzten Kapitel des *Capriccios* und spielt sich auf der primären Erzählebene im Palast Pistoja ab, der festlicher als gewöhnlich verziert ist. Hier treffen sich alle wichtigen Figuren: Giglio und Giacinta, der Zauberer Ruffiamonte und der Fürst Bastianello di Pistoja, über den man erfährt: „Daß dieser kein anderer war, als eben der Marktschreier Celionati, darf kaum gesagt werden.“<sup>213</sup> Eine weitere Figur ist der Schneidermeister Bescapi, der zwar nicht namentlich genannt wird, trotzdem ist er einfach erkennbar nach dem Requisit, das er in einem Elfenbeinkästchen hat, nämlich einer Nähnadel.

Ruffiamonte liest aus seinem Buch ein Gedicht vor und danach kommt es zum Wechsel der Szene, wobei „die Kuppel auf[stieg] und zum heitern Himmelsbogen [wurde], die Säulen zu hohen Palmbäumen [wurden], der Goldstoff nieder [fiel] und zum bunten gleißenden Blumengrund [wurde], und der große Kristallspiegel in einen hellen herrlichen See [zerfloß].“<sup>214</sup> Aufgrund von Ruffiamontes Zauber wurde also die Urdarquelle in die primäre Ebene übertragen, sodass ihre Spiegel dem Liebespaar die Selbsterkennung ermöglichen konnte.

Die Selbsterkennung ist tatsächlich gelungen und Giglio mit Giacinta befreien sich von ihrer Fixierung auf die Welt der Phantasie. Ihr Lachen verursacht, dass aus der Lotosblüte die Gestalt der Prinzessin Mystilis emporsteigt, die in der Gestalt einer Porzellanpuppe in die Blüte von den beiden Zauberern gesetzt wurde.

Mit der ‚Erlösung‘ der Prinzessin Mystilis endet die Urdargarten-Geschichte. Dann kommt es zu einem Zeitsprung: Die nächste Szene spielt sich gerade ein Jahr später ab. Giglio und Giacinta sind Schauspieler der Stegreifkomödie, die sie aus ihrem „innerste[n] Wesen“<sup>215</sup> spielen. Die alte Beatrice bereitet ein Festessen vor und es kommen die Gäste: der Fürst di Pistoja und Signor Bescapi. Der Fürst erklärt die Bedingungen, die für die ‚Erlösung‘ der Prinzessin Mystilis nötig waren:

„In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem

---

<sup>213</sup> PB, S. 903.

<sup>214</sup> Ebd., S. 905.

<sup>215</sup> Ebd., S. 909.

Humor im Innern beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen und sie so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdarbronnen vorstellen, in den die Leute gucken können.“<sup>216</sup>

Giglio und Giacinta erfahren, dass sie vom Anfang an von Celionati und Ruffiamonte (mit dem Zutun des Meisters Callot) als diejenigen, die die Verzauberung von Mystilis durchbrechen können, ausgewählt wurden. Die Figur von Mystilis bleibt jedoch weiterhin von Unklarheiten umgeben, denn auf dieser Stelle endet das ganze Capriccio. Ähnlich wie der Leser wollte auch Giacinta mehr erfahren, worauf Celionati jedoch erwidert, dass „keine weitere Erklärung“ nötig sei, weil „du [Giacinta] aus dir selber klug geworden bist“<sup>217</sup>. Wellbery kommentiert diese Stelle in Bezug auf seine Initiationstheorie dahingehend, dass Celionatis Antwort auch als eine Leseanweisung fungiert, da der Leser selbst ein Initiand ist, und dass sie „als Anlaß zu einem selbst initiierten Prozeß, der Klarheit über eben diesen Prozeß zum Ziel hat“<sup>218</sup>.

Obwohl man über Mystilis nicht viel weiß, liegt es nahe, sich auf dieser Stelle mit der geheimnisvollen Prinzessin tiefer zu beschäftigen und auf die Interpretation dieser Figur in der Forschung einzugehen. Alle Forscher sind sich darüber einig, dass Mystilis eine weibliche Verkörperung der romantischen Poesie ist. Manche Literaturwissenschaftler (z. B. bereits zitierte Wellbery, Klaus Deterding oder Hilda Meldrum Brown) sind der Meinung, dass es eine Verbindung zwischen Mystilis und Giacinta bzw. Brambilla gibt. Wellbery stellt Mystilis in das gleiche Paradigma neben Giacinta, Brambilla und Liris, dasselbe

---

<sup>216</sup> PB, S. 910.

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> Wellbery, S. 334.

macht auch Deterding<sup>219</sup>; Brown beschreibt einen Prozess der Transformation, an dessen Ende kommt Giacinta die Gestalt von Mystilis annimmt.<sup>220</sup>

Eine unterschiedliche Ansicht hat Ingrid Strohschneider-Kohrs.<sup>221</sup> Sie befasst sich mit dem verwirrenden Satz: „[...] Königin Mystilis, die am Ende gar ganz eigentlich die Prinzessin Brambilla ist [...]“<sup>222</sup>. Damit wird nach Strohschneider-Kohrs nicht gemeint, dass Mystilis und Brambilla identisch sind, sondern „die Prinzessin Brambilla“ bezeichne hier das Werk selbst. Was in dem Satz fehlt, sind die Anführungszeichen, die den Sinn des Satzes komplett verändern würden. Das Werk *Prinzessin Brambilla* sei Poesie und Mystilis Verkörperung der Poesie.

Mit dem erwähnten Satz Bescapis befasst sich auch Deterding, der ihn jedoch anders interpretiert. Falls angenommen wird, dass Giacinta und Mystilis (und damit auch Brambilla und Liris) identisch sind, „werden [alle drei] in ‚Mystilis‘ eines Teils ihres Wesens ansichtig“<sup>223</sup>. Daneben sieht Deterding die Königin Mystilis als eine „Erscheinung des Wunderbaren, von dem in den Versen des Magus die Rede war“<sup>224</sup>.

---

<sup>219</sup> Deterding, Klaus: E.T.A. Hoffmann: Die großen Erzählungen und Romane. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 123.

<sup>220</sup> Brown, Hilda Meldrum: E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic principle: critique and creativity. Rochester: Camden House 2006. S. 95.

<sup>221</sup> Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 3. unveränd. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002. S. 415.

<sup>222</sup> Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 911.

<sup>223</sup> Deterding, S. 123.

<sup>224</sup> Ebd., S. 122.

## 5. Das Doppelgänger-Motiv und die Identitätssuche

Das Motiv des Doppelgängers war in der Romantik extrem beliebt und die Vorstellung von zwei polar entgegengesetzten Seelen in einem Menschen und von damit verbundenen Persönlichkeitsspaltungen führte auch zu ‚wissenschaftlichen‘ Experimenten, wie sie z. B. von Franz Anton Mesmer durchgeführt wurden. Mit diesem Thema beschäftigten sich auch Johann Gottlieb Fichte in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) oder der bereits erwähnte G. H. Schubert in seiner *Symbolik des Traums* (1814). So entsteht eine neue Version des Doppelgängers, die man in der Dichtung bei Goethe (*Wilhelm Meister Lehrjahre*), Jean Paul (z. B. *Siebenkäs*, *Die unsichtbare Loge* aber auch andere Werke) und bei einer langen Reihe von romantischen Schriftstellern, wie z. B. Ludwig Tieck (*William Lovell*), Friedrich de la Motte Fouqué (*Der Zauberring*), Adelbert von Chamisso (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) finden kann.<sup>225</sup>

Das Motiv kommt selbstverständlich sehr häufig auch bei Hoffmann vor<sup>226</sup>, einem Kenner von Mesmer und Schubert: Im *Goldenen Topf*, *Elixiere des Teufels*, *Fräulein von Scuderi*, *Klein Zaches genannt Zinnober*, *Der Magnetiseur*, *Ignaz Denner* u. a. Eine von seinen Dichtungen trägt sogar den expliziten Titel *Der Doppelgänger*. In Hoffmanns Werken geht es, wie es für die Romantik typisch ist, nicht um zwei Personen, die in physischer Hinsicht identisch sind (d. h. eine Grundvorstellung vom Doppelgänger), sondern um ein gespaltenes Ich einer und derselben Person. Das Doppelgängertum ist hier deswegen primär eine psychische Erscheinung.

In *Prinzessin Brambilla* wird dieses Motiv von Hoffmann noch weiter ausgestaltet: Der Dualismus wird hier zum strukturbildenden Thema, denn fast jede Figur hat einen Doppelgänger. Giglios Figur wird dadurch am stärksten geprägt. Sein Doppelgänger entsteht als Giglios Vorstellung von einem idealen Ich, d. h. von einem reichen Prinzen. Einerseits will er Prinz werden, andererseits nimmt er diesen als seinen Rivalen wahr, den er zerstören muss, weil der Prinz ein

---

<sup>225</sup> „Doppelgänger“. In: Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 4. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 1992. S. 94-113, hier S. 100-104.

<sup>226</sup> Mehr dazu: Opp, Annemarie: *Doppelgänger*. In: E.T.A. Hoffmann. *Handbuch*. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2015. S. 250-253.

Hindernis auf Giglios Weg zur erträumten Prinzessin darstellt. Die Prinzessin entstammt jedoch auch Giglios Traum und wird zur Doppelgängerin von Giacinta, die (bewusst oder unbewusst) die Rolle der Prinzessin akzeptiert bzw. spielt und anfängt, über den Prinzen zu träumen. So entsteht ein merkwürdiges Liebesviereck, in dem nur zwei Personen real sind, diese aber ihre Traumgestalten in der realen Welt suchen. Der Karneval mit seinen Masken und Verkleidungen wird zum idealen Schauplatz, auf dem man sich seinen eigenen Doppelgänger schaffen kann.

Giglio spürt einen inneren Drang, seine Träume zu spielen, und so gerät er von der Verstellung bzw. dem role-playing an die Grenze des Wahnsinns. Das Problem ist nämlich, dass er als Giglio auftritt aber gleichzeitig auch seinen Doppelgänger sieht. Das belegt die Szene, wo der die Prinzessin suchender Giglio in seinem Pulcinella-Kostüm einen anderen Pulcinella sieht: „Ein possierlicher Kerl, bis auf die geringste Kleinigkeit gekleidet wie Giglio, ja, was Größe, Stellung u. s. betrifft, sein zweites Ich, tanzte nämlich, Chitarre spielend, mit einem sehr zierlich gekleideten Frauenzimmer, welche Kastagnetten schlug.“<sup>227</sup> Plötzlich erscheint neben Giglio eine Maske, die ihm verrät, dass es sich um die Prinzessin Brambilla und den Prinzen Cornelio Chiapperi handelt. Diese Szene kommentiert der Erzähler als etwas, was aus der psychologischen Sicht leicht erklärbar ist: „Jeder tüchtige Philosoph von einiger faustgerechter Erfahrung wird dies so leicht ganz und gar erklären können [...]“<sup>228</sup> Und unter Berufung auf die Studien des Psychologen Mauchart wird erklärt, woran Giglio leidet, nämlich

„[...] an einem Zustande, der dem des Rausches völlig zu vergleichen, gewissermaßen an einer geistigen Trunkenheit, erzeugt durch die Nerven reizende Kraft gewisser exzentrischer Vorstellungen von seinem Ich, und da nun vorzüglich Schauspieler sehr geneigt sind, sich auf diese Art zu berauschen, so – u.s.w.“<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> PB, S. 828.

<sup>228</sup> Ebd., S. 831.

<sup>229</sup> Ebd.

Im Hinblick auf Giglios Zustand wird noch eine andere Diagnose aufgestellt: Der „chronische Dualismus“<sup>230</sup>, wie den Zustand des Schauspielers der Ciarlatano Celionati nennt. Es bedeutet jedoch nicht eine „seltsame Narrheit, in der das eigene Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber denn die eigne Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann“<sup>231</sup>. Diese Auffassung des „chronischen Dualismus“, die vom Maler Reinhold stammt, wird von Celionati widerlegt. Denn das, was Reinhold beschreibt, ist eine innere Zerrissenheit, während Celionatis ‚Diagnose‘ vielmehr daran erinnert, was in heutiger psychologischer Terminologie als ‚multiple Persönlichkeitsstörung‘ bezeichnet wird. Die Patienten, die an dieser schweren Erkrankung leiden, haben zwei (oder mehr) Persönlichkeiten, die als eine Reaktion auf ein traumatisches Erlebnis entstehen. Celionati erzählt eine Geschichte von dem „doppelten Kronprinzen“, der als zwei „mit den Sitzteilen zusammengewachsen[...]“ Personen geboren war. Es kommt immer zum Widerspruch in ihrer Gesinnung, was das größte Problem darstellt, da sie auch geistlich zusammengewachsen waren. Es führte dazu, dass sie „in die Quere [dachten], so daß keiner jemals recht wußte, ob er das, was er gedacht, auch wirklich selbst gedacht, oder sein Zwilling.“<sup>232</sup>

Giglios Zustand ist ähnlich, denn sein Doppelgänger kommt ihm auch in die Quere, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Er kann geheilt werden und sein Zustand ist nur temporär. Daneben handelt es sich bei ihm nur zum Teil um eine Erkrankung. Als Schauspieler hat er zwar eine Prädisposition für solche ‚exzentrische Vorstellungen‘, für seinen Zustand sind jedoch auch Celionatis Zauber verantwortlich. Nichtsdestoweniger, Celionati beschreibt Giglios Zustand auf folgender Weise:

„[Wenn] einem Menschen solch ein in die Quere denkender Doppelprinz im Leibe sitzt, als *materia peccans*, so habt ihr die Krankheit heraus, [...] deren Wirkung sich vornehmlich dahin äußert, daß der Kranke aus sich selber nicht klug wird.“<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> PB, S. 895.

<sup>231</sup> Ebd., S. 894.

<sup>232</sup> PB, S. 895.

<sup>233</sup> Ebd.

Es wohnen also zwei ‚Ichs‘ in Giglios Leib, die völlig gegensätzlich sind und von denen eines überwunden und getötet werden muss.

Es gibt auch weitere Doppelgänger in *Prinzessin Brambilla*, so bei Celionati / Bastianello di Pistoja und dem Magus Hermod / Ruffiamonte, bei denen sich das Doppelgängertum jedoch von dem Giglios wesentlich unterscheidet: Psychisch und wahrscheinlich auch physisch sind sie eine und dieselbe Personen, die auf beiden Erzählebenen nur unter unterschiedlichen Namen erscheinen.

Eine eher rätselhafte Version des Doppelgängertums findet man bei der Figur Giacinta. Mit Giglio haben sie ein gemeinsames Ziel: Giglio will ein Prinz werden, Giacinta eine Prinzessin. Sie gerät jedoch in keinen so intensiven Kampf mit der Identitätskrise wie Giglio und ihre Identitätssuche verläuft folglich auch anders. Der Verlauf ihrer Wandlung ist einfacher; sie entwickelt sich von der Putzmacherin zur Schauspielerin und verliert dabei ihr „Schmollen“ oder ihre „Smorfia“, wie es Hoffmann nennt.<sup>234</sup>

In der Erzählung entstehen höchst merkwürdige Konstellationen, die zur Verwirrung führen und die eine lange Zeit nach der Erscheinung des Werkes gar nicht begriffen werden konnten. Mit diesen Konstellationen ist die Art und Weise gemeint, auf welche die Doppelgänger im Text eigentlich vorkommen. Es entstehen nämlich solche Situationen, wo die beiden ‚Pole‘ des zerspaltenen Ichs nicht abwechselnd nacheinander erscheinen, was noch verständlich wäre, sondern die ‚Ichs‘ einer und derselben Person gleichzeitig physisch anwesend sind. So ist es z. B. im Fall des bereits erwähnten Kampfes zwischen Giglio und dem Prinzen Chiapperi. Klaus Deterding bietet dafür eine Lösung, die völlig logisch ist und zwar: „Man darf nicht auf dem Person-Sein der beiden Hauptfiguren bestehen“<sup>235</sup>, d. h. „der Leser muss buchstäblich abstrahieren vom Person-Sein der Figuren“<sup>236</sup>. Im bestimmten Sinne sind Giglio und Chiapperi wirklich zwei Figuren, sie seien „zwei Handlungsträger, zwei Gestalten der erzählten Fiktion“<sup>237</sup>. Sie sind gleichzeitig ein Ausgangspunkt und ein Zielpunkt des gespaltenen Ichs, das sich einer Wandlung unterzieht, und in diesem Sinne können sie sich treffen. Dasselbe gilt auch für Giacinta und Prinzessin Brambilla, nicht aber notwendigerweise für

---

<sup>234</sup> Deterding, S. 121.

<sup>235</sup> Ebd., S. 116.

<sup>236</sup> Ebd., S. 121.

<sup>237</sup> Ebd., S. 118.



das Doppelgängerpaar Celionati / Bastianello di Pistoja, weil in diesem Fall keine Wandlung verläuft.

Noch etwas weist auf die Parallelität von Giglios ‚Ichs‘: Wenn Giglio seinen mit Brambilla tanzenden Gegner (Prinz) sieht, hat der Prinz eine Gitarre und Giglio trägt ein hölzernes Schwert. In einer späteren Szene trägt jedoch der Prinz das Schwert und Giglio die Gitarre. Es könnte als ein Fehler gesehen werden, der durch Unaufmerksamkeit des Autors entstanden ist, Deterding kommentiert diese Erscheinung aber mit einem Zitat aus der Magisterarbeit von Regine Utecht, die eine Erklärung bietet: „Der eine wie der andere ist Giglio, nur die Perspektive des Erlebens ist von dem ‚alten‘ auf den ‚neuen‘ Giglio übergegangen – der Schauspieler und sein ‚zweites Ich‘ sind gleichsam ausgetauscht worden“.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Utecht, Regine. Zitiert nach Deterding, S. 118.

## 6. Das Theater in *Prinzessin Brambilla*

Das Theater spielt in *Brambilla* eine wichtige Rolle auf mehreren Ebenen: Es kommt in der erzählerischen Mikrostruktur, in Form von benutzten Requisiten und in der Thematik selbst vor. Die Dialoge wirken, als ob sie aus einem Theaterstück stammten. Es geht in ihnen um eine „stark zitathafte Sprache“<sup>239</sup>, was von Hoffmanns guten Kenntnissen der Bühnensprache zeugt. Diese Kenntnisse konnte er während seiner mehrjährigen Arbeit für die Theater in Bamberg und Dresden gewinnen, wo er unterschiedliche Positionen ausübte: Er war Kapellmeister, Musikdirektor, Dramaturg und Dekorationsmaler. Bekannt sind auch seine eigenen musikalischen Theaterstücke und einige Librettos. 1805 vertonte er Brentanos Lustspiel *Die lustigen Musikanten*, in dem die Figuren aus der Commedia dell'Arte (Truffaldin, Pantalon, Tartaglia) erscheinen.<sup>240</sup>

Zum Theater und Musik drückte er sich auch kritisch aus. Was er unter anderem kritisierte, war die Bestrebung um kommerziellen Erfolg, durch die das Künstlerische verloren ging. Ablehnend stellte er sich auch gegen Werke von damals erfolgreichen und bedeutenden Dramatikern August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue, Vertretern des klassizistischen Stils. Er kritisierte auch die „einfach spielbare Typenrolle“<sup>241</sup> in den Stücken von Kotzebue, was sich auch in der Gestaltung der Figur des Schauspielers Giglio widerspiegelte. Ähnliche Gedanken über Schauspieler und ihre Fehler lassen sich ebenfalls im früheren Werk Hoffmanns *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1819) finden.<sup>242</sup>

Nach Hoffmann war entscheidend, dass ein Schauspieler „auf der Bühne sein eigenes Ich vergaß“<sup>243</sup> und dass er seine Rollen von ‚innen nach außen‘ formte und nicht umgekehrt. Der Schauspieler soll nicht nur das spielen, was ihm vorgeschrieben wurde, sondern er soll das vormachen, was ihm die momentane Inspiration sagt, und improvisieren. In diesem Sinne erfährt Giglio in Hoffmanns *Capriccio* unter Führung des als Regisseur fungierenden Celionati eine Entwicklung seiner künstlerischen Fertigkeiten und durchlebt eine Umwandlung von einem pathetischen Darsteller der tragischen Rollen zu einem

---

<sup>239</sup> Kaiser, S. 147-148.

<sup>240</sup> Zoubek, S. 301.

<sup>241</sup> Ebd., S. 303.

<sup>242</sup> Steinecke, S. 1162.

<sup>243</sup> Zoubek, S. 304.

Vertreter der Commedia dell'Arte. Während jedoch Giglio unterschiedliche Rollen in unterschiedlichen Kostümen spielt, musste sich der Schauspieler in der traditionellen und sehr formalisierten Commedia dell'Arte nur auf eine Rolle spezialisieren und konnte nicht einfach von einer Rolle zu einer andere wechseln.<sup>244</sup>

*Brambilla* kann wegen ihrem spezifischen szenischen Charakter, der einen theaterhaften Eindruck macht, als ein „erzähltes Drama“<sup>245</sup> bezeichnet werden. Die Funktion des Publikums übernimmt hier der Leser. Dass es Hoffmanns experimenteller Absicht war, das Dramatische in sein Werk zu projizieren, kommentiert auch die Figur Celionati (es geht hier um eine narrative Metalepse) bei der Erzählung über den Urdarmythus in Caffé Greco:

„[...] und sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langweile erregen, die uns nie verläßt, und die sich auch in jenem Kollegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nämlich den Leser des Capriccios, Prinzessin Brambilla geheißen, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen mitspielen.“<sup>246</sup>

Als Bühne funktioniert die Stadt Rom bzw. die Straße Corso und naheliegende Objekte wie z. B. das Caffé Greco und Teatro Argentina oder auch Wohnungen einiger Figuren. Es geht um keine reale Bühne, sondern um „eine virtuelle Bühne im imaginären Raum, deren ineinandergeschachtelte Ebenen simultan von denselben Figuren bespielt werden“<sup>247</sup>. Es ist eine Theater ohne Rampe (und so bezeichnet Bachtin auch den Karneval), d. h. der Leser als Zuschauer kann bzw. muss mitspielen.

Die meisten Schauplätze werden nicht detailliert beschrieben, mit der Ausnahme des Palast Pistoja, eines in Rom nicht real existierenden Objekts, das

---

<sup>244</sup> Zoubek, S. 298-305.

<sup>245</sup> Kaiser, S. 148.

<sup>246</sup> PB, S. 892.

<sup>247</sup> Jürgens, Christian: Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. von Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2000. S. 23-55, hier S. 30.

paradoxerweise mit allen seinen Dekoration und phantastisch wirkender Ausstattung sehr ausführlich geschildert wird.

### **6. 1. Commedia dell'Arte und das Maskenspiel**

Was die physischen Merkmale betrifft, wird das Aussehen von Figuren nicht grundsätzlich beschrieben. Was aber detailliert beschrieben wird, ist der Stil und die Farben der Masken, die aufgesetzt werden. Hoffmann beschreibt zwar die Farben, in denen die Kostüme angefertigt wurden, er konnte jedoch über sie bei Callot keine oder nur beschränkte Informationen finden, denn die Bilder Callots, die Hoffmann als Vorlage dienten, waren nicht farbig, deshalb inspirierte sich der Schriftsteller in der Anfertigung der Kostüme, die beim zeitgenössischen Theater beliebt waren.

Die Maske ist nach Bachtin ein kompliziertes und vieldeutiges Motiv, der aus der Volkskultur stammt. Sie bedeutet eine Freude aus Verwandlungen und Negierungen der Identität, eine Grenzüberschreitung und Metamorphose. In Romantik hat sie einen düsteren Charakter, die Maske versteckt und verbirgt häufig eine Leere ihrer Träger. Trotzdem verliert sie nie gewisse Merkmale des volkshaften Vergnügens.<sup>248</sup>

Die Masken und Kostüme sind für das Geschehen in *Prinzessin Brambilla* wichtig, denn das, was die Figuren tragen, verändert auch ihren Charakter und Identität. Die Kostüme „bestimmen nicht nur das Äußere, sie lassen auch Rückschlüsse auf das Innere zu“<sup>249</sup>, was vor allem bei Giglio die Entwicklung sowohl seines Inneren als auch seiner künstlerischen Spezialisierung signalisiert. Manchmal wird er durch Celionatis Eingriffe dazu gezwungen, auch ein Kostüm zu tragen, das ihn alles andere als vorteilhaft erscheinen lässt. Der Wechsel der Kostüme symbolisiert gleichzeitig seinen inneren Kampf und die Tatsache, dass Giglio „sein falsches Ich wie ein unpassendes Kostüm ablegen und sein wahres Ich entdecken“<sup>250</sup> muss. Bei anderen Figuren ist das Maskenspiel nicht so signifikant.

Im Allgemeinen spielt die Kleidung in *Brambilla* eine wichtige Rolle. Die ganze Geschichte beginnt mit der Schilderung der Arbeit am Kleid für die

---

<sup>248</sup> Bachtin, S. 48.

<sup>249</sup> Zoubek, S. 328.

<sup>250</sup> Ebd., S. 331.

Prinzessin, die Prinzessin Liris sowie die Hofdamen beschäftigen sich ständig mit der Herstellung eines Filets<sup>251</sup> (das Wort „Filet“ wird im Text einundzwanzig Mal verwendet) und dasselbe gilt auch für das Wort „Nadel“. Eine wichtige Figur, die ihre „schöpferische Nadel“ benutzt und so stellt eine weitere treibende Kraft des Geschehens dar, ist der Meister Bescapi.<sup>252</sup> Er wird am Ende der Geschichte als der neue Impresario des Theaters ausgewählt, „wo Ironie und echter Humor [gilt]“<sup>253</sup>.

Masken sind ein untrennbarer Bestandteil der Commedia dell'Arte, einer in 16. Jahrhundert in Italien entstandenen Stegreifkomödie, die wahrscheinlich auf einem Marktplatz entstand. Die Jahrmarktkünstler (zu welchen sich auch Scharlatane zählten) schlossen sich in schauspielerische Truppen zusammen und reisten durch Europa, was zur schnellen Verbreitung dieser Komödie führte. Ihr Erfolg dauerte zwei weitere Jahrhunderte, dann verfiel sie langsam. Sehr beliebt wurde sie in Frankreich, ähnliche Formen kann man aber auch in der englischen Pantomime finden sowie in der deutschen Stegreifkomödie, für die die Figur des Hanswurst typisch ist. Es geht um eine größtenteils improvisiertes Theateraufführung, bei der nicht der Autor und der Text wichtig sind, sondern die Schauspieler. Ihr Ziel ist nicht das Publikum zu belehren, auf die Probleme hinzuweisen oder auf Moral zu appellieren. Das wichtigste ist die szenische Wirkung.<sup>254</sup> Auch wenn die Commedia dell'Arte improvisiert ist, hat sie bestimmte Regeln, vor allem was die Figurentypen betrifft. Ihre Charaktere sind festgelegt, jede Figur zeichnet sich auch durch typische Repliken aus.

In jedem Spiel kommen drei Gruppen von Figuren vor. Die erste Gruppe sind *Innamorati*, d. h. Liebespaare, denen jedoch eine andere Gruppe, sog. *Vecchi* (wörtlich: die Alten, z. B. Dottore, Pantalone), Hindernisse in den Weg liegt. Die letzte Gruppe sind dann Bediente, die als *Zanni* (z. B. Arlecchino, Brighella, Colombina) bezeichnet werden. Daneben erscheinen in der Commedia dell'Arte auch andere Figuren, von den Bekannten sind es z. B. Pulcinella oder Truffaldino.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Das Wort „Filet“ wurde mit der Bedeutung „Netz“ aus dem Französischen übernommen.

<sup>252</sup> Dembeck, S. 50.

<sup>253</sup> PB, S. 911.

<sup>254</sup> Krömer, Wolfgang: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt: WBG 1976, S. 24.

<sup>255</sup> Mehr dazu: Rudlin, John: Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook. London: Routledge 2000.

Alle die erwähnten Figuren verwendet auch Hoffmann in seinem Capriccio, er schafft jedoch eine lockere und auf der ‚typischen‘ Commedia dell’Arte nicht völlig beruhende Form, was aber keinen Problem darstellt, denn Hoffmann geht es primär um die ästhetische Wirkung. Die thematisierte Vermischung erscheint auch in der experimentellen Form, die ebenfalls auf Vermischung beruht: So entstehen in *Brambilla* Vermischungen von verschiedenen Figuren (z. B. Pulcinell mit Pantalone). Die originellen Benennungen der einzelnen Figuren von Callot, ließ Hoffmann wegfallen und ordnete die Abbildungen der Figuren in *Brambilla* frei nach eigenem Bedürfnis zu. Die Masken der Figuren im Text entsprechen letztendlich nicht den Masken der traditionellen Commedia dell’Arte. Dem Pantalon wurde dementsprechend eine Abbildung der Maske, die ursprünglich Scapino hieß, zugeordnet, auch wenn sie mit der wahren Darstellung Pantalons nicht viel Gemeinsames hat.<sup>256</sup>

Die Elemente der Commedia dell’Arte verbindet er auch mit Elementen der Harlekin-Pantomime, die sich in Frankreich am Anfang des 18. Jahrhunderts indirekt aus der Commedia dell’Arte entwickelte. Damals gab es aus Konkurrenzgründen ein Verbot des Sprechens und Singens für die Schauspieler des Jahrmarkttheaters. Sie umgingen es dadurch, dass sie ‚stummes‘ Theater spielten, das bis heute als Pantomime bekannt ist. Hoffmann verwendet in *Brambilla* die typischen Motive aus der Harlekinade: „Liebesabenteuer, Flucht und Verfolgung und Zaubertheatereffekte“ und ästhetisiert diese, sodass sie nicht possenhaft wirkten.<sup>257</sup> Die Harlekinade, die Giglio im zweiten Kapitel mit Missfallen beobachtet, kann als ein „Theater auf dem Theater“ bezeichnet werden.<sup>258</sup>

Eine bedeutende Rolle spielten in der Commedia dell’Arte Musik und Tanz. Die Tänze hatten ihren Ursprung teilweise in italienischen Volkstänzen, teilweise handelte es sich auch um Improvisation.<sup>259</sup> Tanz und Musik bilden einen wichtigen Bestandteil der *Prinzessin Brambilla*: Es werden häufig verschiedene Töne unterschiedlicher musikalischer Instrumente beschrieben, was die Atmosphäre des Karnevals unterstreicht.

---

<sup>256</sup> Zoubek, S. 324.

<sup>257</sup> Ebd., S. 319.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ebd., S. 340.

Der im sechsten Kapitel theatralisch stilisierte Tanz hat einen entpersönlichten Charakter, es tanzen hier „Er“ und „Sie“, später dann „Tamburin“ und „Schwert“, wobei jedoch klar ist, dass es sich um Giglio mit Giacinta handelt, obwohl sie sich selbst dessen wahrscheinlich nicht bewusst sind. In diesem Moment ist es jedoch unwichtig, wer ist wer. Die erotische Stimmung des Tanzes ist unübersehbar, auch wenn sie nur implizit ausgedrückt wird. Die Erotizität ist auf jeden Fall etwas, was für die Karnevalszeit sehr typisch ist. Hoffmann vermeidet jedoch eindeutige sexuelle Anspielungen und Symbole. Z. B. das Schwert und seine erotische Symbolik, welche auch Callot auf seinen Kupferstichen verwendet, wird bei Hoffmann nicht explizit benannt.<sup>260</sup> Dem Schwert als einem männlichen Symbol und dem Tamburin als einem weiblichen Symbol lässt sich jedoch beim Tanz im sechsten Kapitel ihre erotische Symbolik einfach hinzufügen.

## 6. 2. Der Streit zwischen Gozzi und Chiari

Die in *Brambilla* beschriebene Fehde zwischen zwei Repräsentanten völlig unterschiedlicher künstlerischer Schaffensweisen hat einen realen Ursprung in der ‚Fehde‘ zwischen Carlo Gozzi, einem Verehrer der Stegreifkomödie, die er neu beleben wollte, und Pietro Chiari, einem Vertreter des pathetischen Tragödienstils. Als Satire auf Chiari verfasste Gozzi eine Märchenkomödie unter dem Titel *L'amore delle tre melarance* (*Die Liebe zu den drei Pomeranzen*), die 1761 aufgeführt wurde. In dieser Komödie wird „Melancholie durch spontanes Gelächter geheilt“, was auch in *Prinzessin Brambilla* zum Thema wird.<sup>261</sup> Das Gelächter löst eine Figur aus der Commedia dell'Arte aus, woraus klar wird, dass sie ins Leben das Humor bringen soll und auf diese Weise Menschen heilen und ändern kann.<sup>262</sup> *L'amore delle tre melarance* ist jedoch das einzige Spiel Gozzis, das sich mehrere typische Züge der Commedia dell'Arte aufweist. Der Text des Spieles sieht wie ein erzähltes Theater aus und die Dialoge werden in indirekter Rede präsentiert. Die Dialoge in anderen Stücken Gozzis werden dagegen klar vorgegeben, sodass natürlich keine ‚reale‘ Improvisation möglich ist. Auch wenn Gozzi die Figuren der Commedia dell'Arte verwendete, änderte er gern ihre

---

<sup>260</sup> Zoubek, S. 337.

<sup>261</sup> Steinecke, S. 1146.

<sup>262</sup> Ebd., S. 1145-1146.

typischen Charaktereigenschaften. Obwohl Hoffmann sich selbst die Frage stellte, ob Gozzi zur Commedia dell'Arte noch gezählt werden konnte, wurde er von ihm stark inspiriert.<sup>263</sup> Und wie bereits gesagt wurde: Ihm geht es um keine exakte Darstellung der Commedia dell'Arte.

In *Brambilla* entsteht der Streit um das ‚Wesen‘ des Theaters zwischen Celionati, bzw. dem Fürsten Bastianello di Pistoja und dem Abbate Chiari, der vom Erzähler als ein möglicher „Vorfahr des berühmten Chiari“ bezeichnet wird.<sup>264</sup> Auf Chiaris Werke gibt es in *Brambilla* mehrere Allusionen, so vor allem durch den „Weißen Mohren“ („*Il Moro bianco*“), ein Drama Chiaris, in dem Giglio die Hauptrolle spielen soll. Der fiktionale Titel spielt auf Gozzis *Il Moro di corpo bianco* an. Komischerweise kommt es dazu, dass als Abbate Chiari sein tragisches Werk dem Giglio vorliest, dieser dabei einschläft. Chiari warnt Giglio ebenfalls vor dem Fürsten di Pistoja, der einen Umschwung im Theater plant und so den guten Geschmack zerstören will. Dieser Fürst soll über die Tragödien Chiaris behauptet haben, dass sie „ungemein spaßhaft“<sup>265</sup> seien und dass sich in ihnen „das tragische Pathos [...] unwillkürlich selbst parodierte“<sup>266</sup>. Trotzdem werden die Stegreifkomödien in Teatro Argentino zu Giglios und Chiaris Unbehagen mehr und mehr populär. In der Wirklichkeit verlief der Prozess des Übergangs zur Stegreifkomödie nicht so schnell und einfach. Die Commedia dell'Arte wurde zu Gozzis Lebzeiten fast vergessen und es war schwierig, erfahrene Schauspieler zu finden. Nichtsdestoweniger wurde die Stegreifkomödie vor allem in Deutschland populär, wo sie einen positiven Widerhall bei Goethe, Schlegel und später auch bei Tieck fand.<sup>267</sup>

---

<sup>263</sup> Zoubek, S. 317-318.

<sup>264</sup> PB, S. 832.

<sup>265</sup> Ebd., S. 838.

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> Burwick, S. 410.



# 7. Die Ästhetik des literarischen Karnevals und der Groteske

## 7. 1. Karneval als kulturelles Ereignis

Der Karneval (ital. *carnevale*) hat eine lange Tradition und komplizierte Geschichte. Wahrscheinlich hat das Fest einen Zusammenhang mit den Festen der Antike, besonders den Saturnalien u. Ä. Es handelt sich um eine ausgelassene und – was Genüsse betrifft – relativ hemmungslose Feier des kommenden Frühlings, auf die die Fastenzeit folgt. Der Karneval wurde in den liturgischen Kalender während des frühen Mittelalters eingegliedert, so dass die Kirche regulieren konnte, ob die moralische Zügellosigkeit noch zulässig war. Es ist die Zeit, in der die politischen und sozialen Gegensätze verwischt werden<sup>268</sup>, die Karnevalsteilnehmer versteckten ihre Identität hinter eine Maske und Verkleidung und so versuchen sie, „aus der Welt des Alltags zu flüchten“<sup>269</sup>. Es entsteht eine andere alternative Welt, die prinzipiell im Gegensatz zu den offiziellen kirchlichen Anordnungen steht. In diese sich periodisch wiederkehrende Welt wurden mehr oder weniger alle Menschen eingezogen. Der Dualismus der Welten, ernsthaften und humorvollen (manchmal auch parodierenden), ist keine Erfindung des Mittelalters. Solche Auffassung kann man bereits in der Zeit des Altertums finden, obwohl damals der humorvolle Aspekt einen offiziellen Charakter hatte, was später im Mittelalter nicht mehr möglich war; im Mittelalter wird er jedoch zum Bestandteil der Volkskultur.<sup>270</sup>

Der Karneval trägt die Elemente eines Schauspieles, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied: Hier gibt es keine Aufteilung auf Schauspieler und Zuschauer. Falls ein Teil der Beteiligten bloß zuschaute, könnte der Karneval nie seine Wirkung erreichen. In der Zeit des Karnevals gilt das karnevaleske Leben jedoch für alle ohne Unterschied. Das Leben wird zum Spiel und auch umgekehrt: Das Spiel wird zum Leben.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> Esposito, Anna: Der römische Karneval im Mittelalter und Renaissance. In: Fastnacht - Karneval im europäischen Vergleich. Hrsg. von Michael Matheus. Stuttgart: Steiner 1999. S. 11-12.

<sup>269</sup> Ebd., S. 26-27.

<sup>270</sup> Bachtin, Michail Michajlovič: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. 2. Aufl. Praha: Argo 2007. S. 13.

<sup>271</sup> Ebd., S. 14.

Das karnevaleske Geschehen hat einen Einfluss auch auf die Sprache. Es entsteht eine besondere Form der Kommunikation, sowohl verbalen als auch nonverbalen, die meistens pathetisch und parodistisch ist. Charakteristisch für die Sprache ist eine eigenartige auf der Inversion gegründete Logik.<sup>272</sup> In der Sprache ist alles erlaubt. Das Verwischen der Sozialunterschiede ermöglicht den Verzicht auf die Etikette. Es werden Spitzname, Schimpfwörter und Duzen verwendet, alles hat eine familiäre Stimmung.<sup>273</sup>

Die Masken und Kostüme hatten zuerst einen grotesken Charakter, der aus der Tradition der Commedia dell'Arte stammte und so wurden sie auch von Jacques Callot dargestellt. Die späteren Masken waren orientalisiert und vorwiegend in dieser Form kennen wir sie bis heute.

Schon im 18. Jahrhundert kam es in der Zeit des Karnevals zum Zuwachs der Anzahl von Fremden, heute konnte man sie als ‚Touristen‘ bezeichnen, die von seiner Atmosphäre angezogen wurden. Die größte wirtschaftliche Bedeutung hatte der Karneval vor allem für die Stadt Venedig aber auch in anderen Städten war das Fest populär und lockte viele Besucher.<sup>274</sup> Venedig war auch ein Zentrum der Entwicklung der Commedia dell'Arte und der Wirkung von Carlo Gozzi (siehe Kapitel 6. 2.).

## 7. 2. Repräsentation des Karnevals in der Literatur

Die Einsetzung der Handlung der *Prinzessin Brambilla* in die Zeit des römischen Karnevals ist absichtlich und hat einen bestimmten Grund: Während des Karnevals verläuft alles umgekehrt, es kommt zur Inversion des Alltagsleben.<sup>275</sup> Wie bereits angedeutet wurde, alle Karnevalsteilnehmer werden gleichgestellt, die gesellschaftliche Hierarchisierung, Standesregeln und viele Tabus werden einstweilig gebrochen – Michail Bachtin verwendet dafür die Bezeichnungen „Enthierarchisierung“ und „Enttabuisierung“<sup>276</sup>. Es herrscht eine chaotische Anarchie, fast alles ist erlaubt. Es kennen die Vertreter der einzelnen Stände

---

<sup>272</sup> Bachtin, S. 17.

<sup>273</sup> Ebd., S. 22-23.

<sup>274</sup> Weichmann, Birgit: Fliegende Türken, geköpfte Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals. In: Fastnacht - Karneval im europäischen Vergleich. Hrsg. von Michael Matheus. Stuttgart: Steiner, 1999. S. 175-198, hier S. 185.

<sup>275</sup> Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Groteske Motive in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. S. 171-191, hier S. 171.

<sup>276</sup> Sasse, S. 56.

verkehren, zusammen feiern und lachen, was normalerweise nicht möglich und nicht erlaubt war. Die Karnevalsmasken verstecken die wahre Identität der Beteiligten und die erotischen Elemente dringen durch, sodass „die ‚verdrängten‘ Seiten menschlichen Lebens sichtbar gemacht [werden]“<sup>277</sup>.

Bachtin beschäftigte sich ebenfalls mit der Repräsentation des Karnevals in der Literatur. Im Zusammenhang mit der Ästhetik des Karnevals erwähnt er auch die Ästhetik der Grotteske. Diese Bezeichnung stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. In Rom war damals bei Ausgrabungen ein neues Ornament gefunden, der als „la grottesca“ bezeichnet wurde. Für dieses neue Ornament war ein phantastisches Spiel mit pflanzlichen, tierischen und menschlichen Gestalten typisch, zwischen denen keine klare Trennung vorkommt, sie werden frei verknüpft. Im Vergleich zu bereits bekannten römischen Ornamenten war dieser eine völlig neue Erscheinung. Im 15. und 16. Jahrhundert war er häufig reproduziert. In der Bedeutung des Verstoßes gegen natürlichen Formen und Proportionen und der Normen nicht entsprechende Darstellung wird der Begriff „Grotteske“ auch in der Literatur oder im Theater verwendet.<sup>278</sup> Das Grotteske erscheint vor allem in den niedrigeren Formen der Kunst, die der kanonischen Tradition nicht entsprechen. In der Zeit des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verwenden die grotesken Darstellungsformen solche Elemente, die für die klassische Ästhetik unzulässig waren. Mit einer hohen Expressivität wird die Hässlichkeit der menschlichen Körper betont, v. a. verschiedene körperliche Öffnungen und Ausläufer. Der groteske Körper ist unvollendet und zur Welt geöffnet.<sup>279</sup> In den späteren Zeiten verraucht sowohl das Karnevaleske als auch das Grotteske aus dem Leben und der Volkskultur, anders gesagt ihre Äußerungen werden gemildert. Auch die Wirkung der Volkskultur auf die Literatur ist nicht mehr unmittelbar, sondern es wird an die groteske Tradition und ihre typische Freiheit der Phantasie allerlei angeknüpft.<sup>280</sup>

Die Übernahme von Momenten des Karnevals durch die Literatur der späteren Epochen bezeichnet Bachtin als „Karnevalisierung“. Die romantischen Autoren, die auf den aufklärerischen Rationalismus reagieren, sind Vertreter einer neuen „romantisierten“ Grotteske, die sich am stärksten in Deutschland

---

<sup>277</sup> Sasse, S. 58.

<sup>278</sup> Bachtin, S. 39.

<sup>279</sup> Ebd., S. 30, 33.

<sup>280</sup> Ebd., S. 40.

entwickelte: Sie kommt in Sturm und Drang, in der Romantik, etwa bei Lenz, Tieck, Jean Paul und vor allem bei Hoffmann vor. Ihre Theoretiker sind dann Friedrich Schlegel (*Gespräch über die Poesie*, 1800) und Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, 1805).<sup>281</sup> Die romantische Grotteske ist im Vergleich mit der volkshaften Grotteske düsterer, sie wird v. a. in der Nacht realisiert, sie drückt Angst vor der Welt aus, die grauenhaft und dem Individuum fremd ist. Das Bekannte scheint verdächtig und unsinnig zu sein.<sup>282</sup>

Bei der Grotteske und soeben bei dem Karneval hat eine Tatsache eine wesentliche Bedeutung und zwar, dass das Grotteske erlaubt, die Grenze der scheinbar stabilen Veranstaltung der Welt zu überschreiten, was zur Veranstaltung einer neuen Welt und eines neuen Lebens führt. Der Mensch ist neugeboren, wobei die Relativität seiner Existenz betont wird.<sup>283</sup> Diese Möglichkeit verwendet auch Hoffmann. Mit dem Karneval knüpft er bis zu einem gewissen Grad an die grotesken Aspekte der Karnevale des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an, wobei der Karneval in *Prinzessin Brambilla* fungiert nicht nur als eine bloße Kulisse für das Geschehen, sondern er drängt wesentlich tiefer in die Figuren ein: Sie sehen nicht mehr den Unterschied zwischen dem Karneval und dem Alltagsleben, zwischen ihrer Innenwelt und der Außenwelt. Ihre Innenwelt verwechseln sie mit der Außenwelt, es wird ihre „subjektive Erlebnisperspektive als objektive Darstellung des Erzählers“ präsentiert.<sup>284</sup> Hinter Masken verstecken sich keine realen Personen, die sich ihrer eigenen Identität bewusst sind und nur während der Karnevalszeit nach einer visuellen Täuschung streben, sondern die Maske und die wahre Existenz hinter ihr verschmelzen, „die Einheit der Person löst sich aus“ und die Person formt damit ein eigenes Alter Ego.<sup>285</sup> Kurz gesagt: Die Figuren leben den Karneval. Das alles verursacht im Endeffekt eine weitere Verwirrung und zwar die Desorientierung des Lesers und macht ihn, wie schon Heine bemerkte, schwindlig. Damit nähert sich Hoffmann der (scheinbaren) Absurdität, die aber nach grundsätzlicher Untersuchung letztlich doch nach logischen Regeln aufgebaut ist.<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> Bachtin, S. 49.

<sup>282</sup> Ebd., S. 47.

<sup>283</sup> Ebd., S. 57.

<sup>284</sup> Sasse, S. 62.

<sup>285</sup> Ebd., S. 56.

<sup>286</sup> Kremer, S. 176.

## 8. Humor, Ironie und Satire

Die Bedeutung und Funktion des Humors für den glücklichen Ausgang der ganzen Geschichte wurde bereits im Kapitel über die Urdarquelle angedeutet, denn „Humor ist mehr als nur Fähigkeit; Humor ist auch Inhalt, ist ‚Leben‘, ist ‚Weisheit‘“<sup>287</sup>. Er ermöglicht einen kognitiven Abstand von sich selbst und er stellt zusammen mit der Phantasie die Basis für Selbsterkenntnis dar. Mit seiner Hilfe kann die Frage ‚Wer bin ich?‘ beantwortet werden. Und es funktioniert auch umgekehrt: Ohne die Erkenntnis wäre Humor sinnlos, wie es im Fall der Königin Liris war, die ständig ohne Grund lachte. Phantasie ohne Erkenntnis wäre nichtssagend, beliebig. Diese drei Elemente, Humor, Phantasie und Erkenntnis, bedingen sich deshalb wechselseitig und ermöglichen, das eigene Ich zu erkennen. Infolge dessen wird auch das Wunderbare erkannt, was das „Wesen der Kunst“ bedeutet.<sup>288</sup> Die Kunst tritt ins Leben von Giacinta und Giglio – sie beide werden Schauspieler der Commedia dell’Arte, was zu ihrer Katharsis führt. Zur Erkenntnis des Wunderbaren kommt es am Ende der Geschichte, es wird zum Bestandteil des eigenen Ichs: „[...] Leute behaupteten, sie sei es gar nicht, die da lache, sondern ein ihrem Innern verstecktes wunderbares Wesen“<sup>289</sup>. Was passiert, wenn es jemandem an Humor fehlt, beweisen die Urdargarten-Bewohner, die ihr umgedrehtes Abbild im Spiegel des Urdarsees sahen: Sie „[...] gerieten in Unmut und Zorn, weil es aller Würde, ja allem Menschenverstande, aller mühsam erworbenen Weisheit entgegen sei, die Dinge und vorzüglich das eigne Ich verkehrt zu schauen.“<sup>290</sup> Der See wurde trüb, die Erkenntnis war nicht mehr möglich.

In *Brambilla* entsteht eine Fehde über den Unterschied zwischen dem deutschen und dem italienischen Humor, die Celionati und die deutschen Künstler in Caffé Greco ‚ausfechten‘. Mit der Erzählung über Urdargarten reagiert also Celionati auf die Künstler, die Kritik an dem karnevalesken Geschehen üben. Er nimmt ihnen übel, dass sie kein Verständnis für „Spaß alles Spaßes“, d. h. für den

---

<sup>287</sup> Deterding, S. 111.

<sup>288</sup> Ebd., S. 111.

<sup>289</sup> PB, S. 824.

<sup>290</sup> Ebd., S. 859.

Karneval, haben.<sup>291</sup> In Anknüpfung daran beschreibt der deutsche Maler Reinhold das, was für ihn Scherz, Humor und Ironie bedeuten. Die Deutschen „[verlangen] von jedem Scherz [...], er solle noch etwas anderes bedeuten, als eben den Scherz selbst“<sup>292</sup>. Nach Reinhold entstammt der italienische Humor der Oberfläche, der deutsche Humor kommt dagegen aus der Tiefe, aus dem Inneren. Nach Kluwe sei es eine „platonische Urbild-Abbild-Relation“<sup>293</sup>, die Reinhold bei der Erklärung des Unterschieds zwischen dem italienischen und deutschen Scherz verwendet:

„Seh‘ ich solch einen tollen Kerl durch greuliche Grimassen das Volk zum Lachen reizen, so kommt es mir vor, als spräche ein ihm sichtbar gewordenes Urbild zu ihm, aber er verstünde die Worte nicht und ahme, wie es im Leben zu geschehen pflegt, wenn man sich müht, den Sinn fremder, unverständlicher Reize zu fassen, unwillkürlich die Gesten jenes sprechenden Urbildes nach, wiewohl auf übertriebene Weise, der Mühe halber, die es kostet. Unser Scherz ist die Sprache jenes Urbildes selbst, die aus unserm Innern herauftönt und den Gestus notwendig bedingt durch jenes im Innern liegende Prinzip der Ironie, so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen.“<sup>294</sup>

Den italienischen Scherz verwirft Reinhold nicht, sondern er kritisiert, dass ihm die Gemütlichkeit fehlt und dass er während des Karnevals als etwas Obszönes vorkommt, das Wut, Aggression, Wahnsinn und Mordanschläge hervorruft. Auf die Kritik reagiert Celionati mithilfe eines Mythos.<sup>295</sup>

Die Urdar-Quelle, die in dem Mythos den klarsten Humor bedeutet, stellt „einen überzeitlichen Bezugspunkt der menschlichen Phantasie und der menschlichen Sehnsucht“ dar.<sup>296</sup> „Man hat immer nach ihr gesucht, immer von ihr

---

<sup>291</sup> Ebd., S. 812.

<sup>292</sup> PB, S. 813.

<sup>293</sup> Kluwe, S. 53.

<sup>294</sup> PB, S. 813.

<sup>295</sup> Kluwe, S. 52.

<sup>296</sup> Ebd., S. 54.

gesprochen, wie bei jeder Mythe.“<sup>297</sup> Nachdem sich der Maler Reinhold die Geschichte von König Ophioch und Königin Liris anhört, behauptet er:

„Hab ich recht verstanden, so ist die Urdarquelle, womit die Bewohner des Landes Urdargarten beglückt wurden, nicht anders, als was wir deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen.“<sup>298</sup>

Der Italiener Celionati beweist (mindestens nach Reinholds Behauptung), dass er auch andere Formen des Humors und Scherzes versteht, d. h. den Humor, der aus dem Inneren stammt und nicht den oberflächlichen Humor, den der Karneval repräsentiert. So wird die Fehde bis zu einem gewissen Maße gelöst.

Der Humor fungiert in *Brambilla* also als ein formales Mittel des Erzählens (die Auswahl des Genres Capriccio deutet etwas Scherzhaftes an, die Prologe zu einzelnen Kapiteln werden humorvoll gestaltet), als Bestandteil der grotesken Kulisse (Karneval, Giglios närrische Kostüme, seine häufigen Stürze) und auch als ein Bestandteil der allegorischen Erzählung. Humor ist Ziel und Darstellungsweise zugleich; er prägt wesentlich die Ästhetik des ganzen Werkes. Dabei erscheint der Begriff in den Schriften der Theoretiker der Ästhetik (v. a. Friedrich Schlegel und Jean Paul) erst in der Frühromantik. Sie bringen ihn mit Begriffen wie Phantasie oder Neue Mythologie in Zusammenhang, „mit der die Frühromantiker die autonome Poesie gegen die bloße ‚Reproduktion einer prosaischen vorhandenen Wirklichkeit‘ abgrenzen“.<sup>299</sup> Betont werden der Humor des Dichters und sein „poetischer Witz“, wobei beide „die reflexive Produktionskraft einer Kunst“ darstellen.<sup>300</sup> So fungiert auch die Ironie, deren Spuren man in Hoffmanns Capriccio auch finden kann und die mit dem Humor eng korrespondiert. Diese Elemente erscheinen zusammen auch in dem

---

<sup>297</sup> Ebd.

<sup>298</sup> PB, S. 826.

<sup>299</sup> Lehmann, Johannes F.: Humor/Ironie/Komik. In: E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2015. S. 379-383, hier S. 380.

<sup>300</sup> Ebd.

„neuen“ Theater, das Celionati verlangte. Am Ende der Geschichte wird über dieses Theater gesagt, dass hier „Ironie und echter Humor [gelten]“<sup>301</sup>.

Hoffmann macht in diesem Werk auch ein paar satirische Anspielungen. Erstens ist es die bereits beschriebene Situation um den Streit zwischen Gozzi (Vertreter der Commedia dell’Arte) und Chiari (Vertreter des tragischen Stils), die auch als eine Satire an den Theaterstil der Weimarer Klassik interpretiert werden kann. Dieser Meinung ist Heide Eilert in ihrer Studie zum *Theater in der Erzählkunst* von E.T.A. Hoffmann.<sup>302</sup>

Als Satire wirkt dann die Passage aus der Urdar-Geschichte, in der die gelehrtesten Bewohner von Urdarland nicht die kleine Königin Mystilis verstehen können, d. h. sie haben nicht genug Verständnis für das Wunderbare. Damit spielt Hoffmann auf die aufklärerische Gesinnung an, die die Rationalität maßlos bevorzugte. Ähnlich verhält es sich bei dem Hofastrologen, der dem König Ophioch die rätselhaften Worte, die Magus Hermod als Prophezeiung aussprach, erklären sollte. Wörtlich zitiert sagt der Astrologe Folgendes:

„[...] und was ferner von Gedanke und neugeborner Anschauung in Hermods wirrer Rede vorkomme, müsse schon deshalb unverständlich bleiben, weil kein Astrolog, oder Philosoph von einiger honetter Bildung, sich auf die bedeutungslose Sprache des rohen Zeitalters einlassen könne, dem der Magus Hermod angehöre.“<sup>303</sup>

Der König reagiert darauf angeblich so, dass er den Astrologen einen Esel nennt.

Eine Parodie verdiente auch die zeitgenössische politische Situation in Preußen unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III., der ähnlich wie der tote König Ophioch bei Regieren aus der Ferne wie eine Puppe manipuliert war, was jedoch auf der ersten Blick gar nicht erkennbar war: „[...] und wußte dies so geschickt anzufangen, daß niemand die Lethargie des Monarchen auch nur ahnte.“<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> PB, S. 911.

<sup>302</sup> Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Studien zur deutschen Literatur* 52. Tübingen: Niemeyer Max Verlag 1977. Zitiert nach: Feldges, S. 132-133.

<sup>303</sup> PB, S. 822.

<sup>304</sup> Ebd., S. 823.



## Schlussfolgerungen

Die Diplomarbeit beinhaltet alle Aspekte des literarischen Capriccios *Prinzessin Brambilla* von E.T.A. Hoffmann, eines höchst komplexen Werkes, das viele Interpretationen ermöglicht. In der Forschung wird das Capriccio aus vielfältigen Perspektiven untersucht und diese Diplomarbeit strebt an, diese Perspektiven in ein einheitliches Ganze zu verbinden. Dabei beschäftigt sie sich sowohl mit den formalen und inhaltlichen als auch mit den kontextuellen Elementen des Capriccios. Primär wird jedoch der Versuch unternommen, eine werkimmanente Interpretation zu erstellen.

Nach den einleitenden Informationen zum Text (d. h. die Umstände der Entstehung, Intertextualität, Rezeption des Textes und Genre) werden wesentliche Teile der Diplomarbeit der Figurenanalyse und der narratologischen Analyse gewidmet. Was die Narratologie betrifft, verdient eine Erwähnung v. a. die Kategorie des Erzählers, der mit den Leseransprachen manche Eingriffe in die Erzählung unternimmt. Eine besondere Funktion der Kommunikation mit dem Leser erfüllen auch die Metalepsen, die im Capriccio mit dem Theatralischen korrespondieren. Es werden in dieser Diplomarbeit sowohl Rahmen- als auch Binnengeschichte (sog. Urdargarten-Geschichte) behandelt, wobei die Binnengeschichte die für das ganze Capriccio signifikante Hauptidee beinhaltet. Weitere große Teile werden allen Elementen gewidmet, die für die Poetik des Werkes prägend sind (u. a. ist es das bekannte Doppelgänger-Motiv, der Karneval, das Theater und die Wirkung des Humors und der Ironie).

## Resumé

Das Ziel dieser Diplomarbeit war alle Aspekte zu umfassen, die für E.T.A. Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla* prägend sind, d. h. erstens die Umstände der Entstehung zu thematisieren und zweitens den Aufbau des Textes, Figuren, narratologische Strukturen und Hauptmotive zu beschreiben. Kurz gesagt es sollte hier primär alles einbezogen werden, was zur Poetik des Werkes gehört, oder anders gesagt, primär eine werkimmanente Interpretation angestrebt werden. Es sind viele wissenschaftliche Texte entstanden, die sich mit *Prinzessin Brambilla* aus unterschiedlichen Perspektiven befassen und diese Diplomarbeit versucht, diese vielfältigen (aber in den meisten Fällen grundsätzlich nicht gegensätzlichen) Interpretationen sinnvoll zu verbinden und aus ihnen eine komplexe und einheitliche Interpretation zu erstellen.

Der untersuchte Text stammt aus dem Jahre 1820 und ist kurz vor Hoffmanns Tod erschienen, Hoffmann hatte zu diesem Punkt also hinter sich bereits eine lange schriftstellerische Karriere. Sein spätes Werk versah er mit dem Untertitel „Capriccio nach Jacques Callot“: Die vierundzwanzig Bilder dieses französischen Künstlers mit dem Titel *Balli di Sfessania* bekam Hoffmann zum Geburtstag und zusammen mit Goethes Reisebericht (*Italienische Reise*) dienten sie ihm als die größte Inspiration für die Entstehung der *Prinzessin Brambilla*; einige Elemente, die mit denjenigen in *Brambilla* identisch sind, wie z. B. Rom als Handlungsort oder Figuren der Commedia dell’Arte, kann man jedoch bereits in Hoffmanns früherem Werk *Signor Formica* finden (Kapitel 1. 2.).

Callots Blätter begleiten in einer modifizierten Form auch das Capriccio selbst. Auf den acht Stichen werden sechzehn Figuren veranschaulicht: In einem Fall geht es um ein Abbild von Celionati, in den restlichen Fällen geht es um Giglio und Giacinta bzw. Prinzen Cornelio und Prinzessin Brambilla in ihren Karnevalsmasken. Die Originale bearbeitete der Berliner Künstler Carl Friedrich Thiele; ihre Unterschiedlichkeit von den Originalen ist nicht augenfällig, trotzdem ist sie aber wesentlich (Kapitel 1. 1.).

Im Capriccio gibt es manche intertextuelle Verweise auf andere Werke bzw. ihre Autoren (Kapitel 1. 2.). Erstens sind es literarische Texte, die jedoch nicht als Quellen für *Brambilla* dienen: Adelbert von Chamisso’s *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* und Texte von Georg Christoph Lichtenberg und Jean

Paul. Daneben nennt Hoffmann auch wissenschaftliche Texte, die für *Brambilla* und ihre Entstehung wesentlicher sind: Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (aus diesem philosophischen Werk stammt die Hauptidee des Capriccios oder die Mythologie des Urdbrunnens) und Immanuel David Maucharts *Reportorium der empirischen Psychologie* (auf dieses Werk beruft sich der Erzähler bei der Erklärung von Giglios geistigem Zustand).

Wie es auch Hoffmann selbst im Vorwort zur *Prinzessin Brambilla* macht, kann der Text zu zwei Genres zugeordnet werden: Capriccio und Märchen (Kapitel 1. 4.). Während Hoffmann bereits ein paar von seinen früheren Werken als Märchen bezeichnet hat, trägt den Untertitel ‚Capriccio‘ nur *Brambilla*. Die aus Musik und Malerei übernommene Genrebezeichnung passt hervorragend zur Ästhetik der Inversion, zur Verstoß gegen Regeln. Das Hoffmannsche Capriccio half somit, den Begriff auch in der Literatur zu etablieren.

Was die Narration betrifft, ist die beachtenswerteste Kategorie die Parameter des Erzählers. Es gibt in *Brambilla* im Grunde zwei Erzähler: Den primären namenlosen Erzähler und den sekundären Erzähler Celionati (Kapitel 2. 1.). Der primäre heterodiegetische Erzähler zeichnet sich durch Erzählerkommentare und Leserapostrophen aus, seine Funktion ist also nicht zuletzt, mit dem Leser einen Dialog anzufangen, ihn in die Handlung hineinzuziehen und an dem Verwirrungsspiel zu beteiligen, als ob er selbst eine Figur wäre.

Eine Besonderheit stellen auch die Prologe zu einzelnen Kapiteln dar: Auf den ersten Blick fassen sie die Schwerpunkte der jeweiligen Kapitel des Capriccios zusammen. De facto fungieren sie aber nicht nur als formale Ergänzungen zu den Kapiteln, sondern sie haben eine besondere Funktion, nämlich den Leser weiter zu verwirren, und gehören somit zum Spiel mit dem Rezipienten (Kapitel 2. 5.).

Die Ästhetik der Inversion und Verwirrung unterstützt auch der Karneval als zentrales Motiv (Kapitel 7). Er steht nicht nur im Hintergrund als Kulisse für das Geschehen, sondern fungiert genau so, wie der Karneval fungieren soll: Es werden die Grenzen überschritten und zwar auf unterschiedliche Art und Weise, v. a. die Grenzen zwischen Menschen unterschiedlichen Standes, zwischen Alltäglichen und Phantastischen, zwischen Rationalen und Irrationalen, zwischen Möglichem und Unmöglichem. Der Karneval beeinflusst stark das Verhalten der

Figuren, die sich bewusst oder unbewusst einem Verwirrungsspiel hingeben. Bei Giglio, der am stärksten betroffen wird, bedeutet die Periode des Karnevals eine Umwandlung zum neuen Mensch (Kapitel 3. 1.). Nach der Theorie von David E. Wellbery (die sich an Genneps Theorie der Übergangsriten stützt) stellt der Karneval ein Ritual dar und Giglio wird zum Subjekt dieses Initiationsrituals, was unter der Leitung des Scharlatans Celionati passiert. Giglio, dessen Figur aus psychologischer Sicht die interessanteste ist, muss sein altes pathetisches Ich im Gestalt seines Doppelgängers Prinzen Cornelio Chiapperi besiegen, um den Weg zu seiner geliebten Giacinta zu finden.

Während Giglio das Bewusstsein von seiner eigenen Identität verliert, wird sich Celionati seiner Existenz innerhalb der fiktiven Welt bewusst, was er explizit ausdrückt, und so entstehen Metalepsen, d.h. logische Verstöße gegen der hierarchischen Ordnung zwischen der extradiegetischen und intradiegetischen Ebene mit einem anti-illusorischen Effekt (Kapitel 2. 2.).

Celionati hat noch eine weitere wichtige Funktion: Er verbindet die Erzählebenen mit seiner mythischen Erzählung. Die vom Magus Hermod ausgesprochenen ‚weisen‘ Worte „Der Gedanke zerstörte die Anschauung“ stellt die philosophische Hauptidee des Textes dar. Das Zentralpaar der primären Ebene erlebt eine Selbsterkenntnis nach dem Blick in den magischen Spiegel des Urdarseees genauso wie das Königspaar in der sekundären Ebene. Als Hilfsmittel fungiert hier der Humor, die Möglichkeit über sich selbst zu lachen (Kapitel 4).

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient Mystilis, eine geheimnisvolle Königin, die aus dem Urdarsee steigt. Das, was über die Königin gesagt wird, verursacht eher weitere Fragen und die Interpretationen in der Forschung sind uneinheitlich. Die Interpreten tendieren überwiegend zu der Ansicht, dass es zwischen Mystilis und Giacinta eine Parallele gibt und zwar entweder in dem Sinn, dass Mystilis Giacintas Doppelgängerin ist oder dass sich Giacinta in Mystilis in bestimmter Weise transformiert (Kapitel 4).

Sowohl inhaltlich als auch formal kommt das Theatralische zum Ausdruck (Kapitel 6). Die Metamorphose, der Giglio unterzogen wird, besteht auch in einer Wandlung vom tragischen Schauspieler zu einem Darsteller der Commedia dell'Arte, was wieder mit dem selbstreflexiven Humor zusammenhängt. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Masken, die die wahren Identitäten der Protagonisten verbergen und ihnen ermöglichen, sich zu einem Doppelgänger zu

verwandeln (Kapitel 6. 1.). Der ‚Kampf‘ zwischen Tragik und Komik thematisiert auch der Streit zwischen Abbate Chiari und dem Fürsten di Pistoja (Kapitel 6. 2.). Die improvisierte Komödie besiegt schließlich die Tragik: Humor und Phantasie sind zwei Voraussetzungen für die Selbsterkenntnis (nicht nur) der beiden Hauptfiguren.

Die Figuren können nach drei paradigmatisch geordneten Erzählebenen (primäre 1 - Rom, primäre 2 – Palast Pistoja und sekundäre – Urdergarten) aufgeteilt werden, wobei die wichtigsten Figuren der primären Ebenen ihre Doppelgänger oder Alter-Egos im Rahmen mindestens eines anderen Paradigmas haben. Damit kommen wir zu Hoffmanns beliebtem Motiv: dem Doppelgänger (Kapitel 5). Bei allen Figuren fungiert das Doppelgängertum anders. Celionati (bzw. Bastianello di Pistoja) tritt nicht aus der Rahmenerzählung aus, während sein Freund Ruffiamonte, dessen Figur mit dem Palast Pistoja verbunden ist, seinen Doppelgänger (Magus Hermod) in der Binnengeschichte hat. Bei Giglio und Giacinta ist es noch interessanter. Ihre Doppelgänger gibt es sowohl in der Rahmengeschichte (Cornelio und Brambilla) als auch in der Binnengeschichte (Ophioch und Liris). Ophioch und Liris sind in diesem Fall selbständige Figuren, die die gleiche Metamorphose wie Giglio und Giacinta erleben und sie werden durch Celionatis Erzählung mit ihnen allegorisch verglichen. Cornelio und Brambilla sind dagegen eher erwünschte Alter-Egos der Protagonisten und Bestandteile ihrer eigenen Ichs. Giglio verliert sich dabei völlig im Kampf mit seinem Doppelgänger-Rivalen: Bei ihm ist der Dualismus eine chronische Erkrankung, aus der er geheilt werden muss, was am Ende der Erzählung wirklich gelingt.

# Bibliographie

## *Primärliteratur*

E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, 2. Berlin 1814-1822. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. Hrsg. von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1968.

Heine, Heinrich: Briefe aus Berlin. In: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Klaus Briegleb. München, Wien: Hanser 1976. S. 7-68.

Hoffmann, E.T.A.: Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. In: Hoffmann. Nachtstücke. Text und Kommentar. Hrsg. von Harmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009. S. 767-912.

## *Sekundärliteratur*

Bachtin, Michail Michajlovič: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. 2. Aufl. Praha: Argo 2007.

Baur, Albert: Brunnen: Quellen des Lebens und der Freude. Technik, Geschichte, Geschichtem. München: Oldenbourg Industrieverlag 1989.

Bodmer, Johann Jacob und Johann Jakob Breitinger: Die Discourse der Mahlern, 4 Teile in e. Band. (3. Teil). Hildesheim: G. Olms 1969.

Brown, Hilda Meldrum: E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic principle: critique and creativity. Rochester: Camden House 2006.

Bukta, Shakti M.: Plant Myths and Traditions in India. Leiden: Brill 1971.

Burwick, Frederick: Play-Acting in Hoffmann's *Prinzessin Brambilla*. In: *Comparative Literature*. 66/4 (2014). S. 399-419.

„Capriccio“ auf Duden online. Zugänglich online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Capriccio> (Abrufdatum: 5.1. 2018).

Capriccio und Laune in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 7. Stuttgart: J. B. Metzler 2005.

Cohn, Dorrit: Metalepsis and Mise en Abyme. In: *Narrative*. 20/1 (2012). S. 105-114.

Dembeck, Till: Ein deutscher oder ein italienischer Scherz? Das Lesers Faxen in *Prinzessin Brambilla*. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 18* (2010). Hrsg. von Harmut Steinecke und Claudia Liebrand. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010. S. 42-58.

Deterding, Klaus: *E.T.A. Hoffmann: die großen Erzählungen und Romane*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Eilert, Heide: *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*. Studien zur deutschen Literatur 52. Tübingen: Niemeyer Max Verlag 1977.

Ellinger, Georg: *E.T.A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke*. Hamburg: Verlag von Leopold Voß 1894.

Esposito, Anna: Der römische Karneval im Mittelalter und Renaissance. In: *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich*. Hrsg. von Michael Matheus. Stuttgart: Steiner 1999. S. 11-30.

Feldges, Brigitte: E.T.A.Hoffmann: Epoche - Werk - Wirkung. München: C.H.Beck 1986.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 4. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 1992.

Genette, Gérard: Figures III. Paris: Editions du Seuil 1972.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2010.

Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2. Bd. Berlin: Reiss 1920.

van Henten, J. W.: „Typhon“. In: Dictionary of Deities and Demons in the Bible. 2. Aufl. Hrsg. von van der Toorn, Karel, Bob Becking und Pieter Willem van der Horst. Michigan: Eerdmans 1999.

le Huenen, Roland: Preface. In: Recognition and Modes of Knowledge: Anagnorisis from Antiquity to Contemporary Theory. Hrsg. von Teresa G. Russo. The University of Alberta Press 2013. S. 9-10.

Jacques Callot – Biography. Zugänglich online: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/c/callot/biograph.html> (Abrufdatum: 11.8.2018).

Jürgens, Christian: Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E.T.A.Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: „In die Höhe fallen“: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. von Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 23-54.

Kaiser, Gerhard R.: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: J.B. Metzler 1988.

Klimek, Sonja: Metalepsis in Fantasy Fiction. In: Metalepsis in Popular Culture. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. New York: Walter de Gruyter 2011. S. 22-41.



Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Kluwe, Sandra: Versiegelte vs. „unversiegliche“ Quellen. Eine Interpretation der Urdarquelle aus E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* im Lichte der Romantiker-Debatte um Natur- und Kunstpoesie. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Claudia Liebrand. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016. S. 49-70.

Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 4. Teil: Hochromantik. 2. Aufl. Leipzig: Koehler & Amelang VOB 1955. S. 543-639.

Kremer, Detlef: Literarischer Karneval. Grotteske Motive in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. S. 171-191.

Krömer, Wolfgang: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.

Kukkonen, Karin: Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. In: Metalepsis in Popular Culture. Hrsg. von Karin Kukkonen und Sonja Klimek. New York: Walter de Gruyter 2011. S. 1-22.

Lachman, Gary: Temná múza: vliv okultismu na literaturu 18. až 20. století. Praha: Volvox Globator 2006.

Lehmann, Johannes F.: Humor/Ironie/Komik. In: E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2015. S. 379-383.

Lindow, John: Norse Mythology. A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs. Oxford University Press 2002.

Opp, Annemarie: Doppelgänger. In: E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2015. S. 250-253.

Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993. S. 68-78.

Pier, John: Metalepsis (revised version). Zugänglich online: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis> (Abrufdatum: 11.8.2018).

*Prinzessin Brambilla* (Kommentar). In: E.T.A. Hoffmann. Nachtstücke. Text und Kommentar. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009, S. 1140-1174.

Rudlin, John: Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook. London: Routledge 2002.

Sasse, Günter: Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom „chronischen Dualismus“ zur „Duplizität des irdischen Seins“ in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt, 2001. S. 55-69.

von Schaukal, Richard: Jacques Callot und E.T.A. Hoffmann. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 11 (1923).

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. Hrsg. von Karl-Maria Guth. Berlin: Contumax-Hofenberg 2017.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften. Dresden: der Arnoldischen Buchhandlung 1808, 1818, 1840.

Starobinski, Jean: Ironie und Melancholie. Gozzi – E.T.A. Hoffmann – Kierkegaard. In: Der Monat 18 (1966). S. 22-35.

Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt: zur Begründung der literarischen Phantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 3. unveränd. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002.

Weichmann, Birgit: Fliegende Türken, geköpfte Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals. In: Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich. Hrsg. von Michael Matheus. Stuttgart: Steiner, 1999. S. 175-198.

Wellbery, David E.: Rites de passage: Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2005. S. 317-335.

Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting‘ Narratological Concepts. In: Narratology beyond Literary Criticism. Hrsg. von Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter 2005. S. 83-109.

Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E. T. A. Hoffmann. 12. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage. Hohengehren: Schneider Verlag 2003.

Zimmermann, Hans Dieter: „Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus“. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio „*Prinzessin Brambilla*“. In: Text + Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Weber Offset GmbH 1992.

Zoubek, Wolfgang: Das Theatralische in *Prinzessin Brambilla*. Zugänglich online: <http://www.hmt.u-toyama.ac.jp/kenkyu/kiyo66/zoubek66.pdf> (Abrufdatum: 11.8.2018).

## **Annotation**

*Příjmení a jméno autora:* Buršová Markéta

*Název katedry a fakulty:* Katedra germanistiky, FF

*Název diplomové práce:* E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla

*Vedoucí diplomové práce:* Mgr. Milan Hornáček, Ph.D.

*Počet znaků:* 181 805

*Počet příloh:* 0

*Počet titulů použité literatury:* 58

*Klíčová slova:* E.T.A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, motiv dvojníka, karneval, divadlo, interpretace, naratologie

Tato diplomová práce se zabývá komplexní analýzou díla *Prinzessin Brambilla* od E.T.A. Hoffmanna, okolnostmi jeho vzniku, intertextualitou, prvky důležitými pro poetiku tohoto díla, tj. pro Hoffmanna typickým motivem dvojníka a s ním spojeným hledáním identity, dále pak motivem divadla, estetikou karnevalu a humoru. V neposlední řadě se práce zabývá také analýzou naratologických struktur daného díla.

## **Abstract**

*Author:* Buršová Markéta

*Department and Faculty:* Department of German Studies, Faculty of Arts

*Name of the thesis:* E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla

*Supervisor:* Mgr. Horňáček Milan, Ph.D.

*Number of characters:* 181 805

*Number of supplements:* 0

*Number of references:* 58

*Keywords:* E.T.A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, doppelganger, carnival, theatre, interpretation, narratology

This thesis deals with a comprehensive analysis of Hoffmann's capriccio *Prinzessin Brambilla*, with the circumstances of its formation and with its intertextuality. It describes the elements important for the poetics of the capriccio, i.e. with the for Hoffmann typical motive of doppelganger, identity crisis and searching for own identity and also with the motive of theatre, aesthetics of carnival and humour. And last but not least the thesis deals with an analysis of narrative structures of the given work.