

Fantastik in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.

by

Katharina Dominika Wloczek

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
March 2016

© Copyright by Katharina D. Wloczek, 2016

Für meine Eltern, denen ich immer dankbar sein werde.

Inhaltsverzeichnis

Abstract (English).....	iv
Abstract (German)	v
Danksagung	vi
Kapitel 1: Einleitung	1
1.1. Die Bewertung der <i>Prinzessin Brambilla</i> in der Hoffmann-Forschung	1
1.2. Phantastik.....	6
Kapitel 2: Hoffmanns Kommunikation mit dem Leser	8
Kapitel 3: Hoffmanns aktualisierte Modelle.....	18
3.1. Hoffmanns aktualisiertes Modell Jacques Callots	18
3.2. Die Commedia dell'arte	22
3.3. Novalis	30
Kapitel 4: Parallelen <i>Der Goldene Topf – Prinzessin Brambilla</i>	36
4.1. Parallelen der Beziehungen	36
4.2. Lehrmeister	43
4.3. Binnentexte: <i>Der goldne Topf: Dritte Vigilie – Prinzessin Brambilla: König Ophioch</i>	48
Kapitel 5: Das Lachen	54
Kapitel 6: Fazit	62
Bibliographie.....	67

Abstract (English)

This thesis looks at E.T.A. Hoffmann's *Prinzessin Brambilla* and whether it belongs into the 'fantastique'. It focuses on *Prinzessin Brambilla* by comparing it in some basic aspects to Hoffmann's previous work *Der goldne Topf*, which is part of his *Phantasiestücke nach Callots Manier* and was thus considered as part of said genre by the author himself. Furthermore, a look at the basis of *Prinzessin Brambilla* is also crucial, as Hoffmann explored the copper engravings of Callot and the commedia dell'arte, as well as some ideas from his role model Novalis. Finally, Hoffmann's understanding of humour is an important factor that needs to be explored further, particularly his preference for the 'grotesque'. The results of this research show that although Hoffmann himself did not think of his *Prinzessin Brambilla* as such, he incorporated a lot of elements that make it possible to classify it as part of the 'fantastique'.

Abstract (German)

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist der Versuch zu klären, ob es sich bei E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* um ein Werk ‚phantastischer Literatur‘ handelt. Dazu wird das Werk sowohl im Bezug auf den bisherigen Forschungsstand als auch literaturtheoretisch analysiert. Wichtig ist es auch Hoffmanns eigene Interpretation von phantastischer Literatur zu erörtern. Hierzu wird *Prinzessin Brambilla* mit seinem *Der goldne Topf*, das Teil seiner *Phantasiestücke nach Callots Manier* ist, im Bezug auf zentrale Aspekte analytisch verglichen. Die Basis der *Prinzessin Brambilla* in Form von Callots Kupferstichen, der *Commedia dell’arte* sowie Hoffmanns großes Vorbild Novalis werden ebenfalls in den Zusammenhang gesetzt. Zuletzt wird Hoffmanns Verständnis von Humor, insbesondere seine Vorliebe für das Groteske herausgearbeitet. Die Ergebnisse der Arbeit weisen darauf hin, dass Hoffmann seine *Prinzessin Brambilla* zwar selbst nicht unbedingt als Teil ‚phantastischen Literatur‘ bezeichnet, es jedoch durchaus überzeugende Parallelen mit dieser aufweist, die eine Einordnung durchaus ermöglichen würden.

Danksagung

Ich möchte mich auf diesem Wege bei allen bedanken, die mich auf ihre Weise unterstützt haben. Allen voran möchte ich mich ganz herzlich bei Professor Klaus Kanzog für seine große Hilfe bedanken, ebenso wie bei Professor H.-G. Schwarz der mich ebenfalls sehr unterstützt hat. Auch vielen Dank an Herrn Dr. Heuer.

Natürlich möchte ich mich auch bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken. Besonderen Dank an dieser Stelle an Stefanie, Anna, Maren, Bettina, Katrin und Julia für euer offenes Ohr, wenn ich eines brauchte und für eure mentale Unterstützung.

A big thank you to Gloria, who welcomed me into her home and has helped me a lot during my studies by being the wonderful person she is. Also thank you to Katherine, who's always listened to my rantings and never complained. And last but not least, thank you to Margherita, who has never stopped encouraging me to carry on and finish it.

Einen herzlichen Dank an euch alle.

Thank you everybody.

Kapitel 1: Einleitung

1.1. Die Bewertung der *Prinzessin Brambilla* in der Hoffmann-Forschung

In den Standardwerken der E.T.A. Hoffmann Forschung hat Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* einen festen Platz, so schon in der ersten umfassenden Hoffmann-Biographie von Walter Harich, die stets ein Gesamtkonzept im Blick hat:

„Die ganze heilige Allianz, die ein friedliches Idyll über bereits klaffenden Abgründen bewahrte, der Historismus, der die Entwicklung der Geschichte auf die nunmehr ‚bestehenden‘ Zustände hin schilderte, das alles trug dasselbe Doppelgesicht, das in Hoffmanns Dichtungen zum einzigartigen Ausdruck gelangte. Hier liegt der tiefe Grund der Abneigung gegen Hoffmann: der schöpferischen Geister, die sich dem Chaos zu entringen suchten, der Philistereristenzen [sic], die das umfriedet Bestehende bedroht fühlten, sie verbanden sich gegen eine Erscheinung, in der das Sein zum Qualschrei wurde. Hier liegt aber auch die tiefe Gewißheit, daß der Tag Hoffmanns gekommen ist, in einer Zeit, da der wahnsinnig gewordene Apparat menschlicher Institutionen mit der organischen Notwendigkeit seelischer Wirklichkeiten als im Konflikt stehend erkannt ist“ (323).

Harich erörtert hier nicht nur die Wirkung der Werke Hoffmanns auf die Gesellschaft seiner Zeit. Er erklärt auch, dass Hoffmanns Werk sich aus der damaligen Gesellschaft heraus entwickelt hat, denn Hoffmann lehnte die allgemeine Einstellung zur Kunst und Poesie seiner Zeit ab. Er vergegenwärtigte in seinen Werken jenes ‚Doppelgesicht‘, das er in der Gesellschaft erkannte, und versuchte dort Krankheitserscheinungen zu heilen. Insbesondere mit seiner *Prinzessin Brambilla* gelang ihm ein wichtiger Schritt nach vorn. Er gestaltete das noch fehlende ‚Chimärische alles Seins‘ das „das Verhältnis von Sehnsucht zu Erfüllung, von Tag zu Traum zum Phantom macht“ (Harich 324). Laut Harich ist in Hoffmanns Werk „die Aufblöderung des Daseins zum berückenden Spuk, der alte Traum der Romantiker aller Zeiten, in einer Weise Gestalt geworden, wie es früher und später niemals auch nur annähernd wieder gelungen ist“ (320).

Im Standardwerk der französischen E.T.A. Hoffmann-Forschung *E.T.A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre* setzt Jean-F. A. Ricci zwei wegweisende Akzente: Er verweist auf die enge Beziehung zwischen dem *Goldnen Topf* und *Prinzessin Brambilla*

„Comme le Vase, le capriccio se compose d'un récit réaliste et burlesque, qui constitue l'action principale, - et de deux Märchen qui lui donnent une portée universelle- L'aventure du protagoniste, Giglio Fava, reproduit celle d'Anselme: jeune homme bien doué, âme de poète et d'enfant, il mérite la révélation suprême, celle de l'art; il reçoit une première initiation du mage Celionati; puis, il est renvoyé dans son milieu habituel pour éprouver la solidité de sa conversion; Giglio, comme Anselme, retombe alors dans ses anciennes erreurs, il hésite entre deux femmes, symbole de sa ‚nature divisée‘; enfin, il se rachète, subit victorieusement les dernières épreuves et reçoit, en récompense, la consécration définitive“ (S. 474).

Und bekräftigt die fundamentale Bedeutung des erzählten Theaters:

„Le théâtre est l'image de la vie, le miroir où se reflète l'humanité depuis ses origines jusqu'à notre époque; l'homme l'a imaginé pour se contempler, se regarder agir, se mieux comprendre et, au besoin, s'amender, se rapprocher de l'idéal dont toute âme bien née a la nostalgie. Voilà pourquoi Hoffmann mêle intimement la vie réelle et la vie théâtrale, avec leur moyen-terme, à la fois théâtre et réalité: le carnaval romain“ (S. 478).

Auch die Literaturwissenschaft in der Deutschen Demokratischen Republik würdigte Hoffmann. Der Hoffmann-Monographie von Hans Georg Werner kommt hier besondere Bedeutung zu. Werner räumt Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* eine Sonderstellung unter dessen Märchen ein. Zum einen ist ihm die Komposition der *Prinzessin Brambilla* zu künstlich für ein Kunstwerk, zum anderen sind für ihn in keiner anderen Dichtung Hoffmanns „die Handlungsfäden so vielfach verschlungen“ (156). Werner vertritt die Auffassung, dass in der *Prinzessin Brambilla* „der für die eigentlichen Märchendichtungen charakteristische Dualismus von Wirklichkeit und mythisch-übersinnlicher Welt [...] hier nur

vorgetäuscht [ist und] der Boden des Wirklichen [...] nicht mehr verlassen“ wird (159). Wegweisend ist Werners Gesamtcharakteristik:

„Der Sinn der ‚Prinzessin Brambilla‘ wird deutlich, wenn man die Handlung des ‚Capriccios‘ in ihrer allegorischen Bedeutung zu erfassen sucht. Die oftmalige Verwendung der Allegorie und ihre hohe Wertschätzung in der Romantik beruhen darauf, daß durch die Kunst metaphysische Erkenntnisse vermittelt werden sollten. Das gestaltete Geschehen aus der Wirklichkeit erhielt seine für das Kunstwerk entscheidende Bedeutung nicht aus sich selbst, sondern aus der Beziehung auf seine übersinnliche Sphäre“ (160).

Wegweisend ist hier Werners Hinweis auf die Allegorie, die typisch für Romantiker war, in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* jedoch eine ‚neue Qualität erreicht‘, da das „übersinnliche Reich der Poesie [...] darstellerisch nicht mehr erfaßt [wird], sondern [...] auf Grund seines Gegensatzes zur Wirklichkeit nur noch als Maßstab zur Beurteilung des Wirklichen“ dient (159).

Inzwischen bietet Stefan Scherers Forschungsbericht in dem von Detlef Scherer herausgegebenen de Gruyter Lexikon *E.T.A. Hoffmann* eine Orientierungshilfe für den Nachvollzug der Rezeption der *Prinzessin Brambilla*. Scherer hält dieses Werk für das ‚letzte große Kunstmärchen der Romantik‘ und geht auf die verschiedenen Ebenen der Erzählung Hoffmanns ein. Er verweist auf den Zusammenhang zwischen Callots Kupferstichen, der Commedia dell’arte und der Erzählung als geschriebenem Text.

„Dieses wechselnde Aufscheinen im Hervor- und Zurücktreten erzeugt einen intermittierenden Rhythmus, der zwischen Illudierung und Desillusionierung, zwischen Anschauung (Kupferstiche) und Abstraktion (Buchstaben), zwischen auktorialer Souveränität und Delegitimierung des Erzählers schwebt“ (Scherer 252).

Scherers Forschungsbericht konzentriert sich auf alle Kernaspekte, die beim Leser Fragen aufkommen lassen könnten. Zur Commedia dell'arte, welche Hoffmann als einen der Leitfäden seines literarischen Capriccios benutzt und als solche aufwertet, sagt Scherer: „Die Satire auf das Theater der Weimarer Klassik zielt einerseits auf die Aufwertung der Commedia dell'arte durch narrative Re-Inszenierung ihrer Verfahren. Andererseits wird damit der Liebeskonflikt zwischen Giglio und Giacinta gelöst“ (241).

Von den Einzelstudien zur *Prinzessin Brambilla* ist Winfried Sduns Freiburger Dissertation von 1961 nach wie vor hilfreich.

„Es sind ganz offenbar Manier und kalkulierte Phantasie, die in der ‚Brambilla‘ in einer von Hoffmann nirgends mehr übertroffenen Steigerung anzutreffen sind. Aus der souveränen Beherrschung seiner schriftstellerischen Mittel dürfte deshalb zum großen Teil die eminente Leichtigkeit und das nahezu zur Substanzlosigkeit verflüchtigte Gebilde des Capriccios zu erklären sein, trotz der Überladenheit durch zusammengetragenes Material“ (81).

Sdun analysiert und interpretiert Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in seiner Gesamtheit und „innerhalb der schriftstellerischen Werke Hoffmanns als eine der [C]harakteristischsten“ (5). Seine Dissertation war damals ein Meilenstein, da sie die *Prinzessin Brambilla* „zum ersten Mal in seinem ganzen Umfang“ umfasst und dabei die gewonnenen Ergebnisse auswertet (Sdun 5).

Ein bemerkenswertes Rezeptions-Phänomen ist der praktische Theateraspekt der *Prinzessin Brambilla*, Alexander Tairoffs *Prinzessin Brambilla* im Moskauer Kammertheater, dessen Uraufführung am 4. Mai 1920 in Moskau stattfand, gefolgt von der deutschen Uraufführung am 10. April 1923 in Berlin. Tairoff spricht in seinen Ausführungen zu der Theater-Praxis des Moskauer

Kammertheaters über seine Erfahrungen als Regisseur und seine Inszenierung von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, das für ihn „ein Capriccio des Kammertheaters“ war (Tairoff 70). Tairoff erklärt, dass man in Hoffmanns „ungezügelter[r] Phantastik ein reiches Material, das unseren szenischen Bestrebungen rhythmisch entspricht“ findet, das er dann jedoch durch ‚entstellen‘ oder „bühnenhaftes Umformen“ vieles neu erfinden muss (Tairoff 70).

Robert Mühlhers Essay *Prinzessin Brambilla. Ein Beitrag zum Verständnis der Dichtung* gab der Hoffmann-Forschung neue Impulse. Mühlher machte darauf aufmerksam, dass Hoffmanns Erzählung „um die Idee der Kunst überhaupt“ kreist.

Für das angemessene Verstehen von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* sind zwei Aspekte besonders zielführend:

(1) Die Commedia dell'arte. Heide Eilerts greift in *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns* das Thema erneut auf. „Hoffmanns Vorliebe für die Commedia dell'arte“ entsprach Hoffmanns eigenen ästhetischen Theorien (66).

(2) Das Lachen als Katharsis in Alexander Schlutz' Aufsatz *The Mirror of Laughter: Mediation, Self-Reflection. And Healing in E.T.A. Hoffmann's Prinzessin Brambilla*. Ist für die Hoffmann-Forschung wegweisend. Schlutz erklärt, dass „the narrative inevitably opens up towards the reader, and the text itself becomes the mirror“ (Schlutz 28), in dem sich der Leser genau wie die Figuren in Hoffmanns Erzählung im Urdarsee ‚erkennen‘ können, da es sich bei diesem um einen „ironically (...) laughter-inducing mirror that reflects reflection and reveals all such binary distinctions as mere illusions“ (Schlutz 22) handelt.

1.2. Phantastik

‚Phantasie‘ ist das Vermögen, „auf der Basis sinnlicher Eindrücke eigenständige Vorstellungen und daraus erwachsende Kunstwerke hervorzubringen“ (Krah¹ 64). Sie spielt in der deutsche Philosophie des 18. Jahrhunderts, als poetische Neuschöpfung des Dichters‘ eine „zentrale Rolle für die Rehabilitation der unteren Seelenvermögen“ (Krah² 66). Davor durfte sich alles Phantastische „nie vollständig vom Wahrscheinlichen lösen“ (Krah 70).

‚Phantastische Literatur‘ weist eine Vielzahl an Charakteristika auf. Sie erscheint als eine „Verdichtung von erkennbar Unmöglichem“ (Wünsch³ 71). Viele wenn nicht sogar alle dieser Charakteristiken lassen sich auf E.T.A. Hoffmanns Werk beziehen, ob es sich dabei um die ‚phantastischen Elemente‘ oder die auftretenden Figuren handelt oder darum, dass die phantastischen Elemente ‚ambivalent‘ bleiben und somit auch eine ambivalente Deutung des Gelesenen erlauben.

Es ist bemerkenswert, dass Hoffmann selbst zwar zwischen dem ‚Wunderbaren‘, allem Unbegreiflichen und die Natur Übersteigenden, und dem ‚Wunderlichen‘, allem was die Erkenntnis übersteigt und sich nicht rechtfertigen lässt, unterscheidet; im Bezug auf sein eigenes Erzählwerk, seine erste Buchpublikation zwar *Phantasiestücke in Callots Manier* genannt hat, jedoch niemals von etwas ‚Phantastischem‘ gesprochen hat. Der Titel der französischen

¹ Krah, Hans. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft, Band III P-Z*

² Ibid.

³ Wünsch, Marianne. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft, Band III P-Z*.

Übersetzung *Contes fantastiques* machte Hoffmann zu einem Exponenten der fantastischen Literatur. Hoffmann wies dem Unheimlichem, nicht mehr rational Erklärbarem den Weg (vgl. Krah⁴ 70). Da der ‚gespenstische Hoffmann‘ die Frage aufwirft, ob es sich dabei tatsächlich um Werke der Fantastik handelt.

Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* war nicht Teil seiner *Phantasiestücke in Callots Manier*, doch war dieses ‚literarische Capriccio‘ eine Symbiose zwischen seiner in den *Phantasiestücken* enthaltenen Erzählung *Der goldne Topf* und Callots Kupferstichen, die er beide als Basis für seine Erzählung nahm. Die vorliegende Arbeit versucht zu klären, ob es sich bei diesem Werk von E. T. A. Hoffmann um phantastische Literatur handelt.

Kapitel 2 konzentriert sich auf Hoffmanns Kommunikation mit dem Leser in seiner *Prinzessin Brambilla*. In Kapitel 3 werden die von Hoffmann aktualisierten Modelle von Jacques Callot, der Commedia dell’arte, sowie Novalis herausgearbeitet, da seine *Prinzessin Brambilla* aus einer Entwicklung aller drei Modelle entstanden ist. In Kapitel 4 werden Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und *Der goldne Topf* auf ihre Parallelen bezüglich der Beziehungen der Hauptfiguren, ihrer Lehrmeister und der, in die Erzählungen integrierten Binnentexte, miteinander verglichen. Zuletzt wird auf das Lachen in Hoffmanns Werk eingegangen, wobei besonders Charles Baudelaire’s Essay *Vom Wesen des Lachens* in die Betrachtung einbezogen wird, in dem Baudelaire über sein großes Vorbild Hoffmann, insbesondere *Prinzessin Brambilla*, spricht.

⁴ Krah, Hans. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft, Band III P-.Z*

Kapitel 2: Hoffmanns Kommunikation mit dem Leser

Ein wichtiger Aspekt von E.T.A. Hoffmanns literarischem Capriccio *Prinzessin Brambilla* ist die darin eingearbeitete Kommunikation mit dem Leser. Insbesondere zu Beginn des zweiten und vierten Kapitels tritt der auktoriale Erzähler in den Vordergrund und spricht den Leser unter anderem mit den Anreden „geliebter Leser“ (PB⁵ 228) sowie „günstiger Leser“ (PB 229) an.

Im Allgemeinen gibt es im vorliegenden Capriccio drei Blickwinkel: „die Sichtweise Giglios,, den Standpunkt des auktorialen Erzählers und schließlich die Sicht Celionatis“ (Scherer 253), der zwar eine erfundene Figur der Geschichte ist, sich jedoch an manchen Stellen verselbstständigt und dann als allwissender Erzähler fungiert. Damit kann behauptet werden, dass Celionati auf derselben Stufe steht wie der Erzähler. Leseleitend ist jedoch der auktoriale Erzähler, indem er den Leser direkt anspricht und damit zum Partner der erzählten Geschichte selbst macht.

E.T.A. Hoffmann lässt seinen auktorialen Erzähler geradezu eine real wirkende Konversation mit dem Leser führen, die dem Leser das Gefühl gibt, persönlich angesprochen zu werden. Diese ‚Unterhaltung‘ zwischen Erzähler und Leser ähnelt einem Theaterauftritt, bei dem der agierende Schauspieler sich zuweilen direkt an das Publikum wendet. Da Hoffmann sein Werk als ein ‚literarisches Capriccio nach Jakob Callot‘ bezeichnete, weiß der Leser sofort Bescheid, denn bereits 1814 hatte sich Hoffmann mit seinen *Fantasiestücken nach Callots Manier* einen Namen gemacht. Callots Radierungen haben die *Commedia*

⁵ E.T.A. Hoffmann: *Späte Werke* (1965)

dell'Arte als Vorbild. Sie zeichneten sich durch unterschiedliche Masken und Kopfbedeckungen aus, auf die später im Text noch näher eingegangen wird.

In *Prinzessin Brambilla* nahm Hoffmann sich acht von Jakob Callots Kupferstichen als Impuls für die acht Kapitel. Sie wurden als Beigabe zum Text von Hoffmann dahingehend verändert, dass sie ihm etwas mehr Freiheit hinsichtlich der dargestellten Personen ließen. Damit wurde dem Leser suggeriert, dass es sich bei den abgebildeten Personen auch tatsächlich um im Capriccio beschriebene Personen handelt.

Der Erzähler verweist mehrfach auf andere, den damaligen Lesern mit Sicherheit bekannte Werke. So auch das ‚Callotsche Capriccio‘, welches einen wichtigen Bezug zu seinem Werk *Prinzessin Brambilla* hat (PB 229) und Werke von Adalbert von Chamisso's Märchenerzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (PB 229) und Miguel de Cervantes Roman *Don Quijote* (PB 260). Er baut sie gezielt in seine Aussagen ein.

Für Hoffmann ist es entscheidend, dass der Leser den Grundgedanken des Capriccios erfasst, welches das „der Anlage nach kühnste [seiner] Märchen“ (Scherer 237) ist. Seinen Lesern rät er bereits im Vorwort seines Werks für „ein paar Stunden dem Ernst [zu] entsagen und ‚sich dem kecken, launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes [zu] überlassen“ (Elling 39) und er spricht nicht von „märchenhaften Abenteuer[n]“ und „Luftbilder[n] des aufgeregten Geistes“ (PB 229). Der auktoriale Erzähler sieht sich in der Lage den Leser

„aus dem engen Kreise gewöhnlicher Alltäglichkeit zu verlocken und [ihn] in fremdem Gebiet, das am Ende doch eingehgt ist in das Reich, welches der menschliche Geist im wahren Leben und Sein nach freier Willkür beherrscht, auf ganz eigene Weise zu vergnügen (PB 229).“

Von Hoffmann wird die Reaktion des Lesers an manchen Stellen vorausgesetzt. Der Leser kann zwar nicht wirklich mit dem Erzähler der Geschichte, die er gerade liest, kommunizieren (vgl. PB 228f.), dennoch fühlt er sich involviert. Der Erzähler beschreibt seine eigne Art zu erzählen mit dem „Wanderer, der einen Seitenweg einschlägt, im Gegensatz zu demjenigen, der auf der geraden Straße bleibt“ (Elling 40). Die Kommunikation mit dem Leser kann hier durchaus als ein solches Einschlagen des Seitenweges angesehen werden.

Der Erzähler will dem Leser bewusst machen, dass wir alle „im Leben oft plötzlich vor dem geöffneten Tor eines wunderbaren Zauberreichs stehen“ und dass „uns Blicke vergönnt sind in den innerlichsten Haushalt des mächtigen Geistes, dessen Atem uns in den seltsamsten Ahnungen geheimnisvoll umweht“ (PB 230). Er scheint ihm suggerieren zu wollen, dass dieser auch von sich aus bereits ‚seltsame Träume‘ gehabt habe und dass jene ‚magischen Zauberbilder‘ bereits in seinem Geiste existierten und nur eines künstlerisch begabten Autoren bedürften, um sich dieser bewusst zu werden.

All dies Wundersame spielt sich im Inneren des Lesers ab, indem jene ‚fernen Ahnungen‘ bezüglich jener wunderbaren Traumbilderr sich mit dem menschlichen Geist verbinden, sich darin entfalten und einen Menschen mit einem Geist schaffen, der für die magischen Zauberbilder umso zugänglicher wird. Der Erzähler spricht hier vom ‚Weltentraum‘ und der Ähnlichkeit zwischen dem Traum und dem Leben (Mühlher 5f.).

Die Hauptfigur Giglio schwankt immer wieder zwischen der Realität und einer anderen, dem Traume ähnlichen Welt, zwischen jenem träumerischen Zustand und der Realität, sowie auch zwischen der Alltagsrealität und dem Theater. Diese Einbeziehung des Theaters baut auf der schlüssigen Idee auf, dass sich Theater und Traum gar nicht allzu sehr voneinander unterscheiden. Das was „der Traum dem Wachen, das mag wohl das Theater, ja die Kunst dem Leben sein“ (Mühlher 6). Dieser ‚Weltentraum‘, den Hoffmann Giglio träumen lässt, macht diesen zu einem Beispiel eines Menschen, der im Labyrinth des Traumes verloren zu gehen droht. Giglio hat Schwierigkeiten, diesen Traum, beziehungsweise das Theater, wieder gegen die Realität einzutauschen. Sein Leben besteht für ihn ausschließlich aus seinem Traum, alles Übrige wird zu „ein[em] unbedeutende[n] leere[n] Nichts“ (vgl. PB 231). Dadurch, dass er scheinbar den Bezug zur Realität verliert und immer mehr in seine Traumwelt versinkt, erscheint er seinen Mitmenschen zunehmend verrückter.

Hoffmanns Capriccio kreist „um die Idee der Kunst überhaupt, die, ein Traum im allgemeinen Lebenstraum, die Aufgabe hat, den Träumer aus seinem wüsten Traum wachzurütteln und ihn aus der Fremde in die Heimat zu führen“ (Mühlher 6). Hierbei macht Hoffmann deutlich, dass für ihn die Kunst eben jene „himmlische Geliebte“ ist (Mühlher 14), welche in seinem Capriccio dargestellt wird als „ein göttlich Frauenbild“ (PB 321). Die Kunst ist auch unser ‚Ebenbild‘, welches wir erst ‚erkennen‘ müssen, jener „himmlische[...] Genius“, den wir „zwar nicht selbst, aber im Kunstwerk, im Traumspiegel der Kunst erkenn[en]“ (Mühlher 14). Nur dem Künstler, der es nicht nur schafft, jene ‚unversieglige Diamantgrube‘ in

unserem Innern zu sehen, sondern deren Schätze „auch heraufzubringen, zu schleifen und ihnen prächtigeres Feuer zu entlocken“, ist es möglich, jene himmlische Geliebte und Göttin im Spiegel zu erblicken (PB 260). Der ‚Spiegel der Kunst‘ macht dem Träumer erst bewusst, dass er träumt und erst wenn er aus diesem Traum erwacht, wird ihm bewusst, dass „in jedem einzelnen Traumphantom stets nur das eine Ich in wechselnder Kostümierung und Inszenierung auftrat“ (Mühlher 6). Genau diese Erfahrung widerfährt auch Giglio Fava.

„Ihr habt Euern Prinzen ganz und gar vergessen, und, steht vielleicht sein Bildnis noch in Euerm Innern, so ist es farblos, stumm und starr geworden, und Ihr vermöget nicht, es ins Leben zu rufen. Euer ganzer Sinn ist erfüllt von einem seltsamen Traumbild, von dem Ihr nun meint, es sei in der Glaskutsche dort in den Palast Pistoja hineingefahren“ (PB 225).

Zwar wird Giglio bereits zu Beginn der Geschichte darauf hingewiesen, dass er sich in einem Traum ähnlichen Zustand befindet. Da er immer nur sich selbst spielt und niemals seine Rollen, wird er als ‚schlechter Schauspieler‘ bezeichnet. Seine eigene Eitelkeit verhindert, dass er aus seiner „Lebenslüge“ ausbricht (Mühlher 7). Da Giglios Alltags-Ich und sein Schauspieler-Ich durch seine Eitelkeit miteinander verschmelzen, hält der Schauspieler sich schließlich selbst für den Prinzen Cornelio Chiappari (vgl. PB 261). „Lebenstraum und das Theater werden eins“ (Mühlher 8), wobei die Commedia dell’Arte, die in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* dominiert, die Funktion hat, dem Publikum die Langeweile durch sein Gefallen am komödiantischen Maskentheater zu vertreiben. Langeweile ist eines der tragenden Elemente von Hoffmanns Capriccio. Da Hoffmann den Lebensträumer „[a]us der Langeweile des Ernstes [...] in die

exzentrische Ironie, in die Welt der Masken“ stürzt (Mühlher 9), wird Giglio Favas Wahl zwischen den Theatergattungen der Tragödie und der Komödie in Form von der Commedia dell'Arte somit ein entscheidender Faktor.

Ort des eigentlichen Schauspiels in Hoffmanns Capriccio ist die Unterwelt. Das Schauspiel wirkt übertrieben und wird durch jene Masken der Commedia dell'Arte auf eine lächerliche Ebene gezogen, die dem Träumer ein Scheinleben vorgaukelt. Der Korso der Prinzessin Brambilla ähnelt dem Totenreich, das vom Schauspieler Giglio durchschritten werden muss, um sein Traumbild der Prinzessin Brambilla zu erreichen. Dies bedeutet nichts anderes, als dass Giglio sein eigenes Inneres durchschreiten muss, um am Ende aufzuwachen und ein besserer Schauspieler zu werden. Hinzu kommt eine psychologische Komponente: „Hoffmann sieht diesen Schauplatz im Bilde des Bergwerks, des unterirdischen Reiches der Tiefe“ (Mühlher 11), von dem er in seinem Capriccio als „Diamantgrube in unserm Inneren“ spricht (PB 260). Durch das Theater kann man auch im innersten unseres Ichs all dies erkennen, was sich oben über den Wolken befindet, da das Theater der Spiegel sein sollte, um eben jenes bewerkstelligen zu können. Dieser Spiegel befindet sich erst in den Tiefen des Ichs und die darin enthaltene Spiegelung kann nur in der Tiefe, nicht aber auf der „schönen, freundlichen Erde erschaut werden“ (Mühlher 12). Hoffmann sagt seinen Lesern: „Welch eine herrliche Welt liegt in unserer Brust verschlossen!“ (PB 260) und meint damit auch jenen Spiegel in den Tiefen unseres Ichs.

Dieser Spiegel wird von der Göttin Phantasie in der Hand gehalten. Im Grunde bezeichnet sie die Konstellation: Genius, Dämon, Phantasie, Göttin,

wahres Ich (Mühlher 13). Jener Spiegel ist unverzichtbar, da sich unser Genius nur in Form von einer Spiegelung in diesem Spiegel sehen kann, mit bloßem Auge kann man ihn nicht sehen. Aus diesem Grund bedeutet die „Seligpreisung [auch] zugleich das Erschauen der Göttin im Spiegel“, da sie sowohl Kunst als auch unser Ebenbild symbolisiert (Mühlher 14f.). Jedoch um die Göttin mit jenem Spiegel in der Hand überhaupt erst sehen zu können, muss der Künstler zuallererst die „orphische Wanderung in die Höllentiefe“ hinter sich bringen (Mühlher 15). Das Höllenfeuer wird hierbei dem Feuer der Diamanten gleichgesetzt, denen der begabte Künstler laut Hoffmann ihr „prächtigeres Feuer zu entlocken verstehen“ muss (PB 260). Sich selbst in jenem Spiegel seines tiefsten Innern zu erblicken bedeutet auch „dem Körperkäfing entronnen [zu] sein“ (Mühlher 16), was Hoffmann mit den Worten erfasst „der Geist trägt den Körper wie ein unbequemes Kleid, das überall zu breit, zu lang, zu ungefügg ist“ (PB 230).

Das Ich zerbricht, was im Fall von Giglio Fava „in der Krankheit des chronischen Dualismus“ resultiert (Mühlher 9). Hoffmann kommentiert diesbezüglich, dass „[j]eder tüchtige Philosoph von einiger faustgerechter Erfahrung [...] dies so leicht ganz und gar erklären können“ wird und dass besagter Psychologe „nämlich nichts Besseres tun [kann], als aus Mauchardts Repertorium der empirischen Psychologie den württembergischen Beamten“ zu zitieren, sich also auf die wissenschaftliche Literatur zu beziehen. Gleichzeitig grenzt Hoffmann sich jedoch auch explizit von jenen Theoretikern ab, die Giglios Zustand des chronischen Dualismus mit ‚Trunkenheit‘ oder anderen körperlichen Krankheiten gleichsetzen (PB 261). Die Aussage Hoffmanns, dass besagter Psychologe ‚nichts

Besseres' tun würde, als jenen zwiegespaltenen Zustand des Geistes und des Inneren Ichs mit einer physischen Krankheit gleichzustellen, verdeutlicht Hoffmanns differenzierte Meinung. In seiner *Prinzessin Brambilla* beschreibt er selbst den chronischen Dualismus als „jene seltsame Narrheit, in der das eigene Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber denn die eigne Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann“ (PB 311) und grenzt sich damit vernehmlich von allen Theoretikern ab. Damit verschafft er seinen Lesern zwar die Möglichkeit, mit jener theoretischen Sichtweise vertraut zu werden, bringt sie jedoch durch seine Formulierung gleichzeitig dazu, diese sofort anzuzweifeln, da die Theoretiker ‚nichts Besseres tun‘ als damit jenes spezielle Szenario des Giglio zu betrachten.

Hoffmanns Erwähnung von Cervantes Figur ‚Sancho‘ hat mit Cervantes „abendländische[m] Modell [des] selbstreflexiven Erzählens“ zutun (Scherer 242), welches mit Hoffmanns eigenem angestrebten Erzählstil einhergeht. Hoffmanns Kommunikation mit dem Leser besteht zum Teil daraus, dass er diesen auf jene ‚Selbstreflexion‘ des Künstlers innerhalb seines Werkes hindeutet, da Autoren es selten über sich bringen,

„dem Leser zu verschweigen, was sie bei diesem oder jenem Stadium, in das ihre Helden treten, denken; sie 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“ (PB 261)

Er geht sogar einen Schritt weiter und sagt dem Leser direkt, dass er selbst jene Selbstreflektion zu Beginn „dieses“ Kapitels seines Capriccios integriert hat. Hoffmann gelingt hier eine „fiktionsorientierte Selbstthematizierung des Märchens [...] im Hinblick auf die Selbstreflexion als Fiktion durch Figuren, die wissen,

Fiktionen eines Autors und deshalb seiner Willkür ausgeliefert zu sein“ (Scherer 242).

Dadurch wird die Ironie zum zentralen Motiv. Hoffmann stellt zwei Theatergattungen, die Komödie und die Tragödie nebeneinander. Zu Beginn der Geschichte, als Giglio noch ein eitler miserabler Schauspieler agiert, ist dieser nur vertraut mit dem Theater der Tragödie und dem Spielen von tragischen Helden. Aus dieser Langeweile des Ernstes, denn für Hoffmann bedeutet tragisches Theater nichts anders als Langeweile, wird der Lebensträumer Giglio „in die exzentrische Ironie, in die Welt der Masken“ gestürzt (Mühlher 9). Hoffmann sieht das Theater als Unterwelt und jene Weiterentwicklung Giglios als Spiegelung der ‚orphische[n] Wanderung in die Höllentiefe‘. Damit wird deutlich: „Ironie und Humor sind für Hoffmann die Seelenkräfte, die es dem an die Oberwelt – ohne Eurydike - zurückgekehrten Orpheus ermöglichen, den erlittenen Verlust in das Kunstwerk zu verwandeln“ (Mühlher 17). Somit muss der Künstler jene Wanderung durch die Unterwelt hinter sich bringen, um mit der Verarbeitung des darin Erlebten seine Kunst zu schaffen; hierzu sind Ironie und Humor nötig, um dies zu bewerkstelligen. Dies weitet sich für Hoffmann auch auf jenes Erwachen aus dem Lebenstraum aus. Erst wenn das 'Ich beginnt über sich selbst zu lachen“ (Mühlher 21) und erkennt, dass eben jene Lebenstragödie nichts weiter als eine Posse ist, kann es aus jenem trügerischen Lebenstraum ausbrechen und erwachen. Die „Kunst selbst ist für Hoffmann ironische Verleiblichung der Traumphantome“ und wer in der Wirklichkeit an diese glaubt verfällt dem Wahnsinn (Mühlher 23).

Hoffmanns literarisches Capriccio kann auf verschiedene Weisen gelesen und interpretiert werden. Im Vorwort seiner *Prinzessin Brambilla* gibt es die Leseanweisung: „Um nun jedem Mißverständnis vorzubeugen, erklärt der Herausgeber dieser Blätter im voraus, daß ebensowenig [...] die Prinzessin Brambilla ein Buch ist für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen“ (PB 211). Daraus lässt sich ableiten, dass für E.T.A. Hoffmann der ideale Leser seiner *Prinzessin Brambilla* jemand ist, der die Geschichte sowohl als ernst als auch als ironisch liest und der sie weder allegorisch noch unreflektiert liest. Wichtig ist Hoffmann vielmehr, dass sein Werk „ironisch“ gelesen wird (vgl. Schlutz 22).

Kapitel 3: Hoffmanns aktualisierte Modelle

3.1. Hoffmanns aktualisiertes Modell Jacques Callots

Die Basis seiner *Prinzessin Brambilla* ist eine Sammlung von 24 Radierungen des lothringischen Zeichners Jacques Callot, die der mit Hoffmann befreundete Arzt Johann Ferdinand Koreff Hoffmann zu seinem 44. Geburtstag am 24. Januar 1820 in Erinnerung an den Erfolg der *Phantasiestücke in Callots Manier* schenkte. Die Konzeption für ein literarisches Capriccio schien Hoffmann schon vor dieser Zeit im Kopf zu spuken, wie man einigen Aussagen in seinen Briefen entnehmen kann, jedoch gaben die ihm geschenkten Originale vermutlich den letzten äußeren Anstoß für seine Niederschrift der ‚Brambilla‘ (vgl. Sdun 39f.). Hoffmann verweist dann in seiner *Prinzessin Brambilla* nicht nur im Vorwort auf Callots Radierungen:

„Den geneigten Leser, der etwa willig und bereit sein sollte, auf einige Stunden dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes zu überlassen, bittet aber der Herausgeber demütiglich, doch ja die Basis des Ganzen, nämlich Callots fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag“ (PB 211).

Auch am Ende seines Werkes greift Hoffmann Callots Namen wiederum auf, dieses Mal, um das abrupte Ende zu rechtfertigen. „Meister Callot wäre der einzige, der darüber fernere Auskunft geben könnte“ (PB 325). Damit weist Hoffmann darauf hin, dass er sein Capriccio aufgrund der fehlenden weiteren Basis von Callots Radierungen an dieser Stelle beenden muss. Dies ist eine interessante Feststellung, denn eigentlich hat Hoffmann nur mit insgesamt acht der 24 ihm vorliegenden Radierungen Callots gearbeitet. Hoffmann äußert sich zu dem Künstler in einem kurzen Aufsatz, in dem er schreibt, dass "seine Zeichnungen nur Reflexe alle der phantastischen wunderlichen Erscheinungen

[sind], die der Zauber seiner überregten Phantasie hervorrief“. Auch sagt Hoffmann, dass „Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Betrachter alle geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen“, enthüllen (Sdun 35). Hoffmanns besondere Vorliebe und Affinität für Callots Arbeiten wird bereits im Titel seiner „Fantasiestücke“ sichtbar (vgl. Eilert 101), zu denen sowohl seine *Prinzessin Brambilla* als auch schon zuvor *Der goldne Topf* gehören.

Von entscheidender Bedeutung ist aber, dass Hoffmann Callots Radierungen nicht uneingeschränkt übernommen und in seinen Text eingefügt hat. Bereits im Untertitel seiner *Prinzessin Brambilla* tritt der Begriff ‚in Callots Manier‘ deutlich hervor. Dies rechtfertigt Hoffmann selbst mit der Aussage, sich durch den Zusatz dieses Untertitels „die besondere subjektive Art, wie der Verfasser die Gestalten des gemeinen Lebens anschaut und auffaßt“ erlauben zu können (Sdun 115). Bei dieser Aussage wird deutlich, dass Hoffmann nicht vorhatte, Callots Radierungen so zu übernehmen, wie sie auf den ihm geschenkten Originalen zu sehen waren. Er hatte von Anfang an vielmehr die Absicht, Callots Radierungen für sich neu zu interpretieren und sie dem Leser so zu präsentieren, dass sie zwar als Basis seines Textes fungiert haben, sich jedoch innerhalb des Textes kohärent einfügen.

Um diese Kohärenz erreichen zu können, wollte Hoffmann Callots Kupferstiche so anpassen, dass eine Korrespondenz mit dem Text ermöglicht wird. Hierzu lässt er Carl Friedrich Thiele Kupferstiche anfertigen, die gravierende Veränderungen zu den Originalen aufweisen. Thieles Versionen der Kupferstiche

sind Teil der Erstausgabe im Verlag Josef Max in Breslau, vordatiert auf das Jahr 1821 und wurden jeweils einem Kapitel angefügt (vgl. Scherer 238). Der Vermerk auf dem Titelblatt der Erstausgabe „Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern“ verwirrte dann aber die Leser, gerade weil die abgebildeten Versionen von Thiele so stark von den Originalen Callots abwichen.

Die bedeutungsvollsten Veränderungen sind die weggefallenen Bildtitel, die bei Callots Originalen jede seiner Radierungen zieren, bei der *Prinzessin Brambilla* jedoch fehlen. Durch das Aussparen der Umgebung zieht Hoffmann die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters und Lesers auf die Figuren und schafft damit eine Parallele zu dem Schreibkonzept seiner Erzählung, sich vor allem auf das ‚Innere der Figuren‘ zu fokussieren, denn für Hoffmann ist „der menschliche Geist selbst das allerwunderbarste Märchen“ (PB 260). Eine weitere wichtige Änderung von Callots Originalen ist die Reihenfolge, in der sie präsentiert werden. In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* sind die Radierungen spiegelverkehrt zu Callots Originalen angelegt.

„Damit kann suggeriert werden, dass die unterschiedlichen Figuren als Illustrationen von Giglio Favas Kampf/Tanz mit seinem Doppelgänger (in verschiedenen Rollen/Masken) und mit Prinzessin Brambilla (resp. Giacinta Soardi) erscheinen. Die Auswahl zeigt bestimmte Episoden der Erzählung an, die eine veränderte Reihenfolge erzwang“ (Scherer 238).

Durch die Illusion, dass es sich bei den auf den Kupferstichen abgebildeten Personen um die Figuren aus Hoffmanns Erzählung handelt, entsteht eine ‚intermediale Wechselbegründung‘ von Bild und Text. Der Text evoziert und beglaubigt die Bilder, während die Bilder sich wiederum in gleicher Weise auf den Text beziehen. Das eine Medium kann vom Leser nicht ohne das andere

verstanden und interpretiert werden. Die vom Text separierten Bilder haben für den Betrachter keine Bedeutung. Dem Text hingegen verhelfen die Bilder, dem Leser das beschriebene optisch anschaulicher zu machen. Somit wird das Bild zum „Medium und Modus der Erkenntnis“, dieser muss jedoch „von einem Text expliziert werden, weil es ohne Schrift keinen Sinn artikulieren kann, während dem Text allein die geforderte Anschaulichkeit fehlt“ (Scherer 238). Es wird deutlich, dass Hoffmann auch die in seiner *Prinzessin Brambilla* aufgeführte Aussage „Der Gedanke zerstört die Anschauung“ (PB 257) im Konzept des Textes und seiner Korrelation mit den überarbeiteten Kupferstichen Callots aufgreifen möchte.

Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die seitenverkehrte Präsentation von Thieles Versionen der Kupferstiche Callots aufgrund eines Fehlers von Thiele erfolgte, oder ob Hoffmann es tatsächlich so geplant hat, was ihm durchaus zuzutrauen ist. Die verkehrte Anordnung der Kupferstiche könnte eine weitere Verbindung zum Textinneren und die ‚verkehrte Abspiegelung‘ des Urdarsee, dem zentralen Motiv von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* sein.

„Man wird richtig vermuten, daß Hoffmann von Thiele gewünscht haben wird, er solle die Originale so wiedergeben, daß sie beim Druck spiegelverkehrt erschienen, weil auch das offenbar zur Symbolik des Urdarbrunnens gehört, der alles ‚verkehrt‘ abspiegelt“ (Sdun 38f.).

Wie der Urdarsee in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* diejenigen widerspiegelt, die sich in ihm betrachten, ihr innerstes Selbst auf ironische Weise, so spiegelt der gesamte Text als Analogie des Urdarsee das innerste Selbst seiner Leser wider. Damit entsteht nicht nur eine wechselseitige Beziehung zwischen Thieles Versionen der Kupferstiche Callots und dem Text, sondern auch

zwischen der gesamten Erzählung und den in der Erzählung auftretenden Bildern und Allegorien wie dem des Urdarsees. Dies macht Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* „zum dichtesten Geflecht von Wort-Bild-Beziehungen in seinem Werk überhaupt“ (Scherer 240).

Hoffmann schafft mit der Veränderung von Callots Kupferstichen und der Aussparung der Hintergründe, auf denen die abgebildeten Personen platziert sind, zusätzlich eine Verbindung zum Theater. Damit können die „abgebildeten Figuren noch weit stärker dem Theater [zugeordnet werden], als dies bereits bei den Originalen Callots der Fall ist“ (Eilert 103). Darüber hinaus gibt das Theater Hoffmann die Möglichkeit, die Handlung seiner Erzählung und der korrelierenden Kupferstiche „in den römischen Karneval als zeitlich begrenzte Sphäre für vitales Volksleben und Volkskunst“ zu verlegen (Scherer 238).

Hoffmann hatte eine in seinen Werken stets deutlich zu erkennende Vorliebe für das Phantastische und Dämonische. Er schuf eine Verbindung zwischen „schärfster realistischer Widergabe“ und der „Verfremdung ins Grotteske und Artifizielle“ (Eilert 101). Die vielen theatralischen Elemente, die sich besonders in seiner *Prinzessin Brambilla* herausheben, zeigen Hoffmanns starke Affinität zum Theater sowie dessen Einfluss auf ihn und sein Werk.

3.2. Die Commedia dell'arte

Das Theater war für Hoffmann von jeher von großer Bedeutung, wie man aus seinen Briefen und Tagebucheinträgen entnehmen kann. Insbesondere hatte er eine Vorliebe für die Commedia dell'arte, in welcher er, wie auch viele seiner

romantischen Zeitgenossen, „ein Kunstprinzip verwirklicht [sah], das [seinen] eigenen ästhetischen Theorien entsprach“ (Eilert 66). Friedrich Schlegels Definition der romantischen Ironie als „transzendente Buffonerie“ spielt dabei eine wichtige Rolle, da sie sich auf das Verhältnis zwischen Innerem und Äußeren der Schauspieler bezieht. „Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo“ (Eilert 66).

„Moreover, in a particularly tight formal fit, the free improvisational character of the Commedia also matches one of the generic requirements of the capriccio, which must artfully present itself as an unpremeditated and unmediated spontaneous act of improvisation, an unscripted outpouring of the author's or artist's imagination“ (Schlutz 25).

Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ist nach dem Vorbild der Commedia dell'arte aufgebaut, der eine ‚strukturbildende Funktion‘ für die ganze Erzählung zukommt (vgl. Scherer 240). Das Modell der Commedia dell'arte organisiert sozusagen die gesamte Narration der Erzählung, da Hoffmann mit seiner *Prinzessin Brambilla* eine ‚narrative Nachbildung‘ dieser geschaffen hat. Im Vergleich zu vorangehenden Werken ist die erzählte Commedia dell'arte in *Prinzessin Brambilla* noch einmal komplex gesteigert, da es zum einen eine Satire auf das Theater der Weimarer Klassik ist und so eine Aufwertung der Commedia dell'arte durch narrative Re-Inszenierung bezweckt. Zum anderen wird aber auch „der Liebeskonflikt zwischen Giglio und Giacinta gelöst“ (Scherer 241).

Die Commedia dell'arte war insofern faszinierend für die romantische Generation Hoffmanns, da sie zwei zentrale Gestaltungsmomente als Typenlustspiel beinhaltete.

„Die Maske, „die eine Fluchtmöglichkeit aus dem Zwang der Individuation und der Konvention zu bergen schien, und die Improvisation, die Aktualisierung von Willkür, Regellosigkeit und absoluter künstlerischer Freiheit, somit ein Triumph der Phantasie über das ‚Bedingte‘ und gesetzhaft Fixierte“ (Eilert 67).

Einer der entscheidenden Charakteristiken der Commedia dell'arte ist die ‚Improvisation‘, es ist ein Theater des ‚freien Scherzes‘ und der ‚schalkische Neckereien‘ (PB 274). Es ging Hoffmann genau wie den anderen romantischen Dichtern nicht „um eine Wiedergabe des ‚gemeinen‘, alltäglichen Lebens oder aber um eine Idealisierung des Menschen im Sinne der Weimarer Klassik“ (Eilert 84). Nicht die ‚Nachahmung (mimesis)‘ war ihm wichtig, sondern die ‚Phantastik‘ und ‚Artistik‘ (poiesis) bestimmen ihr Kunstideal. Für Hoffmann waren die Commedia dell'arte und das Marionettenspiel der Gegenpol zur klassischen Tragödie und ihrer stilisierten Sprache. Zwar hat die Hauptfigur Giglio einen ‚tragischen Pathos‘, dieser erscheint jedoch eher „spaßhaft“ (PB 268) als tragisch, wie man es eigentlich aus der Tragödie gewohnt war. Auch im Ende spiegelt sich dieser Unterschied wider, indem „Giglio zusammen mit Giacinta im Reich einer von Humor und Phantasie getragenen Komödie [ihre] ‚Heimat‘“ finden (Eilert 77).

Wie Hoffmann bereits in seiner *Prinzessin Brambilla* geäußert hat, will er die eigentliche Erzählung ins Innere der Figuren verlegen „And all of these ‚improvisational‘ aesthetic structures are ultimately used to explore the inner developments of a self in transformation“ (Schlutz 26). Dadurch, dass Hoffmann

sich mehr zum Inneren seiner Figuren als Grundsatz für seine Erzählung wendet, ist es ihm möglich diese, innere Transformation' der Figuren darzustellen.

„Die Zuschauer sind Beteiligte, Teil des Spiels auf diejenige Weise, wie der Leser in das komödienartig verwirte Spiegelkabinett der Erzählung hineingezogen, ja so in die Textur verwickelt wird, als sähe er sich selbst darin – eben so, wie sich die Menschen im Karnevalstreiben bespiegeln“ (Scherer 248).

Der Zuschauer wird zu einem Teil der Erzählung, weil der Unterschied zwischen Zuschauer und Schauspieler darin aufgehoben wird. Gleich in der allerersten Szene wird der Leser mit Elementen „eines Commedia dell'arte Stücks über die Phantasie des Begehrens durch Kostümierung“ konfrontiert und involviert (Scherer 249). Im Laufe der Erzählung taucht Giglio in die Welt des Theaters ein, wobei er aus dem Theater der Tragödie stammt und in der Erzählung einen Einblick in die für Hoffmann entgegengesetzte Welt des Theaters der Komödie bekommt. Zu Beginn ist Giglio nicht allzu begeistert von dieser ihm neuen Welt der Komödie, da er „in seinem derzeitigen Entwicklungsstadium die zahlreichen Verflechtungen zwischen dem Spiel auf der Bühne und seinem eigenen Leben nicht durchschauen“ kann (Eilert 75). Erst mit der Zeit und mit der Hilfe seines ‚Lehrmeisters‘ Ciarlatano Celionati realisiert Giglio im Laufe der Geschichte, „daß auch diese Pantomime mit allem dem Wunderlichen, das ihm geschehen, wohl im geheimnisvollen Zusammenhang stehen möge“ (PB 238). Mit der Masken-Pantomime ist die aufgeführte Komödie über den vortrefflichen Arlecchino und der neckisch holden Colombina gemeint, welche Giglio sich im Theater anschauen geht. „Durch zahlreiche Verdopplungen, Rollenwechsel und Metamorphosen in turbulenten Kämpfen mit seinem Doppelgänger (in der Rolle des Prinzen

Chiapperi tötet er sein früheres Schauspieler-Ich) wird er zum Anhänger der Commedia dell'arte geheilt“ (Scherer 249).

Hoffmann hat sich in seinen Werken mehr auf die traditionelle römische Commedia dell'arte konzentriert. Dies macht er bereits deutlich, indem er die gesamte Erzählung um Prinzessin Brambilla in der Zeit des römischen Karnevals stattfinden lässt. Hoffmann sah Italien als „Heimat des eigentlichen Scherzes mit verschiedenen Brechungen in Komik, Ironie und Humor, die er in der Commedia dell'arte am reinsten verwirklicht glaubte“ (Eilert 67). Diese von Hoffmann mit Italien verbundene ‚Heimatssuche‘ wird im vierten Kapitel der *Prinzessin Brambilla* deutlich, als sich Giglio und Giacinta wiedersehen und über ihre beiden angrenzenden Reiche sprechen (vgl. PB 276). „Persien ist die Heimat der Märchenfigur Brambilla, also die Heimat der Träume und der Phantasie; aus Bergamo kommen die Masken der Commedia dell'arte, es ist das Land des Humors“ (Scherer 250). Das Gespräch der beiden mag auf einer oberflächlichen Ebene gesehen nur eine komödiantische Art gewesen sein, miteinander zu flirten und Geschichten auszutauschen. In Wirklichkeit aber thematisiert Hoffmann die Relation zwischen Märchen, symbolisiert durch Prinzessin Brambilla persönlich, und dem Land des Humors (Italien), symbolisiert durch die Commedia dell'arte und den Karneval. „So wird die philosophische ‚Hauptidee der Geschichte‘, die Versöhnung der Duplizität im Subjekt und die Versöhnung von Norden (Urdarmythos) und Süden (Italien, Commedia dell'arte) durch die Theatersphäre hergestellt“ (Scherer 250). Diese Duplizität wird durch die ‚Krankheit des

chronischen Dualismus', unter der Giglio Fava leidet, für den Leser zusätzlich hervorgehoben.

„The realm of the carnival in which the couple's transformation takes place is also the realm of the Commedia dell'Arte, for the Commedia was customarily performed at the carnival“ (Schlutz 25). Vor allen Dingen ist es das Theater, welchem in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* die Fähigkeit zugesprochen wird, das zentrale Motiv der Erzählung, der ‚Befreiung aus dem Gefängnis‘ zu ermöglichen (vgl. Eilert 76). Zwar kommen in der Erzählung auch ‚echte‘ Gefängnisse zur Sprache, zum Beispiel in Form von Giglios Käfig (vgl. PB 282ff.), handelt es sich jedoch vor allen Dingen um das Gefängnis des eigenen Potentials zur Phantasie und Kunst der Hauptfiguren in ihrem Inneren. Zu Beginn der Erzählung kann Giglio zwar die Gemeinsamkeiten zwischen der Bühne und seinem eigenen Leben nicht durchschauen, wobei der Erzähler es dem Leser überlässt, „die kunstvolle Verflechtung symbolischer Vor- und Rückbezüge zu durchschauen“ (Eilert 76). Giglio Fava und Giacinta Soardi hingegen sollen erst im Laufe der Erzählung zu ihrem idealen Leben hingeführt werden. Sie müssen zuerst mit den Erlebnissen, mit denen sie im Capriccio konfrontiert werden, zurecht kommen und aus ihrem ‚Traum‘, der sie am Erreichen ihres Ziels das ideale Schauspielehepaar zu werden, hindert. Giglios Traum, den er auch auf der Bühne weiter träumt, lässt ihn zu Beginn der Erzählung sein Engagement als ‚tragischer Held‘ verlieren, erst am Ende wird er zusammen mit Giacinta durch einen Blick in den Urdarsee aus seinem Traum erweckt und gelangt damit zu seiner Selbsterkenntnis.

Da für Hoffmann jedoch das Theater und der Karneval in seiner *Prinzessin Brambilla* gleichgestellt sind, ist das Theater durchgehend in der Erzählung präsent, sowohl für den Leser als auch für die Hauptfigur. So beginnt Giglios Prozess der Selbsterkenntnis als er maskierte Männer bei einem Theaterbesuch bei einem Gespräch überhört, in dem sie sich über ihn als ‚schlechten Schauspieler‘ unterhalten (vgl. PB 234ff.). Erst durch den Wechsel Giglios von der Tragödie zur Komödie ist es ihm schließlich möglich sein alter-ego, den schlechten Schauspieler, zu bezwingen und sich so aus dem Gefängnis seiner fehlenden Selbsterkenntnis zu befreien. „Der alte Tragödien-Giglio wird getötet, es sieht der komödiantische Giglio in einem Theatertod durch hölzerne Schwerter, bei dem kein Blut fließt“ (Scherer 251). Obwohl dieser Zweikampf entscheidend für die Entwicklung und Befreiung des Helden der Erzählung ist, durchbricht auch darin der Humor und jene Ironie das Geschehen, die Hoffmann wichtig waren. Gerade die Tatsache, dass es sich bei dem aufgeführten Stück um ein Commedia dell’arte Stück mit all seinen Masken handelt, gibt Auskunft darüber wie sehr sich Hoffmanns Stil von dem seiner Vorgänger unterschied. „Dem klassischen Ideal des schönen und harmonischen Menschen stehen hier seine Brechungen im Grotesken, Bizarren und Phantastischen gegenüber“ (Eilert 85). Ausschlaggebend für die Commedia dell’arte sind die in ihr vorkommende Vielzahl an Masken, mit denen die Hauptfigur Giglio Fava in der Erzählung konfrontiert wird. Für Hoffmann ist eine Commedia dell’arte Vorstellung auch ‚heilsam‘ für den Menschen. Diese beiden für Hoffmann wichtigen Faktoren einer Commedia dell’arte spielen in Giglios Entwicklung eine wichtige Rolle. Mithilfe von Giglio ist der Leser des

Capriccios selbst in der Lage, der Erzählung, die einer Theaterinszenierung gleicht, beizuwohnen.

Es wird deutlich, dass Hoffmann in seiner *Prinzessin Brambilla* „Verflüssigung“-Experimente in verschiedenen kulturellen Räumen (Karneval, Commedia dell'arte, Mythos) auf den Bühnen ihrer poetischen Fantasie“ betrieben hat (Scherer 244). Indem er all diese Ebenen miteinander verflochten hat, hat er eine vielschichtige Symbiose aus einem Märchen und einem Theaterstück nach der römischen Commedia dell'arte geschaffen. Auch in seinem Werk selbst hat er dies durch das Symbol des ‚Prismas‘ ausgedrückt, welches sowohl in der Binnengeschichte um den König Ophioch und seine Königin Liris als auch im Fall Giglios und seiner Giacinta eine wichtige Rolle spielt. In beiden Fällen ‚erkennen‘ sie sich zwar im Spiegel des Urdarsees, jedoch wird ihnen daraufhin vom leuchtenden Prisma die Umgebung erhellt und die verschiedenen existierenden Ebenen werden letztendlich miteinander versöhnt.

„Die Spiegel- und Erkenntnisfunktion des Theaters zeigt sich daran, dass gerade vom Theater des Karnevals eine entrückende Wirkung ausgeht. Die Doppelbewegung von Zerstreuung und Bündelung, Verzweigung der Ebenen und Wiedervereinigung wird an den leitmotivischen Bildern Prisma und Kristall anschaulich. Medien sind Durchgangsstationen für die wahre Erkenntnis des Ichs in der Vielfalt seiner Perspektiven“ (Scherer 251f.).

Für Hoffmann hat gerade das Theater der Commedia dell'arte hohes Potential dafür, seine Zuschauer zu verzaubern und ihnen zu jener Erkenntnis zu verhelfen, zu der sie auch in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ihren beiden Hauptfiguren Giglio und Giacinta verholfen hat: Durch Selbsterkenntnis zum idealen Künstler und Schauspieler aufzusteigen.

3.3. Novalis

Ebenso wichtig wie die Auseinandersetzung mit den Kupferstichen Callots und der Commedia dell'arte im Zusammenhang mit Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, ist es, sich mit Hoffmanns großem Vorbild Novalis zu beschäftigen. Ebenso wie Hoffmann nach ihm, wurde auch Novalis, seit seine Werke ab 1893 in vielen Übersetzungen in Frankreich erschienen sind in Frankreich weitläufig gelesen. In Hoffmanns Werk werden sehr schnell Einflüsse von Novalis deutlich: Elemente, die Hoffmann offensichtlich von seinem Vorbild übernommen oder neu interpretiert hat. Mit Novalis beginnt „etwas absolut Modernes [...], was ungeheuer weit wirkt. So gesehen sind ‚Einflüsse‘ nicht die Flüsse, die weiterlaufen und alle Späteren bis zur Unkenntlichkeit überspülen, sondern (um im Bild zu bleiben) Wasserläufe, die dauernd filtriert werden“ (Vordriede 30).

Novalis hatte einen ungeheuren „Anspruch an die Dichtung als Verwandlerin einer immer mehr nach Außen strebenden Welt“ (Vordriede 7). Für Hoffmanns Erzählungen ist wiederum charakteristisch, dass sie „ins Innere der auftretenden Gestalten verlegt“ (Mühlher 11) werden und die Geschichte sich mehr mit der inneren Verwandlung und Entwicklung der Figuren beschäftigt als mit der Außenwelt, in der sie agieren. Die Parallele zwischen Novalis' Wunsch nach einer mehr nach Innen strebenden Welt, wird eindeutig von Hoffmann aufgegriffen. Auch das Unterreich, welches bei Hoffmann in seiner *Prinzessin Brambilla* als seine ‚Diamantgrube‘, in der die Edelsteine unserer Phantasie verborgen sind, bezeichnet wird, ist „Novalis' folgenreiches Vermächtnis“ als die Schöpfung des Dichters (Vordriede 49). Hoffmann hat jedoch dieses von Novalis erwähnte

‚Unterreich‘ in seinen Werken weiterentwickelt. Für ihn ist die Existenz dieses Unterreichs zwar wichtig, bedeutend wichtiger aber ist für Hoffmann, dass der Dichter in der Lage ist, die Schätze, die in seinem eigenen Unterreich verborgen sind, nicht nur als diese wahrzunehmen, sondern sie auch heraufzubringen und anderen Menschen zeigen zu können (vgl. PB 260).

Novalis beeinflusste nicht nur die deutsche Literatur, sondern auch die Französische. Der Grund dafür ist unter anderem in der Tatsache zu suchen, dass seine Werke und die anderer Dichter der deutschen Romantik in Frankreich ‚unverbraucht‘ waren. So konnten sie „in einem entscheidenden Augenblick viel stärker wirken [...] als manche gesicherte Überlieferungen“ (Vordriede 33).

„Novalis unterbaut [...] eine moralisch-philosophische Spekulation mit seiner Entsprechungslehre, seiner großen synthetischen Naturanalogie. Krankheiten sind insofern Sünde, als sie die Anzeichen dafür sind, daß ein Organismus nach ‚Erkenntnis‘ strebt und in eine höhere Form übergeben will. Krankheit also ist der Zustand einer höheren Organisation, in der die niedrigere als etwas Gestorbenes weiterlebt“ (Vordriede 71).

Hoffmann schöpft Novalis‘ ‚Philosophie der Krankheit‘ besonders in seiner *Prinzessin Brambilla* aus. Seine Hauptfigur hat die ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘, von der er erst im Laufe der Erzählung durch die *Commedia dell’arte* geheilt wird. Hoffmann nutzt diese ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘ dazu, um unterschiedliche Ebenen in seiner Erzählung miteinander zu verknüpfen und insbesondere den Hauptfiguren auf diesem Wege mehrere Existenzen einzuverleiben. „Giglio (I) ist auf diese Weise gleichzeitig Prinz Cornelio Chiapperi (II) Arlecchino/Pantalon (III) und König Ophioch (VI)“, während Giacinta „gleichzeitig Prinzessin Brambilla, Colombina, Königin Liris und Prinzessin

Mystilis“ ist (Scherer 248). Hoffmann greift auch das von Novalis aufgeführte ‚Streben nach Erkenntnis‘ in seinem Werk auf, denn der gesamte Weg, den Giglio Fava in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* gehen muss und die gesamte Entwicklung, die er durchmachen muss, sind genau jenes ‚Streben nach Erkenntnis‘ von dem Novalis spricht. Giglio muss erst sein alter-ego im Zweikampf besiegen und töten, um damit auch gleichzeitig seine Krankheit zu töten und jenes von Hoffmann als ‚Gestorbenes‘ bezeichnetes loszuwerden.

„[D]ie Dichtung, verwandelt sich zurück in ein Stück echter Natur, aus dem Zaubergarten wird ein wirklicher, die anorganische Welt wird zurückverwandelt in eine organische“ (Vordtriede 56). Novalis arbeitet im Gegensatz zu manch anderen Dichtern seiner Zeit noch an der ‚Poetisierung der Welt‘ und versucht in seinen Werken das Alltägliche ins Wunderbare zu verwandeln. Hoffmann ermöglicht damit das Zusammenwirken der verschiedenen inhaltlichen Ebenen seiner *Prinzessin Brambilla*, dass Alltäglichkeit und Wunderbares nahtlos ineinander übergehen und miteinander verschmelzen. Dies wird auch im *Der goldne Topf* deutlich, da es in beiden Werken letztlich genommen keinerlei Übergänge zwischen Phantastischem und Alltäglichem gibt.

„Dieser künstliche Garten, eine Landschaft, die der lebendigen Natur entgegengesetzt ist und Bäume und Blumen in unorganischen starren Metallen und Steinen prachtvoll und verlockend hervortreibt, ist ein uralter Bestand von Dichtung und Märchen. In *Tausendundeine Nacht*, in den Merlinsagen, in den Volksbüchern taucht diese Wunderwelt auf. Diese Zaubergärten, die zu Palästen gehören, in besonderen verschlossenen Zimmern gehütet werden oder sich auf dem Grunde des Meeres und im Erdinnern befinden, sind der Ursprung aller künstlichen Gärten, die in der hohen Dichtung erscheinen“ (Vordtriede 51).

Dieser ‚künstliche Garten‘ und die ‚Natur‘ sind Symbole, die Hoffmann von Novalis übernommen hat (vgl. Vordtriede 50f.). Einer der zentralen Elemente seiner *Prinzessin Brambilla* ist der Mythos vom Urdarsee, in dessen Oberfläche sich die Hauptfiguren selbst ‚erkennen‘ müssen, um im Anschluss zu ‚wahren Künstlern‘ werden zu können. Laut Hoffmann befindet sich der Urdarsee, um den die Geschichte des König Ophioch und der Königin Liris handelt, im Lande ‚Urdargarten‘. Somit nimmt Hoffmann Novalis‘ Symbol bereits in die Namensfindung seines ‚magischen Ortes‘ auf, setzt jedoch auch Novalis‘ starke Affinität zur Natursymbolik in seinem Werk um. Auch im *Der goldne Topf* tritt der künstliche Garten in den Vordergrund. In dessen Mitte steht jener goldne Topf, der bereits im Titel der Erzählung signalisiert wird.

„Die Grundlagen zum Gesamtkunstwerk in der deutschen Romantik, Synästhesie, Vermischung der Dichtarten, Vermischung der Künste, das Streben nach progressiver Universalität sind allzu bekannt“ im Bezug auf Novalis (Vordtriede 175). Diese Vermischung der Künste unter anderem tritt später auch bei Hoffmann in Erscheinung. Hoffmann spielt in seiner *Prinzessin Brambilla* unter anderem mit der „intermedialen Wechselbegründung von Bild und Text“ (Scherer 238) und schafft so, zusammen mit der Commedia dell’arte das Grundkonzept seines literarischen Capriccios.

Den ‚Traum‘ als „leitmotivische[s] Mittel zur Rückerwerbung des Verlorenen“ von Novalis verarbeitet auch Hoffman in seiner *Prinzessin Brambilla*. Für ihn ist sein Protagonist Giglio Fava die ganze Zeit über, in der er sich auf dem römischen Karneval befindet, in einer Art ‚träumendem Zustand‘. Aus diesem

Gemütszustand zu erwachen bedeutet in Hoffmanns Werken, ins Leben eines ‚wahren Künstlers‘ beziehungsweise der Kunst und Poesie selbst zu erwachen und sich selbst zu finden. In der Novalisschen Ästhetik ist „der ‚Gemütszustand‘, ein wichtiges Zentralwort“ (Vordtriede 104). In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* geht Giglio in seinem eigenen ‚träumenden Gemütszustand‘ und seinem dem Traum ähnlichen Umfeld sogar unweigerlich verloren. Er verliert jegliches Gefühl für die Realität, entwickelt sich aber durch seine Bewältigung jenes träumerischen Zustandes weiter und wird so zum Ende der Geschichte hin zusammen mit seiner Geliebten Giacinta zu einem wahren Schauspieler-Ehepaar. Davor müssen beide jedoch jenen träumerischen Zustand überwinden, in dem sie sich für den besten Schauspieler und die beste Schneiderin halten, und durch ihn zu ihrem guten und romantischen Ende gelangen. Hoffmanns Interpretation von Novalis’ Leitmotiv des Traumes als ‚Rückerwerbung von etwas Verlorenem‘ zieht sich somit durch die gesamte Erzählung, da die Hauptfigur sich von Beginn bis fast zum Ende hin im Grunde genommen in einem Traum befindet und erst durch den Blick in den Urdarsee in der letzten Szene der Erzählung von diesem Traum aufwacht.

„Um diese Sympathien, die nur der Künstler wahrnimmt, darzustellen, hat Hoffmann ein symbolisches Märchen erfunden, indem er bis in Einzelheiten hinein Novalis nachahmt“ (Vordtriede 58). Es wird deutlich, dass Hoffmann in seinen Werken vor allem jedoch in seiner *Prinzessin Brambilla* Novalis bestmöglich nachahmt, aber dessen Ästhetik und Symbole für sich neu interpretiert hat. „Die kühnsten seiner ästhetischen Erkenntnisse sprach [Novalis] nur als Idee aus und

hat sie im eigenen Werk nicht verwirklicht“ (Vordtriede 183). In der deutschen Frühromantik war Novalis jedoch der maßgebende Autor.

Kapitel 4: Parallelen *Der Goldene Topf* – *Prinzessin Brambilla*

4.1. Parallelen der Beziehungen

Obwohl Hoffmann sein Werk *Der goldne Topf* einige Jahre vor seiner *Prinzessin Brambilla* verfasst und veröffentlicht hat, weisen beide Werke einige Parallelen auf, die eine gewisse thematische Verbindung zwischen den beiden Werken schaffen. Eine dieser Parallelen ist die Beziehung zwischen Anselmus und Veronika im *Der goldne Topf* und die Beziehung von Giglio Fava und seiner Giacinta Soardi in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.

Beide Frauen haben eine klare Rolle innerhalb der Gesellschaft und stehen somit symbolisch für die Beziehung der männlichen Hauptfiguren zur Bürgerlichkeit. In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ist es vor allem Giacinta die ihrem Freund Giglio gegenüber nachsichtig ist und die Beziehung aufrechterhält. Die Menschen in Giacintas Umgebung sprechen nicht positiv von ihrem Liebhaber Giglio und sind unter anderem der Meinung, sie könnte jemanden besseren und von höherem Stand haben. Die alte Beatrice bezeichnet Giglio als einen „Habenichts“, der egoistisch und verschwenderisch mit seinem wenigen Verdienst umgeht und somit Giacinta nicht verdient (PB 213). Erst als sie im „Atlaskleide“ und „Federhütchen“ vor ihm steht, umschmeichelt Giglio sie und drückt deutlich seine Liebe zu ihr aus und daraufhin wirft sie ihn mit dem Ausruf „also meinem Atlaskleide, meinem Federhütchen gilt deine Liebe?“ aus ihrer Wohnung und ihrer Beziehung hinaus (PB 217).

Als sich die beiden einige Kapitel später in der Geschichte wieder begegnen, haben sich ihre Situationen grundlegend verändert. An Giacinta ist laut

eigener Aussage ein Prinz interessiert, während Giglio glaubt, die legendäre Prinzessin Brambilla sei in ihn verliebt. Beide unterhalten sich wie alte Freunde, freuen sich für das Glück des anderen und sprechen sogar davon, aneinander grenzende Reiche zu bewohnen und somit weiterhin in engem Kontakt bleiben zu können. Beide scheinen sich nicht voneinander trennen zu können, denn obwohl beide scheinbar dabei sind, neue Beziehungen einzugehen, sprechen sie davon „künftig Nachbarn [zu] werden und [zu] bleiben“ (PB 276).

In Hoffmanns *Der goldne Topf* ist es Veronika, die sich für die Beziehung zwischen ihr und der Hauptfigur Anselmus einsetzt. Anselmus wird in Veronikas Umgebung ebenfalls nicht allzu positiv aufgenommen, da er sich im Alltag eher tollpatschig anstellt, weswegen er unter anderem als ‚Wahnwitziger‘ oder ‚Narr‘ bezeichnet wird (vgl. GT 288). Als Veronika merkt, dass Anselmus sich mehr für Serpentina interessiert als für sie, ist sie sogar bereit Magie einzusetzen um Anselmus an sich zu binden. Anselmus hingegen muss sich zwischen Veronika und Serpentina als Partnerin und zukünftigen Frau entscheiden. Er entscheidet sich im Endeffekt gegen die Bürgerlichkeit in Form von seiner Beziehung zu Veronika und für die Kunst und Poesie in Form von Serpentina und seiner Beziehung zu dieser. Auch in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* muss sich Giglio Fava zwischen zwei Frauen entscheiden. Giacinta und seine Beziehung zu ihr spiegeln ebenfalls die Bürgerlichkeit wider, seine Beziehung zur Prinzessin Brambilla hingegen die Kunst und Poesie.

Zwischen Hoffmanns *Der goldne Topf* und seiner *Prinzessin Brambilla* ist eine Zeit, in der Hoffmann sich komplexere Gedanken bezüglich der Rolle des

Künstlers gemacht hat. Anselmus trennt sich vollständig von der Realität, indem nicht nur seine Beziehung zu Veronika und damit zur Bürgerlichkeit scheitert, sondern er auch am Ende des Kunstmärchens unsere Welt vollständig verlässt und mit seiner Gemahlin sein weiteres Leben in Atlantis verbringt. Anselmus heiratet sozusagen die Kunst und Poesie selbst, verkörpert von seiner Geliebten und späteren Gemahlin Serpentina.

In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* hingegen verschmelzen Realität und die Welt der Phantasie miteinander, denn das „Ausweichen aus dem Leben in die Phantasie und Illusion ist nicht möglich“ (Mühlher 8). Zwar kommt der Schauspieler Giglio am Ende mit seiner die Bürgerlichkeit verkörpernden Giacinta zusammen, jedoch trennt er sich deswegen keinesfalls von der Welt der Kunst und Poesie. In Hoffmanns *Capriccio* vereinigt die Figur der Giacinta Soardi die Figuren der Prinzessin Brambilla, Colombina, Königin Liris und der Prinzessin Mystilis in sich und verinnerlicht so die Welt der Phantasie, Poesie und Kunst. Ebenso verinnerlicht der Schauspieler Giglio die Figuren des Prinz Cornelio Chiapperi, Arlecchino/Pantalon und des König Ophioch in sich (vgl. Scherer 248). Diese ‚Simultaninstanz‘ der Charaktere macht deutlich, dass die Welt der Kunst und Poesie untrennbar mit der Realität verflochten ist.

In beiden Werken Hoffmanns sind es nicht nur die Hauptfiguren Anselmus und Giglio Fava, die eine innere Reise oder auch „Höllenfahrt“ durchleben müssen (Mühlher 13), sondern auch ihre Geliebten Veronika und Giacinta Soardi. Bei Giacinta bekommt man dies nur am Rande mit, da der Fokus der Geschichte mehr auf Giglio gerichtet ist und man ihre Erlebnisse nur in Unterhaltungen mit Giglio

erfährt. Man erkennt eine gewisse Parallelität zwischen den beiden Liebenden, da Giglio meint, das Interesse der Prinzessin Brambilla erweckt zu haben, während seine ehemalige Geliebte Giacinta wiederum glaubt, das Interesse des Prinzen Cornelio Chiapperi geweckt zu haben. Der Höhepunkt von Giglios Entwicklung ist schließlich sein Zweikampf mit seinem alter ego Cornelio Chiapperi, bei dem die Figur des selbstverliebten Schauspielers Giglio Fava besiegt wird und das alter ego Prinz Cornelio Chiapperi dessen Existenz übernimmt.

„Wird allein Gilgios [sic] Figur ganz durchgeführt, so erfährt man doch [...], daß Giacinta eine ähnliche Entwicklung durchmacht“ (Sdun 72). Auch sie musste sich gegen ihr alter ego, die Prinzessin Brambilla, behaupten und wurde schließlich von deren Existenz verdrängt. Da beide Figuren im Grunde genommen dieselbe Person sind, ist sie auch stets im Capriccio gegenwärtig. Ihrer beider Wandlung und Entwicklung sind abgeschlossen als sie von ihren alter egos übertroffen werden und schließlich zum Schluss in der „Erkennungsszene“ einander und sich selbst und damit ihr eigenes Ich ‚erkennen‘ (Sdun 72).

Sdun vertritt die Auffassung, dass „[w]as die Figuren anbetrifft, so sind sie weder Charaktere noch Personen noch Gestalten, sondern Figuren oder Figurinen, die weder abgerundet wie Charaktere noch plastisch-wirkliche Personen noch innerlich geformte Gestalten sind“ (Sdun 73). Aufgrund Hoffmanns eigener Aussage, dass „der menschliche Geist selbst das allerwunderbarste Märchen“ sei (PB 260), ist jedoch davon auszugehen, dass der Fokus in seiner *Prinzessin Brambilla* weniger auf dem äußeren Charakter der Figuren liegt, sondern vielmehr jene ‚Höllenfahrt‘ ansprechen soll.

Die „verwobenen Ebenen [des Capriccios werden] als im Innern der Figuren aufscheinende Bilder traumhaft und entsprechend völlig anschaulich präsentiert, so dass sie im Prozess der Lektüre immer wieder leibhaftig auferstehen können“ (Scherer 251). Die innere Entwicklung der Figuren steht im Vordergrund, ob es sich dabei nun um Giglio Fava handelt, der den talentierten Schauspieler in sich finden muss oder um Anselmus, der sich zu seiner künstlerischen Seite bekennen muss.

Vor dem Höhepunkt ihrer Entwicklung jedoch, begehen sowohl Giglio als auch Anselmus den „Gipfel der Blasphemie“ und werden für ihre „Vermessenheit“ bestraft (Sdun 71). Giglio hält sich für einen besseren Schauspieler und Künstler, als er tatsächlich ist, weswegen er mit magischen Netzen in einem Vogelkäfig eingesperrt wird. Anselmus hingegen bricht die Regel, die ihm von seinem Lehrer dem Archivarius Lindhorst aufgetragen wurde, keine Farbklebe auf dem Originaldokument, das er kopieren soll, zu hinterlassen. Als Anselmus an der Kunst und Poesie zweifelt, zu der er sich eigentlich vollkommen uneingeschränkt bekennen soll, beschmutzt er jenes Werk und wird daraufhin in eine Kristallflasche gesperrt. Beide Protagonisten werden von ihren Lehrmeistern, dem Archivarius Lindhorst und dem Ciarlatano aus ihrem Gefängnis befreit.

Wie bereits gesagt, erfährt der Leser nur wenig über Giacintas Entwicklung außer, dass sie am Ende der Geschichte mit ihrem Ehemann Giglio zusammen zu einem „ideale[n] Schauspieler-Ehepaar“ wird (Scherer 251). In *Der goldne Topf* bekommt der Leser wesentlich mehr Einblick in die Entwicklung des weiblichen Pendants Veronika. Wie Giacinta muss auch Veronika eine ‚Höllenfahrt‘

durchleben und dadurch eine innere Entwicklung erleben. Als Veronika merkt, dass Anselmus sich mehr für Serpentina interessiert als für sie, wendet sie sich in ihrer Verzweiflung über die unerwiderte Liebe an die alte Liese. Die Hexe, die sich überraschend als Veronikas ehemalige Wärterin herausstellt, übernimmt die Funktion des Lehrmeisters. Im Gegensatz zu Anselmus wird Veronika aber nicht die poetische mit Vögeln und Blumen gefüllte Welt des Übernatürlichen offenbart, sondern die dunklere Seite, die weniger mit Edelsteinen und Kristallglocken gefüllt ist, als mit einem „Sinne verwirrende[n] Quieken und Miauen und Gekrächze und Gepiepe durcheinander“ (GT 314). Veronikas Antrieb zur alten Liese zu gehen, hat allerdings weniger damit zutun, dass sie sich der Kunst und Poesie öffnen möchte, sondern ausschließlich mit der erhofften Erfüllung ihres Traums, Hofrätin durch Heirat mit Anselmus zu werden. Deshalb lässt sie die Hexe ein magisches Ritual durchführen, welches auch als der Höhepunkt von Veronikas ‚Höllenfahrt‘ gesehen werden kann. Im Anschluss an dieses Ritual bekommt sie von der Hexe einen „Metallspiegel“ überreicht, welcher ihr die Macht gibt auch über Distanz mit Anselmus zu kommunizieren und auf diesen einzureden (GT 333f.).

Dieser Metallspiegel bildet eine weitere Parallele zwischen den beiden Werken Hoffmanns. Zwar bestehen auch Unterschiede, so kann sich weder Veronika noch Anselmus in besagtem Metallspiegel ‚erkennen‘, der Spiegel, der in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* zum ‚Kristallspiegel‘ wird, den Menschen, die in ihn hineinblicken, ihr innerstes Ich und somit ihr innerstes Selbst zeigt. Dennoch hat das Motiv des Spiegels in beiden Werken eine signifikante Bedeutung. In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* dient er dazu den Menschen ihr innerstes Selbst

zu zeigen, in seinem Werk *Der goldne Topf* hingegen wird er vom ‚feindlichen Prinzip‘ dazu missbraucht die Hauptfigur davon abzubringen, die Welt der Kunst und Poesie jemals gänzlich zu erreichen und zu einem wahren Künstler zu werden.

Mit Hilfe des Spiegels versucht „ein feindliches Prinzip“ in Form von der Hexe und deren freiwilliger Helferin Veronika in Anselmus Innerstes zu dringen und diesen ‚mit sich selbst zu entzweien‘ (vgl. GT 361), was auch fast gelingt, aber im allerletzten Moment durch den Glauben und die Liebe zur Kunst und Poesie in Form von Serpentina verhindert werden kann. In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* hingegen, ist seine Funktion „die Versöhnung der Duplizität im Subjekt“ (Scherer 250). Somit wird deutlich, dass Hoffmann in seinem früheren Werk *Der goldne Topf* mit der Idee gespielt hat, was passieren würde, sollte ‚ein feindliches Prinzip‘ eine Duplizität des Künstlers, der durch die Hauptfigur repräsentiert wird, herbeiführen. In seiner später verfassten *Prinzessin Brambilla* hingegen geht Hoffmann eher von dem Ausgangspunkt aus, dass diese Duplizität in der Hauptfigur bereits hervorgerufen ist und in Folge dieser in seinem Capriccio stattfindenden ‚Höllenfahrt‘ überwunden und geheilt werden muss, um einen ‚idealen‘ Künstler zu schaffen. In beiden Werken spielt die Beziehung des Hauptfiguren-Pärchens jedoch dahingehend eine wichtige Rolle, dass sie zu der Entwicklung des Helden beiträgt. Beide Partner in den jeweiligen Werken müssen sich weiter entwickeln und ihr eigenes innerstes Ich erkennen und akzeptieren.

4.2. Lehrmeister

In beiden Werken gibt es jeweils eine Figur, die als eine Art ‚Lehrmeister‘ für den Protagonisten fungiert. Während diese Rolle bei E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* der Archivarius Lindhorst ist, übernimmt dies in seiner *Prinzessin Brambilla* der Marktschreier Signor Celionati.

Beide Männer umgibt eine Aura des Märchenhaften und Fantastischen. Der Archivarius Lindhorst erzählt immer wieder von seiner Vergangenheit und seiner Familie. Er erklärt sich selbst zu jemandem, der sein Dasein in unserer Welt, die wir Realität nennen, fristet, bis er seine Aufgabe erfüllt hat, die daraus besteht, seine Töchter zu verheiraten. Hierbei ist jedoch entscheidend, dass es sich bei den potenziellen Ehemännern um Männer mit ‚kindlichem poetischem Gemüt‘ handeln muss, welches ein Potential zum Künstlerdasein ausdrückt (GT 342). Nachdem er aus eigener Schuld heraus aus einer Heimat verbannt worden ist, fristet er nun sein Dasein größtenteils damit, jene zukünftigen Ehemänner für seine Töchter zu finden, jedoch ebenso in Gesellschaften seine wundersamen Geschichten zu erzählen.

Signor Celionati ist in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ein Marktschreier oder ‚Ciarlatano‘ (PB 15), der zu Anfang der Geschichte seinen Stand auf dem römischen Karneval, während dem die gesamte Geschichte spielt, aufschlägt. Bereits durch seine Tätigkeit als Marktschreier hat Celionati eine Verbindung zum Fantastischen und jener anderen Welt, in die einzutauchen er sowohl Giglio als auch Giacinta verhilft. Seine Tätigkeit als Marktschreier erlaubt es ihm, seinen

Mitmenschen und Zuhörern märchenhafte Geschichten zu erzählen, wie auch jene vom König Ophioch.

Sowohl Celionati als auch Lindhorst glauben uneingeschränkt an ihre eigenen Geschichten und halten diese für tatsächlich geschehene Ereignisse. Die Protagonisten der beiden Werke müssen jedoch zuerst durch einen Anreiz dazu gebracht werden, auch an die Wahrheit der ihnen erzählten Geschichten zu glauben. In Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* wird die Hauptfigur Giglio durch die Anwesenheit der Prinzessin Brambilla dazu animiert, Celionatis Märchengeschichten zu glauben. Celionati durchschaut schnell, dass Giglio in dieser sein Traumbild zu erkennen meint (vgl. PB 224f.). Auch ist es niemand anderes als Celionati, der Giglio offen und ehrlich sagt, dass dieser kein besonders guter Schauspieler ist. Hierbei weist Celionati bewusst darauf hin, dass Giglio zwar „manchmal ein besonderer Geist aufgegangen [sein mag], der [ihn] manche Rolle gelingen ließ“ (PB 224), dies jedoch eher auf Zufall zu schließen ist als auf tatsächliches Können im Hinblick auf seine Schauspielkunst. Celionati ist es jedoch, der Giglio von der Prinzessin Brambilla erzählt und ihm immer wieder ermöglicht, diese zu sehen und zu treffen (vgl. PB 226). Die Figur der Prinzessin Brambilla ist eine Art Symbol für die Welt der Kunst und Poesie und Giglios Sehnsucht nach ihrem Anblick somit nichts anderes, als dessen Sehnsucht nach dieser. Celionati macht Giglio mit dieser Welt der Kunst und Poesie bekannt.

Der Karneval ist in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* eine Art Zwischeninstanz zwischen Alltag und fantastischer Welt. Er ist noch Teil der Realität, aber gleichzeitig hat er auch die Fähigkeit, die teilnehmenden Menschen

aus ihrem Alltag herauszuholen. Die Tatsache, dass man sich darin maskiert, distanziert ihn von der tristeren Alltagswelt und ermöglicht es den Teilnehmern, in andere Rollen zu schlüpfen und ihre eigene Identität hinter sich zu lassen. Celionati ermuntert Giglio dazu, an dieser fantastischeren Welt teilzunehmen und sich für diese wie auch die anderen Teilnehmer zu verkleiden (vgl. PB 226).

Auch der Archivarius Lindhorst in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* ist absolut davon überzeugt, dass seine Erzählungen der absoluten Wahrheit entsprechen. Während seine Zuhörer allesamt davon überzeugt sind, erfundene Märchen aus seinem Mund zu hören, behauptet Lindhorst strikt, Geschichten zu erzählen, die tatsächlich genau so geschehen sind (vgl. GT 296).

Auch wenn Anselmus gelegentlich noch zwischen Glaube und Unglaube im Hinblick auf alles Fantastische, das ihm widerfährt, schwankt, hat auch er jemanden, der ihn dazu animiert, immer wieder an die Kunst und Poesie zu glauben. Dabei handelt es sich um Archivarius Lindhorsts Tochter Serpentina. Auch wenn die erste Begegnung zwischen Anselmus und Serpentina von niemand anderem initiiert wird (vgl. GT 281ff.), kann Anselmus später seine Beziehung zu ihr aufrecht erhalten und sie zum Schluss sogar heiraten, weil der Archivarius Lindhorst ihm die Möglichkeit dazu verschafft (vgl. GT 325f.). Anselmus' Beziehung und Liebe zu Serpentina ist eine Metapher für Anselmus' Beziehung zur Kunst und Poesie. Erst durch die Bekanntschaft und vor allem der Tätigkeit als Archivarius Lindhorsts Schreiberling, bekommt Anselmus die Möglichkeit, sich wirklich mit der Poesie und Kunst zu beschäftigen und eine Beziehung zu ihr aufzubauen.

Die Figur des Archivarius Lindhorst hat innerhalb der Geschichte wie später Celionati in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* die Funktion, den Protagonisten seiner Geschichte mit der Welt der Kunst und Poesie bekannt zu machen. Er ist es, der Anselmus den wundersamen goldenen Topf, nach dem das ‚Märchen aus der neuen Zeit‘ sogar benannt ist, zeigt und ihm dessen Bedeutung erklärt. Er ist es auch, der Anselmus’ vorherige Arbeit betrachtet und diesen selbst erkennen lässt, wie er sich hinsichtlich seiner künstlerischen und poetischen Seite verbessern kann (vgl. GT 322f.).

Der goldene Topf spielt zwar nicht während des Karnevals, aber es gibt auch in diesem Werk eine vergleichbare Art Zwischenwelt, wobei es sich dabei zwar einerseits um Lindhorsts Haus handelt, in welchem Anselmus Zeuge wundersamer und fantastischer Dinge wird, allem voran dem goldenen Topf, andererseits um einen fantastischen und dem Alltag fremden Zustand durch die bloße Anwesenheit des Archivarius Lindhorst.

„Er kann aber auch selbst in Person davongeflogen sein, der Herr Archivarius Lindhorst«, sprach der Student Anselmus zu sich selbst, »denn ich sehe und fühle nun wohl, daß alle die fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt, die ich sonst nur in ganz besonderem merkwürdigen Träumen schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind und ihr Spiel mit mir treiben“ (GT 307).

Dies verstärkt den Eindruck, dass der Archivarius Lindhorst selbst die Verbindung zur Welt der Poesie und Kunst innerhalb E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ist. Auch, wenn jeder in seiner Umgebung in diese Zwischenwelt gerät, ist es die Hauptfigur Anselmus, der sich als einziger wirklich auf all das ihm präsentierte Fantastische und Wunderbare einlässt.

Sowohl der Archivarius Lindhorst als auch Signor Celionati haben die Funktion eines Lehrmeisters für den Protagonisten. Beide ‚durchschauen‘ ihre ‚Lehrlinge‘ bezüglich ihres Potentials hinsichtlich der Kunst und Poesie.

Signor Celionati spricht Giglio Fava ganz direkt darauf an, dass dieser zu arrogant ist, um ein guter Schauspieler zu sein und spricht sogar Giglios „chronischen Dualismus“ an (vgl. PB 305ff.). Obwohl sich Giglio bereits vor dem Beginn der Geschichte in diesem Zustand befindet, erkennt er selbst dies viel später als Signor Celionati.

„Ihr habt Euern Prinzen ganz und gar vergessen, und, steht vielleicht sein Bildnis noch in Euerm Innern, so ist es farblos, stumm und starr geworden, und Ihr vermöget nicht, es ins Leben zu rufen. Euer ganzer Sinn ist erfüllt von einem seltsamen Traumbild, von dem Ihr nun meint, es sei in der Glaskutsche dort in den Palast Pistoja hineingefahren. – Merkt Ihr, daß ich Euer Inneres durchschaue?“ (PB 225)

Celionati erwähnt hier die Tatsache, dass der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi und Giglio Fava ein und dieselbe Person sind. Er verweist auch darauf, dass Giglio offensichtlich von einer Art „Traumbild“ erfüllt ist. Er glaubt an Giglio und daran, dass dieser ein besserer Schauspieler und Künstler werden kann, allerdings glaubt er auch, dass Giglio noch viel dafür tun muss, um dieses Potential voll ausschöpfen zu können. Als Celionati das erste Mal auftritt, wirbt er mit seinen ‚übergroßen Brillen‘, die beim Publikum sehr begehrt sind. Giglio Fava jedoch interessiert sich nicht dafür, eine für sich selbst zu bekommen, was von Celionati kritisiert wird. „[E]i, mein guter Giglio, Ihr habt nicht wohl getan, mich zu verlassen, mir keinen prinzlichen Backzahn, keine magische Brille abzukaufen“ (PB 224). Mit jenen Brillen kann der Mensch ins Innere des Palastes sehen und die darin befindlichen wundervollen Dinge erblicken. Der Wunsch der Bewohner, eine

dieser Brillen zu ergattern, ist somit gleichzeitig auch der Wunsch, einen Blick in diese wunderbare Welt der Kunst und Poesie zu erhaschen. Celionati versucht somit in Giglio Fava jenen Wunsch zu erwecken, auch einen Blick in diese wundervolle Welt der Kunst und Poesie verbildlicht durch den Palast Pistoja erhaschen zu wollen.

Die Reise des Ichs durch die fantastische Welt, verbildlicht durch die beiden Hauptfiguren Anselmus und Giglio Fava, kommt der „orphische[n] Wanderung in die Höllentiefe“ gleich (Mühlher 15). Beide Verkörperungen des Ichs benötigen jedoch die Hilfe eines „geweihten Mittlers“, um ihre Höllenfahrt zu bewerkstelligen und heil zu überstehen (Mühlher 13). Sowohl Celionati als auch der Archivarius Lindhorst füllen diese Position, da beide sowohl mit der Welt der Phantasie als auch der Realität verbunden sind und so in der Lage sind, die Hauptfigur auf dessen Reise zu den Tiefen seines Ichs zu begleiten und ihm seinen Weg zu weisen.

4.3. Binnentexte: *Der goldne Topf*: Dritte Vigilie – *Prinzessin Brambilla*:

König Ophioch

In beiden Werken Hoffmanns spielen die in die Erzählung integrierten Binnentexte eine zentrale Rolle. Sie sind eine Allegorie der eigentlichen Geschichte „bei größtmöglicher Simplizität“ (Scherer 249) und werden stets von der ‚Lehrmeister‘-Figur im Beisein des Helden der Geschichte erzählt.

In Hoffmanns *Der goldne Topf* handelt jener Binnentext vom Jüngling Phosphorus, den die Feuerlilie „von heißer sehnsüchtiger Liebe befangen“ bat, für immer bei ihr zu bleiben und ihre Liebe zu erwidern. Als der Phosphorus dies jedoch tut, verändert sich das Wesen der Feuerlilie.

„Ich will dein sein, du schöne Blume, aber dann wirst du wie ein entartet Kind Vater und Mutter verlassen, du wirst deine Gespielen nicht mehr kennen, du wirst größer und mächtiger sein wollen als alles, was sich jetzt als deinesgleichen mit dir freut. Die Sehnsucht, die jetzt dein ganzes Wesen wohlthätig erwärmt, wird in hundert Strahlen zerspaltet, dich quälen und martern, denn der Sinn wird die Sinne gebären, und die höchste Wonne, die der Funke entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst, um aufs neue fremdartig emporzukeimen. – Dieser Funke ist der Gedanke!“ (GT 294)

In dieser Geschichte stürzen sich schäumende Wogen donnernd in die Abgründe und Granitfelsen schützen das Tal, das die Sonne schützend in ihren „mütterlichen Schoß“ nahm und mit ihren „glühenden Armen pflegte und wärmte“ (GT 293f.). Durch die Liebe zum Jüngling wird die Feuerlilie jedoch Vater und Mutter verlassen und als ‚entartetes Kind‘ ohne Heimat durch das Leben gehen. Bereits am 19. Februar 1795 schildert der junge Hoffmann seinem Freund Theodor Hippel von einer ihm aufgekommenen Vision. Das Ideal einer neuen Schöpfung erschloss sich ihm, „gereinigt von den irdischen Verbindungen schwebte sie [ihm] entgegen im himmlischen Glanze“, er selbst bezeichnete sie die ‚Göttin Phantasie‘ (Mühlher 13).

In der Binnenerzählung der Geschichte von dem König Ophioch und der Königin Liris in *Prinzessin Brambilla* hat sich die Hauptfigur König Ophioch von seiner Mutter, der Natur, entfernt und entfremdet. In „König Ophiochs Innern [entsteht sogar der] Wahn, daß des Dämons Stimme die Stimme der zürnenden

Mutter sei, die nun feindlich das eigne entartete Kind zu vernichten trachte“ (PB 251). König Ophioch muss sich aus dieser Entartung lösen und sich der Natur wieder annähern, um sich von jener Melancholie zu befreien, die ihn und mit ihm auch sein Königreich belastet, denn „manche im Lande begriffen die Melancholie des Königs Ophioch und wurden, sie begreifend, selbst davon erfaßt“ (PB 251). Auch seine Ehefrau Königin Liris lebt nicht im Einklang mit der Natur, da es „der Prinzessin einzige Lust, die sich wirklich als Lust gestaltete, [war,] Filet zu machen von ihren Hofdamen umgeben, die gleichfalls Filet machen mußten, so wie König Ophioch nur daran Vergnügen zu finden schien, in tiefer Einsamkeit den Tieren des Waldes nachzustellen“ (PB 252).

„Die Urdarquelle sei früher rein und damit unverzerrtes Spiegelbild des Bewusstseins gewesen. Später trübt sie sich ein, so dass die Aufhebung der Spaltung des Ichs, also die Selbsterkenntnis als Welterkenntnis, erst erfolgen kann, nachdem sich die Reinigung im Irdischen vollzieht“ (Scherer 250).

Der Mittelpunkt des Binnentextes ist die Urdarquelle. Sie ist der Zauberspiegel in unserem Inneren, der sich zwar in der Tiefe unseres Selbst befindet, jedoch von einem ‚echten Magier‘ der Hölle entrissen werden kann. Der Zauberspiegel, und somit die Urdarquelle, sind bei Hoffmann ein Symbol für die Kunst und Poesie, im Falle seiner *Prinzessin Brambilla* auch für das Theater, denn das „Theater sollte Spiegel sein“ (Mühlher 11). Hoffmanns Helden müssen die Hölle durchschreiten, um zum wahren Künstler zu werden, können dies aber nur mit Hilfe ihres „geweihten Mittlers“ bewältigen. In *Prinzessin Brambilla* verkörpert durch den Signor Celionati und in *Der goldne Topf* durch den Archivarius Lindhorst, „ist der Künstler und Magus“ und ihm „obliegt das schauerliche Werk,

der Hölle jenen Zauberspiegel zu entreißen, in dem das Ich sich erkennen kann“ (Mühlher 13f.). Es ist unabdingbar für das Ich, sich in diesem Zauberspiegel zu erkennen und somit zu ‚durchschauen‘, da es „auf diese Weise den himmlischen Genius zwar nicht selbst, aber im Kunstwerk, im Traumspiegel der Kunst erkennt“ (Mühlher 14).

Die Vorstellung des hier erwähnten Begriffs ‚Genius‘ ist in *Prinzessin Brambilla* ausdrücklich gleichzusetzen mit den Begriffen „Dämon, Phantasie, Göttin und wahrem Ich“ (Mühlher 13). Der wahre Künstler hat seinen Genius geschaut, so wie Hoffmann selbst es getan hat. In *Prinzessin Brambilla* kommt dies darin zum Ausdruck, dass auch Giglio Fava nichts sehnlicher wünscht als die Prinzessin Brambilla, als eine Personifikation des Genius zu erblicken. Da der Genius vom menschlichen Auge nicht direkt erfassbar ist, benötigt der Protagonist die Hilfe jenes Zauberspiegels, um sein innerstes Ich und somit auch seinen Genius erkennen zu können.

In *Der goldne Topf* gibt es eine vergleichbare Ausgangssituation. Die Binnenerzählung beginnt mit der Beschreibung der Geburt der Feuerlilie. Wie beim Urdarmythos in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* kann der Natureingang als Vergegenwärtigung des tiefsten Innern des Ichs angesehen werden. Die Sonne mit ihren mütterlichen Wesensmerkmalen symbolisiert hier die Natur, Phantasie und die Göttin, von der auch in Hoffmanns *Capriccio* gesprochen wird. In jenem Tal, von dem die Rede ist, gibt es allerdings neben dem Gewässer und den Blumen, welche die mütterliche Sonne erschafft, auch einen ‚schwarzen Hügel‘,

welcher „sich auf und nieder [hob] wie die Brust des Menschen, wenn glühende Sehnsucht sie schwellt“ (GT 294).

Das Szenario ist eine Widerspiegelung des Innersten des Seins, in dem es Abgründe aber auch Sonne gibt, die ein Symbol für die Phantasie in unserem Innern ist. Als sich die Phantasie dagegen wehrt, dass die Dünste aus den Abgründen sie davon abhalten, ihre wärmenden Strahlen auf die Hügel fallen zu lassen und so den dortigen Blumen zu helfen, lässt diese einen Sturm entstehen, den auch Anselmus überstehen muss. Die Bezwingung dieses Sturms durch innere Stärke und das Bereuen seines vorangegangenen Ungeschicks befreit ihn aus dem Kristallflaschengefängnis und macht ihn zu einem echten Künstler. Wie Anselmus aus diesem symbolischen Sturm als wahrer Künstler hervorgeht, bricht „im übermäßigem Entzücken eine herrliche Feuerlilie hervor“ (GT 294), die den Kampf und den Sieg der Phantasie über die feindlichen Kräfte symbolisiert.

Eine fundamentierte Parallele in beiden Binnengeschichten ist der Begriff des ‚Gedankens‘. Die Dialektik Fichtes zwischen Anschauung und Denken kommt in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* zur Geltung. Für Fichte und Hoffmann sind die „Grundelemente des Bewusstseins“ von entscheidender Bedeutung auf dem Weg zur Selbsterkenntnis (Mühlher 7). Im Zentrum dessen steht die Aussage des Magus Hermod: „Der Gedanke zerstörte die Anschauung, aber dem Prisma des Kristalls, zu dem die feurige Flut im Vermählungskampf mit dem feindlichen Gift gerann, entstrahlt die Anschauung neugeboren“ (PB 253). König Ophioch und Königin Liris verlieren sich in der Betrachtung jener Worte des Magus Hermod, die König Ophioch zuvor auf eine Marmortafel mit Goldbuchstaben gesetzt hatte und

sinken schließlich infolgedessen in einen regelrechten „Todesschlaf“, von dem sie erst bei der vorhergesagten Rückkehr des Hermod erwachten (PB 254f.).

Der Verweis auf das ‚Prisma des Kristalls‘ wird, ebenso wie der ‚Gedanke‘ von Hoffmann in seinem *Der goldne Topf* bereits aufgegriffen. Als die Feuerlilie vom Drachen festgehalten wird und der Jüngling Phosphorus auszieht, sie zu retten, legt er „eine glänzende Rüstung an, die in tausendfarbigen Strahlen“ glänzt (GT 295). Wie die glänzende Rüstung des Jünglings im Kampf ‚hell erklangt‘ und damit das Leben wieder aufleben ließ, das vorher durch die Trauer um die verlorene Feuerlilie verschwunden war, so erschafft das ‚geheimnisvolle Prisma‘ in Hoffmanns *Der goldne Topf* die herrliche Silberquelle. Aus dieser Silberquelle entsteht der legendäre Urdarsee, der es dem Königspaar ermöglicht, ihr innerstes Selbst zu erblicken. Somit ermöglicht in beiden Geschichten das Prisma den Hauptfiguren ihr Ziel zu erreichen und ihre Geschichte zu einem guten Ende zu führen.

Beide Binnentexte sind voller Symbolik und märchenhafter Elemente. In *Der goldne Topf* bezeichnet sie Registrator Heerbrand als „orientalischen Schwulst“ und gibt damit seine philisterhafte Einstellung zu erkennen (GT 295).

Kapitel 5: Das Lachen

Die durch das Lachen ausgelöste Katharsis wurde von der Hoffmann-Rezeption von Anfang an als das entscheidende innovative Moment empfunden, auch in Frankreich, von wo aus die Impulse für die internationale Wirkung ausgingen.

Baudelaire bezeichnet Hoffmanns humoristisches Capriccio als „Katechismus hohen Kunstverstandes“ (Baudelaire 30), und in seinem Essay *Vom Wesen des Lachens* erörtert er sein Verständnis von dem, was er die „absolute Komik“ nennt.

„Der ganz besondere Vorzug seiner Kunst ist eine unwillkürliche, doch manchmal sehr bewusst vollzogene Dosierung der inhaltlichen mit der höchsten absoluten Komik. Selbst seine übernatürlichsten und hauchhaft flüchtigsten Erfindungen, die oft den Visionen eines Rausches gleichen, haben einen deutlich sichtbaren, moralischen Sinn“ (Baudelaire 30).

Hauptkennzeichen der ‚absoluten Komik‘ für Baudelaire ist eines ihrer Merkmale, „sich ihrer selbst ganz bewusst zu sein“ (Baudelaire 31). Dies bedeutet: der Künstler benutzt Komik gezielt und ist sich dessen vollkommen bewusst, so wie dies bei Hoffmann zweifellos der Fall ist. Gleichzeitig ist für die ‚absolute Komik‘ auch entscheidend, dass der Künstler, der das Komische erst schafft, „im Betrachter oder Leser die Freude seiner eigenen Überlegenheit, der Überlegenheit des Menschen über die Natur zu wecken“ (Baudelaire 32), da der Leser erst dadurch die ihm dargebotene Komik als solche wahrnimmt.

Charakteristisch für die Commedia dell’arte, die in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* eine zentrale Rolle spielt, ist ihre Ironie und Komik. Hoffmann bedient sich ihrer zur Überwindung der Langeweile. „Die Erscheinung der Langeweile gehört zu den tragenden Elementen in Hoffmanns Capriccio. Erst von ihr aus versteht man den Salto mortale, den Todessprung in den frechen Spott und Hohn,

in die Ironie, die dieses launige Werk hervorgebracht hat“ (Mühlher 8). Zu Beginn von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* spielt Giglio Fava ausschließlich tragische Rollen. Da es ihm jedoch nicht möglich scheint, jemand anderen als sich selbst auf der Bühne darzustellen, wird er nicht mehr engagiert. Die Zuschauer langweilen sich, da er immer nur sich selbst auf der Bühne präsentiert. „Aus dieser Langeweile des Ernstes stürzt Hoffmann [Giglio Fava] in die exzentrische Ironie, in die Welt der Masken“ (Mühlher 9). Giglios erster Kontakt mit der Welt der Komödie ist der Corso, in den er gerät, als er zu seinem Traumbild Prinzessin Brambilla gelangen will. Hoffmann hatte stets eine Vorliebe für das Groteske. Da kamen die Masken der italienischen Commedia dell'Arte, deren groteskes Aussehen, Scherz und Neckerei, seinen Intentionen sehr entgegen.

Baudelaire spricht in seinem Essay „Vom Wesen des Lachens“ auch von einem „Überlegenheitsbewusstsein“, welches sowohl in der absoluten als auch inhaltlichen Komik herrscht. Komik und Humor als solche sind laut Baudelaire ein ‚Ereignis‘, dessen Entstehung sowohl den Künstler, den Erzeuger des Lachens, als auch den Lacher benötigt. Erst die Schauspieler auf der Bühne, die mit ihrem Talent und Handeln erst das Lachen auslösen, als auch die Reaktion des Publikums bewirken das Ereignis. Schauspieler und Publikum bedingen sich gegenseitig, doch erst durch den lachenden Zuschauer wird die komische Wirkung erzielt.

„Die Männer, welche von Beruf in sich das komische Gefühl entwickeln und aus sich selbst heraus zur Ergötzung ihrer Mitwelt spielen lassen, zählen zur Kategorie der künstlerischen Phänomene, die auf der Urtatsache einer seelischen Zwiespältigkeit beruht: gleichzeitig das eigene und das fremde Selbst in sich zu verkörpern“ (Baudelaire 31).

Baudelaire lobt an dieser Stelle jene Schauspieler, denen es gelingt, eben jenes ‚Ereignis‘ in Form eines Lachens durch ihre auf der Bühne vorgeführte Komik im Publikum zu erwecken. Gleichzeitig kommt er hier auf etwas zu sprechen, das gerade in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* ausgeführt ist: Giglio Favas ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘. Der Protagonist in Hoffmanns *Capriccio* hat anfangs große Probleme, etwas anderes als das eigene Selbst auf der Bühne zu verkörpern: Giglio ist zu arrogant, um sein vorhandenes Talent zu nutzen und eben nicht sich selbst auf der Bühne darzustellen. Hoffmann spitzt diese von Baudelaire benannte ‚seelische Zwiespältigkeit‘ in seinem Helden Giglio Fava zu, indem er der Figur jene ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘ zuschreibt und ihn auch außerhalb der Bühne mit der Problematik konfrontiert sein lässt. Giglio Fava ist in einem Identitätskonflikt gefangen und kann sich erst zum Ende des *Capriccios* hin befreien.

Die Wahl Hoffmanns, seine *Prinzessin Brambilla* zur Zeit des römischen Karnevals spielen zu lassen, gründet in der Tradition des Karnevals. „Das Leben wird im Karneval ‚exzentrisch‘ entnormalisiert (Scherer 249) und bietet so den idealen Hintergrund für sein *Capriccio*, denn wie er selbst sagt:

Dem geneigten Leser, der etwa willig und bereit sein sollte, auf einige Stunden dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes zu überlassen [...]und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem *Capriccio* verlangen mag.“ (PB 211)

Auch in der Geschichte um König Ophioch und Königin Liris spielt das Lachen eine entscheidende Rolle. Die Tatsache, dass König Ophioch sich zu Anfang der Geschichte in einer ‚melancholischen Stimmung‘ befindet, spiegelt

Giglios Situation in der Rahmenhandlung wieder. Giglio als Schauspieler der Tragödie wird mit den Masken der Commedia dell'Arte konfrontiert und wird schließlich zusammen mit seiner Geliebten Giacinta zum Schauspieler der Komödie, während König Ophioch mit seinem befreienden Lachen zum Ende seiner Geschichte sich selbst aus jener ‚melancholischen Stimmung‘ herausreißt. „Die Fähigkeit, über sich selbst lachen zu können, impliziert ein hohes Maß an geistiger Freiheit, an Souveränität und Selbstüberwindung“ (Eilert 122). Das Lachen König Ophiochs und Königin Liris‘ entsteht durch ihr Erblicken ihres ‚verkehrten‘ Spiegelbildes im Urdarsee. Man könnte meinen, dass diese ‚Verkehrung‘, wegen der sie beim Blicken auf den Urdarsee lachen, „ein Sinnbild der Ironie [ist,] das ihnen der Spiegel des Urdarsees entgegenhält“ (Eilert 122). Ironie ist tief in unserer menschlichen Natur verankert ist, denn „both seriousness and jest, tragedy and comedy stem from one and the same source: the irony that lies deep in human nature“ (Schlutz 22). Königin Liris‘ anfangs ‚oberflächlicher Humor‘, insbesondere präsent in deren ständigem grundlosem Lachen, verwandelt sich in den ‚wissenden Humor der Ironie‘. Hier ist es wichtig zu erwähnen, dass Hoffmann in seinen Werken „kaum einen deutlichen Unterschied zwischen Humor und Ironie gemacht [hat], weder definierend noch sprachlich“ (Sdun 97).

Hoffmann zeigt sich zwar in seinem Werk stellenweise als Humorist, doch ist er schwerlich auch tatsächlich als solcher zu bezeichnen. Hierbei liegt das Problem darin, dass Hoffmann nicht zwischen Humor und Ironie unterscheidet, sondern beide sehr nah beieinander definiert. „Aber Ironie ist eben nur Befreiung,

während Humor Freiheit ist“ (Sdun 97) und die Figuren in seiner *Prinzessin Brambilla* lachen zwar befreiend auf, als sie sich im Urdarsee erkennen, dieses Lachen muss jedoch strikt von dem Begriff von ‚Freiheit‘ getrennt werden. „Es bleibt im Humor solcher Naturen ein Rest von Bitterkeit und Verzweiflung, der nie ganz in reine Freiheit des Bewußtseins aufgeht“ (Sdun 98).

Hoffmann spricht in seiner *Prinzessin Brambilla* an, dass der deutsche Humor sich von anderen insofern unterscheidet, dass die Deutschen „von jedem Scherz verlangten, er solle noch etwas anderes bedeuten, als eben den Scherz selbst“ und, dass sie „die Ironie [nicht] nur allegorisch gelten lassen“ (PB 246f.). Daher kommt auch der ‚ironische Doppelgänger‘ in Hoffmanns *Capriccio* auf, den Hoffmann in seinem Werk mit den folgenden Worten kommentiert:

„hab ich Euch recht verstanden, so ist die Urdarquelle, womit die Bewohner des Landes Urdargarten beglückt wurden, nichts 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, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt“ (PB 257f.).

Wie man im Fall des Königs Ophioch und seiner Königin Liris erkennt, wirkt wahrer Humor eher befreiend als lähmend. Humor und das Lachen erlauben es einem, sich selbst weniger ernst zu nehmen. Bereits im Vorwort macht Hoffmann deutlich, dass er genau dies im Bezug auf das Verständnis seines *Capriccios* von dem „geneigten Leser [wünscht], der etwa willig und bereit sein sollte, auf einige Stunden dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes zu überlassen“ (PB 211). Der Leser soll auch in der Lage sein, den Humor und die Ironie in seinem Werk zu erkennen,

zu hinterfragen und zugleich sein Capriccio zwar ironisch, ebenso allegorisch und auf keinen Fall unreflektiert lesen. Ironie führt zur Selbstreflektion und „allows the self not to take itself too seriously and to break out of its narcissistic prison“ (Schlutz 23). So wie Giglio erst im Laufe der Geschichte aus seinem „chronischen Dualismus“ ausbrechen muss, lernt Anselmus in Hoffmanns *Der goldne Topf* seine Eitelkeit zu überwinden, um seinen innersten Wunsch, ein wahrer Künstler zu werden, anzustreben.

Deshalb spielen auch Celionatis ‚übergroße Brillen‘, die er zu Anfang der Geschichte an sein Publikum verkauft, eine wichtige Rolle. Hoffmanns ‚romantische Ironie‘ „is the freest of the licences, for by its means one transcends oneself; and yet it is also the most lawful, for it is absolutely necessary“ (Schlutz 23). Diese absolute Notwendigkeit entsteht aus einer Unfähigkeit der Vermittlung, weil das Selbst sich nicht mit bloßem Auge selbst erkennen kann. Es benötigt einen Spiegel in seinem Inneren und kann nur durch Vermittlung und Verzerrung des Gesehenen sich selbst erkennen. Diese Verzerrung oder „eye disorder“ (Schlutz 23) ist die Voraussetzung für alle Subjektivität.

Diese Brillen, die Celionati auch Giglio aufsetzt, sollen dem Sehenden das bessere Sehen zu ermöglichen. „Ich weiß es, Signor Fava, Ihr wollt durch meine Brille die Prinzessin Brambilla, Euer Traumbild, schauen“ (PB 225). Das Selbst ist also mit Hilfe von magischen Gegenständen wie der spiegelnden Oberfläche des Urdarsees und den magischen Brillen Celionatis, die Übergröße haben, in der Lage, sich selbst zu erblicken und über sich selbst zu lachen und somit jenen ‚wahren Humor‘ zu erlangen. Giglio kann jedoch mit der Brille seine

‚Augenprobleme‘ nicht korrigieren, da für ihn die dadurch entstandene verzerrte Welt bereits mit der Realität verschmolzen und zu dieser geworden ist. Erst im Laufe der Geschichte mit dem Wissen, dass er diese ‚eye disorder‘ hat, vermag er, aus diesem Zustand auszubrechen und seine Sinne wieder in ihrem vollen Maße einzusetzen und jene ‚eye disorder‘ Problematik zu beheben.

„[R]eal freedom does not lie in naïveté, but in the second-order reflection that is irony (Schlutz 28). Im Erzählgefüge der *Prinzessin Brambilla* verdoppelt sich der Mythos vom Urdargarten, da er zuerst in der Binnengeschichte vom König Ophioch und seiner Königin Liris und zum Ende des *Capriccios* noch einmal in der Welt des Karnevals vermittelt wird. Giglio sieht sich als zentrale Figur des Mythos und wird für den Leser Identifikationsfigur.

Obwohl bei Hoffmann Ironie und Humor geradezu ineinander übergehen, erlangen seine Figuren niemals jene Freiheit, die Humor ihnen ermöglichen sollte. In der suggerierten Welt des Urdarquells wird diese ‚Unfreiheit‘ überwunden. Dies ist jedoch nur möglich, weil „dieser Teil der Dichtung den Humor selbst zum Gegenstand der allegorischen Darstellung macht und weit weniger eine humoristische Darstellung als die Allegorie des Humors ist“ (Sdun 98).

Wie das verkehrte Spiegelbild im Urdarsee das heilende Lachen bei seinen Betrachtern provozieren soll, so „hält auch das Theater, auf das Pistojas Worte abzielen, dem Menschen kein ideales, sondern ein ironisch gebrochenes Abbild vor, einen Spiegel, in dem er seine Schwächen und Unzulänglichkeiten erkennen und zugleich über sie lachen kann“ (Sdun 125). Dieses ironisch gebrochene Abbild ist die Komödie. So wie König Ophioch und Königin Liris erst mit Hilfe des

Urdarsees fähig sind, sich durch ein befreites Auflachen von ihrer Melancholie zu befreien, ist es Giglio Fava erst durch die Komödie möglich, sein ‚tragisches Pathos‘ (Sdun 126) zu überwinden und damit zum wahren Schauspieler zu werden. Auf beiden erzählerischen Ebenen spielt die Heilung von der jeweiligen Krankheit für die Struktur der Geschichte eine entscheidende Rolle.

Hoffmann hat seine *Prinzessin Brambilla* als ein offenes Werk konzipiert: „the narrative inevitably opens up towards the reader and the text itself becomes a mirror“ (Schlutz 28). Er macht die Urdarquelle zum zentralen Element seines Capriccios. Damit versetzt er den Leser mit den Hauptfiguren der Erzählung auf dieselbe Ebene. Der Leser kann sich ebenso wie seine beiden Hauptfiguren in der Urdarquelle betrachten und sich durch das ironische Spiegelbild seiner selbst seines innersten Selbst bewusst werden. Die Erzählung wird damit zu der allegorischen Oberfläche des Urdarsees, dessen ironische ‚verkehrte‘ Spiegelung des Selbst den Betrachter in ‚befreites‘ Lachen ausbrechen lässt. Hoffmann macht bereits im Vorwort seiner *Prinzessin* den Leser darauf aufmerksam, dass er sich darauf einlassen müsse für einige Stunden ‚dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken launischen Spiel‘ seiner Erzählung hinzugeben, denn nur so würde er seine *Prinzessin Brambilla* so lesen, wie sie für ihn zu lesen sei.

Kapitel 6: Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, E.T.A. Hoffmanns Werk daraufhin zu untersuchen inwieweit es sich dabei um ‚phantastische Literatur‘ handelt. Im Laufe der Analyse wurden unterschiedliche Aspekte seines Werks *Prinzessin Brambilla* herausgearbeitet, die näheren Aufschluss darüber geben, ob es sich bei Hoffmanns Werken um phantastische Literatur handelt und wie er diese integriert hat.

Hoffmann schafft in seinem Werk eine auf mehrere Ebenen ausgeweitete Symbiose. Einer dieser symbiotischen Aspekte ist die Kommunikation mit dem Leser, indem Hoffmann die Rolle des Erzählers nicht nur dem tatsächlichen Erzähler überlässt, sondern auch der in dem Werk agierenden Figur Celionati zuspricht. Auch ist *Prinzessin Brambilla* eine symbiotische Verbindung unterschiedlicher Medien und Künste, da die Wort-Bild Beziehungen es ermöglichen, die Geschichte auf unterschiedliche Art zu betrachten. Hierbei spielen Callots Radierungen eine Schlüsselrolle, ebenso wie die Commedia dell’arte, deren Charakteristiken die Geschehnisse in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* über die gesamte Erzählung hindurch strukturieren.

Betrachtet man seine *Prinzessin Brambilla* im Hinblick auf ihre Ähnlichkeiten und Aspekte mit Hoffmanns vorangegangenen ‚Märchen aus der neuen Zeit‘, *Der goldne Topf*, wird deutlich, dass er seine Ideen und Interpretationen von all dem ‚Wunderbaren‘, über das er in seinen Werken schreibt, weiterentwickelt. Er bezeichnet seine *Prinzessin Brambilla* nicht nur selbst als das ‚kühnste seiner Märchen‘, sondern hat auch ganz bestimmte eigene

Vorstellungen davon, wie der Leser sein Werk zu lesen hat. Mit seiner *Prinzessin Brambilla* taucht er in die Welt des Theaters ein. Die Grenzen zwischen Figur beziehungsweise Schauspieler, Zuschauer und Leser gehen auf allen Ebenen nahtlos ineinander über und sind nicht mehr zu erkennen.

Des Weiteren stehen sowohl die Urdarquelle als auch die ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘, unter dem Giglio leidet, im Mittelpunkt der Erzählung. Giglios Krankheit ist ein Symbol dafür, dass Giglio wohl unbewusst zu einem ‚wahren‘ Künstler werden möchte und damit eine höhere Ebene seiner Tätigkeit erreichen möchte, dies aber nur erreichen kann, indem er einen Weg findet, sich von dieser Krankheit zu befreien. Hoffmann macht deutlich, dass der Künstler, der eine ‚höhere Ebene‘ erreichen möchte, jene ‚Krankheit des chronischen Dualismus‘ in sich erkennt. Diese Selbsterkenntnis hat für Hoffmann eine zentrale Bedeutung: Giglio kann sich erst von seiner Krankheit befreien als er sich mit seinem alter-ego im Zweikampf duelliert, bis nur noch einer übrig bleibt. Dem Künstler soll bewusst werden, wozu er als Künstler in der Lage ist und wie weit doch die eigene Phantasie reicht. Der Urdarquell ist hier zum einen das Symbol des ‚Spiegels‘, welcher eines der bekanntesten Symbole der Romantik ist, zum anderen auch Symbol für die ‚Göttin Phantasie‘, einer personifizierten Phantasie, die der Mensch in seinem tiefsten Innern trägt.

Mit seinen aktualisierten Modellen Callots und der Commedia dell’arte gelingt es Hoffmann nicht nur jene Ambivalenz herzustellen, unter der alle Grenzen der einzelnen Elemente und Ebenen miteinander verfließen, sondern auch ein direktes kohärentes Zusammenspiel. Beide Modelle dienen Hoffmann

nicht nur als Basis seiner *Prinzessin Brambilla*, sondern bilden auch die Grundstruktur seines Werkes. Während Callots Radierungen auf die einzelnen Kapitel verteilt sind und der Reihenfolge nach auf diese abgestimmt sind, dominiert die Commedia dell'arte die gesamte Erzählung während des römischen Karnevals. Die Grenzen zwischen Traum und Realität, Phantasie und Wirklichkeit lösen sich im tollen Treiben des Karnevals auf.

Giglios muss sich zwischen der Tragödie, die er seit jeher gespielt hat und die er nicht gut darstellen kann, und der modernen Komödie, welche durch die fratzenhaften Masken der Commedia dell'arte dargestellt werden und ihn förmlich überrennen, entscheiden. Im gesamten Werk hat Giglio zwar einen ‚tragischen Pathos‘, doch aufgrund der Konventionen der Commedia dell'arte bleibt sein Spiel eher ‚spaßhaft‘. Bemerkenswert ist die Symbolik der beiden Orte, der Heimat der Titelfigur Prinzessin Brambilla, Persien, und des Handlungsortes, Italien. Dank dieser Symbolik vereint Hoffmann die Figuren und die Phantasie, symbolisiert durch Persien und dessen historischem Hintergrund der Märchen, und den Künstler, symbolisiert durch Italien, dem für Hoffmann Land der ‚wahren Kunst‘.

Auch der Vergleich von Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und *Der goldne Topf* zeigt gemeinsame Grundzüge seiner Ideen. Zwar hat er einige seiner Ideen in seiner später erschienen *Prinzessin Brambilla* ausformuliert, doch ist zwischen beiden Werken im Kern eine Ähnlichkeit zu erkennen, die nicht zu verachten ist. So wahrt auch *Der goldne Topf* dieselben Symbole im Kern der Erzählung: den Spiegel, mit dem Veronika Anselmus an sich binden möchte, und ein Symbol der Phantasie, in Form des titelgebenden goldenen Topfes. Ebenso ähneln sich die

Beziehungen der Hauptfiguren, da beide Helden sich zwischen zwei unterschiedlichen Frauen entscheiden müssen, auch wenn dies durch die Krankheit des chronischen Dualismus komplexer gestaltet ist als in *Der goldne Topf*. Auch haben beide Protagonisten eine Art ‚Lehrmeister‘, der ihnen auf ihrem Weg zum ‚wahren Künstler‘ hilft und sie geschickt zum Ziel hinführt. Beide Werke haben jeweils eine Binnengeschichte, die eine allegorische Überhöhung der eigentlichen Geschichte ist.

Der Einfluss von Hoffmanns großem Vorbild Novalis hat sein Werk maßgeblich geformt. Seine Landschaft um den Urdarquell erwächst aus Novalis' Konzept des ‚künstlichen Gartens‘, als Teil des magischen Ortes, den wir in unserem Innern besitzen und in dem die Phantasie haust.

Die Dynamik der Ironie bringt Hoffmann dadurch zum Ausdruck bringt, dass er das Modell der *Commedia dell'arte* aktiviert. Hoffmann hatte zudem eine Vorliebe für das Groteske, das er mit dem Humor auf dieselbe Stufe zog. Im Humor sah Hoffmann ein für den Menschen und Künstler befreiendes Element, ein ironisches Lachen, das den Menschen beim Anblick seines innersten Selbst im Urdarquell von seiner Krankheit befreite und ihm so die Möglichkeit geben konnte, zu einem wahren Künstler zu werden.

All dies in Betracht ziehend wird deutlich, dass Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* nicht unbedingt zur ‚phantastischen Literatur‘ gezählt werden muss, dass Hoffmann jedoch durch seine Herangehensweise ein vielschichtiges phantastisches Werk schuf. So hat er nicht nur viele Charakteristika der phantastischen Literatur aktiviert, sondern auch reflektiert und neu interpretiert. Es

kam ihm darauf an, Künstlern und Lesern das eigene Potential des Phantastischen im Unbewussten bewusst zu machen.

Bibliographie

Primärliteratur:

Hoffmann, E.T.A.: Poetische Werke. Bd. 1. Berlin: Aufbau-Verlag 1958.

Hoffmann, E. T. A.: Späte Werke. Mit e. Nachwort v. Walter Müller-Seidel u. Anm. von Wulf Segebrecht. München: Winkler-Verlag 1965.

Sekundärliteratur:

Baudelaire, Charles: Vom Wesen des Lachens. Übertragen von Wilhelm Fraenger. Mit 96 Abbildungen. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1922.

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

Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Berlin: Erich Reiß 1920 (2. Auflage). (= Zweiter Band).

Mühlher, Robert: Prinzessin Brambilla. Ein Beitrag zum Verständnis der Dichtung, in: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 5 (1958), S. 5-24.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd, 3, hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003, S..64-68: Phantasie (Ralf Simon), S. 69-71: Phantastisch (Hans Krahl), S.71-74: Phantastische Literatur (Marianne Wünsch)

Ricci, Jean-F.-A.: E. T. A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre. Paris: Librairie José Corti 1947.

Scherer, Stefan: Prinzessin Brambilla (1820), in: E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung (2009). Berlin. New York: de Gruyter 2009, S. 237-256.

Schlutz, Alexander: The Mirror of Laughter: Mediation, Self-Reflexion, and Healing in E. T. A. Hoffmann's "Prinzessin Brambilla", in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 20 (2012), S. 21-28.

Sdun, Winfried: E.T.A. Hoffmanns "Prinzessin Brambilla". Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie. Diss. Universität Freiburg 1961.

Tairoff, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1923.

Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1963.

Werner, Hans-Georg: E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar: Arion-Verlag 1962. (= Beiträge zur deutschen Klassik 13).