

Oliver Kohns

Das Paradox über den Schauspieler. Mimesis,
Ironie und Wahnsinn in „Prinzessin Brambilla“

I. Dissonanz

Die Lektüre von Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla“ ist sicherlich nicht die leichteste. Auch wer dem Text jederzeit zu folgen vermag, wird dennoch nach vollendeter Lektüre Schwierigkeiten haben, die Handlung zusammenzufassen, ohne entweder entscheidende Elemente auszulassen oder selbst notwendigerweise in epischer Breite zu sprechen. Dieser Widerstand gegen die Paraphrase, der möglicherweise für Hoffmanns Erzählungen generell charakteristisch ist, folgt in „Prinzessin Brambilla“ aus der auch nach mehrmaligem Lesen immer noch schier unüberschaubar komplexen Struktur des Textes.

„Unmöglich wird sich der geneigte Leser darüber beschweren können, daß der Autor ihn in dieser Geschichte durch zu weite Gänge hin und her ermüde“,¹ heißt es zu Anfang des siebten Kapitels mit einigem Augenzwinkern. Die Handlung des Capriccios bewegt sich zwar nicht „zwischen Atlantis und Frankfurt“,² wie andere Erzählungen Hoffmanns, aber dafür sind die verschiedenen Stränge der Handlung umso mehr ineinander verschachtelt und reflexiv aufeinander verwiesen: „Prinzessin Brambilla“ erzählt die Geschichte des Schauspielers Giglio Fava und seiner Putzmacherin Giacinta Soardi ebenso wie die des Prinzen Cornelio Chiapperi und der Prinzessin Brambilla; diejenige von König Orphioch und Königin Liris³ ebenso wie die von Arlecchino und Colombina, vom bunten Vogel und Prinzessin Mystilis und vom Leser und der Geschichte „Prinzessin Brambilla“.⁴ Diese Konstellationen bezeichnen teilweise Erscheinungen der jeweils gleichen Figuren und differenzieren teilweise lediglich verschiedene Identifikationen und Identitäten. Die Ebe-

¹ E.T.A. Hoffmann: Prinzessin Brambilla. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 1985, Bd. 3, S. 886.

² Vgl. Armand de Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M. u.a. 1983.

³ Soweit die in der Literatur gelegentlich vertretene Lektüre mit drei narrativen Ebenen: vgl. Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg i.Br. 1996, S. 262; Till Dembeck: (Paratextual) Framing and the Work of Art: E.T.A. Hoffmann's *Prinzessin Brambilla*. In: Framing Borders in Literature and Other Media. Hrsg. von Werner Wolf und Walter Bernhart. Amsterdam, New York 2006, S. 263-293, hier: S. 272f.

⁴ Soweit Christians Jürgens' Lektüre mit sechs narrativen Ebenen: vgl. Christian Jürgens: Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. von Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 23-54, hier: S. 32f.

nen sind daher teilweise ineinander verschränkt; entsprechend komplex ist ihr Verhältnis zueinander.

Die Schwierigkeiten, die die Erzählung ihren Lesern aufgibt, beruhen jedoch nicht allein auf den komplexen internen Relationen. Nicht nur die Identität und Einheit der handelnden Figuren, sondern auch die des Textes selbst erscheint gebrochen, gespalten und gespiegelt. Im sechsten Kapitel der „Prinzessin Brambilla“, erfährt der überraschte Leser, daß er kein Original, sondern nur eine *Nachahmung* – wenngleich eine *genaue* – in den Händen hält. „In dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio, dem der Erzähler genau nacharbeitet, befindet sich hier eine Lücke“, heißt es unvermittelt, und weiter:

„Um musikalisch zu reden, fehlt der Übergang von einer Tonart zur andern, so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt. Ja man könnte sagen, das Capriccio bräche ab mit einer unaufgelösten Dissonanz. Es heißt nehmlich, der Prinz (es kann kein anderer gemeint sein, als Giglio Fava, der dem Giglio Fava den Tod drohte) sei plötzlich von entsetzlichem Bauchgrimmen heimgesucht worden [...], dann aber [...] eingeschlafen, worauf ein großer Lärm entstanden. – Man erfährt weder, was dieser Lärm bedeutet, noch wie der Prinz, oder Giglio Fava, nebst Celionati aus dem Palast Pistoja gekommen.“⁵

Der Text inszeniert sich hier als eine Nachahmung: als Übersetzung oder Überarbeitung eines anderen, ihm vorausliegenden Textes. Das „Original“ erscheint hier ironischerweise in seiner Absenz, als „Lücke“: Als Lücke zwischen verschiedenen Ereignissen sowie zwischen verschiedenen Figurationen – *personae* – der auftretenden Akteure (die auch noch den gleichen Namen tragen: „Giglio Fava“ und „Giglio Fava“). Nachgeahmt, übersetzt oder überarbeitet wird hier also – bei näherem Hinsehen – nicht ein einziger, in sich und mit sich zusammenhängender Text, sondern ein *dissonanter, unaufgelöster* und eben darum nicht verknüpfter, sondern multipler Text.

Hoffmanns Text nimmt damit die literarische Tradition der Überarbeitungs- bzw. Übersetzungsfiktion auf, um sie zu radikalisieren. Bereits Cervantes' *Don Quijote* – Friedrich Schlegel zufolge „noch immer der einzige durchaus romantische Roman“⁶ – fingiert sich selbst als die Übersetzung eines Textes in maurischer Sprache. Cervantes jedoch lobt ausdrücklich die „Sorgsamkeit“, mit der „Sidi Hamét“, der vorgebliebene Verfasser der vorgeblich übersetzten maurischen Erzählung, „uns selbst die kleinsten Sechszehtelnoten von ihrer Melodie uns hören läßt und auch am Geringfügigsten nicht vorbeigeht, ohne es

⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 876f.

⁶ Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks. Hrsg. von Hans Eichner. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980, S. 121. Die Begründung für dieses Urteil liefert Schlegel mit dem Hinweis auf die konsequente Autoreferentialität des spanischen Romans: „Die Hauptperson in II D[on] Q[uixote] ist der erste Theil. Es ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst“ (Ebd., S. 177).

klar ans Licht zu ziehen.“⁷ Hoffmann nimmt den *topos* und sogar die musikalische Analogie auf, um beide ins genaue Gegenteil zu verkehren. Wo Cervantes – durch den rhetorischen Verweis auf die *Authentizität* der Vorlage natürlich höchst ironisch – die Klarheit des Klangs und der Sicht an seiner fremdsprachigen Vorlage röhmt, zeigt sich für den Erzähler der „Prinzessin Brambilla“ nichts als *Dissonanz* und also Unzusammenhang und Unklarheit.

Der Hoffmannsche Text inszeniert sich damit als eine Nachahmung und Übertragung, die ihre Identität in der Übereinstimmung mit der Nicht-Identität des „Originalcapriccios“ findet. Ganz analog zu dieser Auffindung der eigenen Dissoziation durch den einheitlichen Bezug zu einer Vielheit notiert schon Schlegel über Tiecks Übersetzung des *Don Quijote*, diese erstmals zusammenhängend lesbare Übersetzung mache sichtbar, daß in diesem Werk „eben nicht viel mehr, aber auch nicht weniger Zusammenhang ist wie in einer Komposition der Musik oder der Malerei.“⁸

Es stellt sich die Frage, worauf diese Fiktion einer dissozierten und darum dissoziierenden Quelle der Erzählung „Prinzessin Brambilla“ hinweisen soll. Wozu dient, mit anderen Worten, die fiktive Darstellung des eigenen Diskurses als Imitation einer unzusammenhängenden Vorlage? Es liegt nahe, die Relation von Nachahmung und Identität in „Prinzessin Brambilla“ anhand ihrer expliziten und ausführlichen Thematisierung in der Figur und Problematik des „Schauspielers“ näher zu untersuchen. Im Vergleich mit Diderots „Paradoxe sur le comédien“ soll im Folgenden zunächst Hoffmanns Paradoxie der Identität beschrieben werden (II.). Anschließend soll untersucht werden, inwiefern die Beziehung der verschiedenen narrativen Ebenen in Hoffmanns Erzählung als eine ‚performative‘ Umsetzung dieser Paradoxie begriffen werden kann (III.). Als „Paradox über den Schauspieler“ gelesen, zeigt sich Hoffmanns Capriccio nicht nur als eine spielerische Fortschreibung des Diderotschen „Paradoxe“, sondern ebenso als eine Reflexion des Spiels im Medium des Spiels.

⁷ Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Übers. von Ludwig Braufels, durchges. von Adolf Spemann. 9. Aufl. München 1994, S. 844. Ausführlicher zum Spiel mit der Übersetzungsfigur im *Don Quijote* vgl. Martin von Koppenfels: Durch die Schrift gehen: Die Übersetzerszenen im *Don Quijote* von 1605. In: Schriftkultur und Schwellenkunde. Hrsg. von Achim Geisenhanslücke und Georg Mein. Bielefeld 2008 (im Druck).

⁸ Friedrich Schlegel: Tiecks Übersetzung des Don Quixote von Cervantes. In: ders.: Kritische Schriften. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. München [o.J.], S. 176-179, hier: S. 176. Zum „Zusammenhang – im Unzusammenhang“ in Schlegels Rezension sowie im Vorwort des *Don Quijote* vgl. Thomas Schestag: „Desocupado lector“. Zur Unzeit im Vorwort des Don Quixote. In: Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Hrsg. von Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies. Bielefeld 2005, S. 159-173, hier: S. 160.

II. Mimesis

Hoffmanns Figur Giglio Fava durchlebt in der Erzählung eine grundlegende Veränderung, die möglicherweise den Kern des *plots* kennzeichnet: Er verwandelt sich vom paradigmatisch ‚schlechten‘ zu einem ‚guten‘ Schauspieler.⁹ Fava wird zu Beginn als „ein etwas eitler Schauspieler“ eingeführt, „dessen Verdienste eben nicht zu hoch angeschlagen werden“.¹⁰ Die Doppeldeutigkeit des Wortes ‚Verdienst‘ als Bezeichnung einer Entlohnung und zugleich einer Leistung wird voll ausgeschöpft: Fava ist ein „Habenichts“¹¹ („Signor Habenichts“¹² oder „der Herr Schauspieler Taugenichts“¹³ sagt die alte Beatrice), ein „armseliger Schlucker“,¹⁴ der nur über ein „spärliches Einkommen“¹⁵ verfügt. Entsprechend sieht er nur wenige Tage nach seiner Kündigung im Theater den „bittersten Mangel [...] im Anzuge“¹⁶ und findet in seinem Geldbeutel nur noch vollkommene Leere vor. Sein Mangel an Verdienst bedeutet vor allem aber auch: Fava ist ein *schlechter* Schauspieler. Nicht allein wegen seiner Armut, sondern vor allem wegen seines mangelnden Könnens präsentiert sich der Akteur Giglio zu Beginn der Geschichte als „der erbärmlichste Schauspieler [...], den es jemals gab.“¹⁷ Er scheint in jeder Hinsicht ohne ‚Vermögen‘ zu sein.

Ganz anders stellt sich die Situation gegen Ende der Erzählung dar. Im achten Kapitel erwartet die alte Beatrice die aus dem Theater heimkehrende Giacinta in Begleitung Favas. Damit wird die Eingangsszene des Capriccios und zugleich die Allusion auf die Eingangsszenerie von Goethes „Wilhelm Meister“¹⁸ unter veränderten Bedingungen neu inszeniert. Nicht nur ist aus der Armut des Anfangs nun Wohlstand und Glück geworden¹⁹ (aus dem „engen Loch“ wurde eine „helle Kammer“²⁰); zugleich erscheint Giglio im letzten Kapitel des Capriccios nicht mehr als gescheiterter Tragödienspieler, sondern als glänzender Komödiendarsteller. In der letzten Szene erweisen sich Giglio und Giacinta als

⁹ Vgl. Jean Starobinski: Ironie und Melancholie. Gozzi – E.Th.A. Hoffmann – Kierkegaard. In: Der Monat 18 (1966), H. 215, S. 22-35, hier: S. 26f.; Erika Tunner: Besonnenheit und tolles Spiel. Zur Gestalt des Schauspielers Giglio Fava in E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: Germanistik aus interkultureller Perspektive. Hrsg. von Adrien Finck und Gertrud Gréciano. Straßburg 1988, S. 271-280.

¹⁰ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 775.

¹¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 772.

¹² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 778.

¹³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 803.

¹⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 881.

¹⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 793.

¹⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 793.

¹⁷ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 797f.

¹⁸ Die Eingangsszenerie von „Prinzessin Brambilla“ ist, wie David Wellbery zu Recht bemerkt, „eine *Reprise* der ersten Szene aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren*“ (David E. Wellbery: Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: ders.: Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft. München, Wien 2006, S. 118-145, hier: S. 125). Eigenartigerweise erwähnt Wellbery die Reprise dieser Reprise im achten Kapitel nicht. Die Erzählung ist durch die beiden Referenzen auf Goethes Roman geradezu eingerahmt.

¹⁹ Vgl. Jean Starobinski: Ironie und Melancholie, S. 27.

²⁰ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 907.

Schauspielerpaar, welches den „wahren Humor“ nicht nur erkennen kann, sondern auch fähig ist, diese Stimmung „so ins äußere Leben treten zu lassen, daß sie auf die große Welt [...] wirke, wie ein mächtiger Zauber.“²¹

Um die Verwandlung des Schauspielers Giglio Fava zu verstehen, gilt es zunächst zu begreifen, inwiefern die Figur zunächst ein derart minderbegabter Schauspieler ist. Hervorstechend ist zunächst eines: Fava hält sich für einen begnadeten und beliebten Tragödiendarsteller, für den „Abgott Roms“²² und den „berühmtesten Schauspieler auf der Erde“²³ sogar; aber sein Pathos ist falsch, nachgeahmt, *theatralisch* im negativsten Sinne. Mehrfach wird vorgeführt, daß seine Darstellung höchster Gefühle nichts als den Eindruck leerer Pathetik hinterlässt. Im vierten Kapitel glaubt Fava sich in seinem Glauben bestätigt, es gebe einen „Nebenbuhler“²⁴ um Giacintas Gunst und verfällt sofort „in den gräßlichen Verzweiflungs-Monolog irgend eines Trauerspiels des Abbate Chiari“.²⁵ Giacintas Reaktion auf diesen monologisierenden Ausbruch macht die offenkundige darstellerische Schwäche Favas lesbar – die scheinbar pathetische Emotion folgt jederzeit erkennbar einer textuellen Vorlage, sie ist *a priori* soufflierte Sprache: „Giacinta hatte diesen Monolog, den ihr Giglio sonst hundertfältig vordekliamt, bis auf den kleinsten Vers im Gedächtnis und soufflierte, ohne von der Arbeit aufzusehen, dem verzweifelten Geliebten jedes Wort, wenn er hie und da ins Stocken geraten wollte.“²⁶

Entsprechend kann die Prinzessin Brambilla in Favas feuriger Erklärung seiner Zuneigung gegen Ende des zweiten Kapitels nur hergebracht und hergesagte Theaterrollen des Tragödienschauspielers erkennen: „„Aus welchem‘, erwiderte die Prinzessin, „aus welchem hochtrabenden Schauspiele habt Ihr diese schöne Redensart her, mein Herr Pantalon Capitano, oder wer Ihr sonst sein wollen möget?““²⁷ Diese Szene ist bereits eine Wiederholung, denn schon einmal wurde Giglios Pathos als *Zitat* erkannt. Über die „rührendsten Bekenntnisse“ Giglios, vorgebracht vor Giacintas Tür, urteilt der „dicke Hauswirt“ Signor Pasquale: „„Ah! – seid Ihr es, Signor Giglio? – Sagt mir nur, welcher böse Geist Euch treibt, hier eine O und Ach’s-Rolle irgend eines läppischen Trauerspiels ins leere Zimmer hineinzuwinseln?““²⁸

Mit dem „O“ und dem „Ach“ – vom „geziemlichen O und Ach“ des Schauspielertums spricht auch Giglio zuvor²⁹ – sind zwei hervorstechende pathetische Mittel lyrischer

²¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 910.

²² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 785.

²³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 865.

²⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 841.

²⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 847.

²⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 847.

²⁷ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 810.

²⁸ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 795.

²⁹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 778. Einige Seiten später spricht Giacinta allerdings etwas abfällig vom „langweilige[n] Trauerspiel mit noch langweiligerem O, Ach und Weh!“ (Ebd., S. 845).

und dramatischer Literatur genannt. Beide dienen, wie die Literaturwissenschaft weiß, zur Abhebung von „gewöhnlicher“ Kommunikation: Das „O“ durch die apostrophisierende Zuwendung zu einer abwesenden und durchaus fiktionalen Adresse,³⁰ das „Ach“ durch seine „größtmögliche Nähe zur Unwillkürlichkeit eines Naturlauts“ als Signum einer „unmittelbaren Äußerung eines Erlebnisses“.³¹ Die scheinbare Abwendung von der Konvention erscheint hier als höchste und leerste Form der Konventionalität, als „winselnde“ Rezitation einer „Rolle“ aus einem „läppischen Trauerspiel“. Die höchste Konventionalität gerade der als „authentisch“ und „unmittelbar“ markierten Äußerungen ist in der Rhetorik wohlbekannt, so sind die Leidenschaften (*Pathos*) bei Aristoteles, zumindest in der Analyse Barthes’, immer schon rhetorisch vermittelt („die Leidenschaft ist immer nur das, was über sie gesagt wird: ein reiner Intertext, ein ‚Zitat‘“³²). Diese rhetorische Paradoxie wird in *Prinzessin Brambilla* zu einem Paradox der Identität eines Subjekts entfaltet: Die scheinbar reinste Entäußerung eines Innen („Bekenntnis“) wird zur Einflüsterung („böser Geist“) des äußersten Außen, zum leeren Hersagen einer auswendig gelernten Rolle aus einem „läppischen Trauerspiel“.

Damit kein Leser diese Paradoxie übersehen möge, formuliert Hoffmann sie später auch geradezu buchstäblich aus. Nach dem Kampf Giglios mit seinem Doppelgänger im sechsten Kapitel berichtet ein „junger Mensch“ – der von allen als „Signor Giglio“ ange- sprochen wird und letztlich wohl niemand anderes als der gescheiterte Akteur ist – über die Leiche Giglios: „„Mir ist [...] unbekannt, inwiefern der tragische Schauspieler Giglio Fava nicht wirklich Fleisch und Blut hatte, sondern nur aus Pappendeckel geformt war; gewiß ist es aber, daß sein ganzes Inneres, bei der Sektion, mit Rollen aus den Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari gefunden wurde“.“³³ Das „Innere“, die Identität der Figur Giglio Fava wie jeder anderen Figur, ist ein Nichts,³⁴ nichts als eine Illusion, her- vorgerufen durch die Einnahme eines absolut Äußeren: einer *Rolle*, hier verstehbar sowohl als Theaterrolle wie als Schriftrolle.³⁵ Die Form der Schriftrolle³⁵ – Buchstaben, um ein

³⁰ Vgl. Georg Stanitzek: Kommunikation (Communicatio & Apostrophe einbegriffen). In: Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München 1995, S. 13-30, hier: S. 21.

³¹ Ebd., S. 16.

³² Roland Barthes: Die alte Rhetorik. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1988, S. 15-101, hier: S. 77.

³³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 889.

³⁴ Hier sei nur am Rande auf die Bedeutung des italienischen Worts „fava“ = Bohne hingewiesen – jenes Nahrungsmittel, das zumindest der allgemeinen *doxa* zufolge bei der Verdauung zu nichts wird und das Innere, den Magen mit Luft erfüllt.

³⁵ Der Begriff der „Rolle“ als Bezeichnung der auf einer Bühne dargestellten *persona* setzt sich – zunächst in den romanischen Sprachen – wohl im 16. Jahrhundert durch, metonymisch abgeleitet von der Schriftrolle. „Die Rolle des Schauspielers geht auf den im 16. Jh. aufgekommenen Brauch zurück, den eigenen Anteil am Spiel auf Rollen zu schreiben, von denen bei den Proben nur die gerade benötigte Stelle sichtbar, der Rest aufgerollt ist“ (Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. 23., erw. Aufl. Berlin, New York 1995, S. 691; vgl. Ralf Konersmann: Welttheater als Daseinsmetapher. In: ders.: Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik. Frankfurt/M. 1994, S. 84-168, hier: S. 101).

Nichts gewickelt, verbunden mit der möglichen Illusion eines Signifikats beim Leser – zeigt sich in „Prinzessin Brambilla“ als das Prinzip personaler Identität. Das Ich des Schauspielers ist, wie Giglio Fava selbst ganz offen ausspricht, nichts als ein Lektüreeffekt, eine durch projektive Imagination beim Lesen hervorgerufene Illusion: „Der junge Schauspieler [...] ist ein wandelnder Roman, eine Intrigue auf zwei Beinen, [...] ein aus dem Einband ins Leben gesprungenes Abenteuer, das der Schönsten vor Augen steht, wenn sie das Buch zugeklappt.“³⁶ Giglios Problem als Schauspieler scheint nun zu sein, dass er die paradoxe Natur seiner Identität als Figur *sichtbar* macht (in gewisser Weise *ist* er die Figuration dieser Paradoxie). Um im Bild zu bleiben: Seine Leserin sieht, auch wenn sie das Buch „zugeklappt“, nichts als – wiederum ein Buch vor sich.

Über Favas schauspielerische Qualitäten erfährt der Leser weiteres durch ein Gespräch zwischen „zwei Masken“³⁷ näheres, welches der Akteur zu seiner großen Verunsicherung belauscht. Der erste Sprecher, in Hoffmanns Text „der Eine“, nennt Fava zunächst den „erbärmlichsten Schauspieler, den es jemals gab“, weil er „mit hohler Stimme die Verse holpricht und schlecht hertragierte“.³⁸ Durch „das Übertriebene“ in seiner Darstellung zeige sich der Schauspieler als „eine leblose Puppe, die an künstlichen Drähten von außen her gezogen, uns mit ihren seltsamen Bewegungen täuschte.“³⁹ Fava entpuppt sich, gerade wenn er besonders lebendig erscheinen will, als eine tote Marionette: „Püppchen!“,⁴⁰ nennt ihn Celionati entsprechend mit einiger brutaler Ehrlichkeit.

Der Vorwurf des ersten Sprechers zielt somit darauf, daß Favas Darstellung seine eigene Person zu sehr in den Vordergrund stelle; mit der Folge, daß das Dargestellte insgesamt nicht mehr überzeugend, sondern desillusioniert und „leblos“ wirke. Die „seltsamen Bewegungen“ der Marionette sind die Bewegungen eines Schauspielers, der jederzeit *als Schauspieler* sichtbar bleibt und niemals die Illusion einer Rolle verfügbar macht. Der zweite Sprecher des Dialogs, „der Andere“, scheint zunächst eine Verteidigung des Akteurs zu unternehmen („„mich dünkt, Ihr beurteilt den armen Fava viel zu hart““⁴¹), um

³⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 778. Diese Lektüreszene bildet, wie vor allem Friedrich Kittler herausgearbeitet hat, die implizite Lectiolehre in zahlreichen, wenn nicht in allen Erzählungen Hoffmanns. Klassischerweise sind dabei jedoch die Geschlechterrollen vertauscht: Der Leser ist männlich und halluziniert in seiner Lektüre das Idealbild der Frau. So notiert Kittler über die Lektüreszene in „Der goldne Topf“: „Lesbar und verständlich macht die reinen Signifikanten, kraus, fremd und unverständlich, also ein obsessiv-kursiviertes *Sie*: Die Frau. Antwortend entspringt sie einer Stimme aus dem innersten Gemüt, die ihrerseits dem *Ach* der Liebessehnsucht entspringt, das hier und überall im Märchen die Auditionen unterm Holunder zurückruft. Deshalb geht umgekehrt auch die imaginäre Präsenz Der Frau in einer Stimme auf“ (Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800 – 1900. 3., vollst. überarb. Aufl. München 1995, S. 109). Zum geforderten Übergang vom „Medium Alphabet in Optik“ in Hoffmanns Lektüreszenen vgl. auch Friedrich Kittler: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 219-237, hier: S. 220.

³⁷ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 797.

³⁸ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 798.

³⁹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 798.

⁴⁰ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 785.

⁴¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 798.

dann selbst umso härter zu urteilen: „Wenn Ihr ihn eitel, geziert scheltet, wenn ihr behauptet, daß er niemals seine Rolle, sondern nur sich selbst spielte, daß er auf eben nicht lobenswerte Weise nach Beifall haschte, so möget Ihr allerdings Recht haben“.⁴²

Auf den ersten Blick scheinen die hier versammelten Vorwürfe gegen Favas Schauspielkunst – vorgetragen einerseits von der Prinzessin und Signor Pasquale, andererseits von den „zwei Masken“ – geradezu widersprüchlich zu sein. Wenn Fava versucht, ‚authentisch‘ zu sein, gibt er auswendigelernte „Redensarten“ aus ebenso „hochtrabenden“ wie „läppischen“ Trauerspielen von sich; wenn er dagegen versucht, auf der Bühne, als Schauspieler eine Rolle darzustellen, wirkt er wie eine „leblose“ Marionette oder allenfalls wie jemand, der nur „sich selbst“ auf die Bühne bringt – und somit am Ende vielleicht sogar *zu* ‚authentisch‘ ist. Unter dem Aspekt der Nachahmung betrachtet, handelt es sich in allen Fällen jedoch um die Klage über den gleichen darstellerischen Mangel: Die unproduktive Nachäffung bestehender Formen und Redensarten, Mimesis als bloßes Nachmachen und Nachahmen statt als Darstellung – in der Sprache der Tradition ausgedrückt: Nachahmung der gestalteten Natur (*natura naturata*) statt Nachahmung der Natur als produzierendem Prinzip (*natura naturans*).⁴³

In dieser Perspektive erscheint es irrelevant, ob Fava „sich selbst“ spielt oder aber nur auswendigelernte Phrasen aus „läppischen“ Trauerspielen von sich gibt – Hoffmanns Capriccio lässt dem Leser ohnehin keinen Zweifel, daß beides das gleiche ist, denn das Innere Favas, sein „Selbst“, besteht ausdrücklich aus nichts anderem als aus Schrift- und Theaterrollen. Giglio Fava ist folglich nicht einfach ein schlechter Schauspieler, dem es einfach nur an der Technik dramatischer Darstellung mangeln würde. Fava gelingt es nicht, eine dramatische Figur überzeugend darzustellen, weil seine Rolle jederzeit als „leblose“ Nachahmung erkennbar bleibt – auf der Bühne wie im ‚wirklichen‘ Leben. Die Rolle, die Fava tatsächlich spielt, ist die des Schauspielers, aber auch damit kann er höchstens sich selbst täuschen – nicht jedoch die beiden „Masken“, die Fava in seinem alten Theater belauscht.

Der Akteur erweist sich damit als Personifikation eines darstellerischen Mangels, von dem bereits „der Braune“ in E.T.A. Hoffmanns „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ spricht: dem mangelnden Vergessen der eigenen Person. „Nun ist aber wohl zu beachten“, sagt „der Braune“,

„daß eben das zur Schautragen der eignen individuellen Person gerade der gröbste Fehler des Schauspielers ist. [...] Im Traum schaffen wir fremde Personen, die sich gleich Dop-

⁴² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 798.

⁴³ Vgl. Hans Blumenberg: ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957]. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. 2001, S. 9-46.

peltgängern mit der treusten Wahrheit, mit dem Auffassen selbst der unbedeutendsten Züge darstellen. Über diese geistige Operation [...] muß der Schauspieler mit vollem Bewußtsein, nach Willkür gebieten [...]. Sprache, Gang, Haltung, Gebehrde gehören nicht mehr dem individuellen Schauspieler, sondern der Person an die, die Schöpfung des Dichters, wahr und lebendig in ihm aufgegangen und die nun so blendend herausstrahlt, daß sein Ich darüber wie ein farblos nützliches Ding verschwindet. Das gänzliche Verleugnen oder vielmehr Vergessen des eignen Ichs ist daher gerade das erste Erfordernis der darstellenden Kunst.“⁴⁴

Giglio Fava ist demnach in gewisser Weise das Paradigma des „gröbsten Fehlers des Schauspielers“: Er verleugnet und vergisst sein „eignes Ich“ zu keinem Zeitpunkt und kann deshalb keine „fremde Person“ mit der „treusten Wahrheit“ darstellen. Der wirkliche „Schauspieler“ dagegen erscheint als Wesen ohne „eigenes Ich“, chamäleonartisch, wie eine leere Leinwand – und allein deshalb befähigt, jede „fremde Person“ und also *jedes* Ich überhaupt überzeugend darzustellen. Hoffmann radikalisiert diese Logik in „Prinzessin Brambilla“ lediglich um einiges, indem er Giglios „Ich“ ebenfalls als bloße Nachahmung und Darstellung darstellt. Das „eigne Ich“, welches der schlechte Schauspieler nicht vergessen kann, ist demnach gleichfalls nichts als das Produkt einer mimetischen Operation, der Darstellung und Inszenierung einer Rolle. Während der „Braune“ in Hoffmanns „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ dieses Ich und Selbst noch intakt lässt, macht „Prinzessin Brambilla“ eine paradoxe Steigerung des Zusammenhangs von Mimesis und Identität lesbar: Der mangelhafte Schauspieler stellt nicht allein „sich selbst“ dar, sondern dieses „Selbst“ ist nichts als eine defizitäre Nachahmung.

Die Darstellung des „Schauspielers“ in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“ und in „Prinzessin Brambilla“ folgt präzise einem literarischen Prätexz: Diderots Dialog „Paradoxe sur le comédien“. Eine Lektüre von Diderots „Paradoxe“ durch E.T.A. Hoffmann läßt sich zwar belegen noch widerlegen. Der Grund dafür ist die kuriose Editionsgeschichte des Diderotschen Textes: Der um 1773 geschriebene Dialog wurde erst 1830 posthum gedruckt, kursierte aber als Manuskript bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts, wohl auch in Königsberg (u.a. bei Hamann).⁴⁵ Wohl aus diesem Grund sind die Parallelen zwischen dem „Paradoxe“ und mehreren Texten Hoffmanns zwar gelegentlich kurisorisch vermerkt worden,⁴⁶ aber eine ausführliche Untersuchung fehlt bis heute.⁴⁷

⁴⁴ E.T.A. Hoffmann: Seltsame Leiden eines Theater-Direktors. In: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. Frankfurt/M. 1985, Bd. 3, S. 399-518, hier S. 435f.

⁴⁵ Vgl. Roland Mortier: Diderot in Deutschland 1750-1850. Übers. von Hans G. Schürmann. Stuttgart 1972, S. 288f.

⁴⁶ Vgl. Jean Starobinski: Ironie und Melancholie, S. 26. Eine „deutliche Parallelie“ zwischen Diderots „Paradoxe“ und der Darstellung des Schauspielers bei E.T.A. Hoffmann (allerdings nicht in „Prinzessin Brambilla“, sondern in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“) bemerkt außerdem Horst Baader: Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland. In: Revue de Littérature comparée 33

Diese Parallelen sind jedoch offensichtlich: Die Darstellung des „schlechten“ Schauspielers – Giglio Fava zu Beginn des Capriccios – ist analog zu Diderots Ausführungen zum „Naturschauspieler“, und die Umwandlung zum guten Komödianten gelingt Fava in starker Übereinstimmung mit den Bestimmungen Diderots zum Wesen des „großen Schauspielers“.

Aber worin bestehen diese Analogien? Diderots Dialog beschreibt die Verhandlungen zwischen zwei Gesprächspartner, die – wie „*der Braune*“ und „*der Graue*“ bzw. „*der Eine*“ und „*der Andere*“ bei Hoffmann – nur durch ihre Differenz zueinander benannt werden: „Le premier“ und „le second“. Der „erste“ Sprecher – der später beiläufig mit Diderot selbst identifiziert wird, obwohl er sich selbst ausdrücklich gegen die Identifikation einer Figur mit der dargestellten Rolle ausspricht⁴⁸ – entfaltet in diesem Dialog eine umfangreiche Theorie und Paradoxie des idealen Schauspielers. Im exakten Gegensatz zur zeitgenössischen Betonung des *Gefühls* und des *Authentischen* (u.a. auch insbesondere in anderen Abhandlungen Diderots zum idealen Schauspieler)⁴⁹ bewertet der „erste“ Sprecher den aus dem eigenen Gefühl her spielenden Akteur als vollkommen minderwertig. Der „Naturschauspieler“ („comédien de nature“) ist für „le premier“ sogar der schlechte Schauspieler *par excellence*, weil er nichts als *sich selbst* darzustellen vermag: „S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête?“⁵⁰ Dieser nur sich selbst darstellende „Naturschauspieler“ sei im Theater schon deshalb eine traurige Erscheinung, weil er

(1959), S. 200-223, hier: S. 221f.

⁴⁷ Es existieren lediglich komparatistische Untersuchungen zu Diderots *Le neveu de Rameau* und dessen Rezeption bei Hoffmann: vgl. George E. Slusser: *Le Neveu de Rameau* and Hoffmann's Johannes Kreisler: Affinities and Influences. In: Comparative Literature 27 (1975), S. 327-343; Christie V. McDonald: Dialogue and Intertextuality: The Posteriority of Diderot's *Neveu de Rameau*. In: Pre-Text / Text / Context. Essays on Nineteenth-Century French Literature. Hrsg. von Robert L. Mitchell. Columbus 1980, S. 257-266, hier: S. 262-265; Ulrich Weisstein: Le neveu du Gluck? E.T.A. Hoffmanns „Erinnerung aus dem Jahre 1809“ im Spiegel von Diderots Dialog. In: Europa provincia mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his sixty-fifth Birthday. Hrsg. von Joep Leerssen und Karl Ulrich Syndram. Amsterdam u.a. 1992, S. 495-518.

⁴⁸ So sagt der „erste“ Sprecher ausdrücklich: „il [le comédien] n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas“ (Denis Diderot: Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur le fils naturel. Paris: Flammarion 1981, S. 133); „er ist nicht die Gestalt, er spielt sie und spielt sie so gut, daß ihr ihn dafür haltet; die Illusion ist euer; er weiß genau, daß er sie nicht ist“ (Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler. In: ders.: Erzählungen und Gespräche. Übers. von Katharina Scheinfuß. Leipzig 1953, S. 337-416, hier: S. 348). – Über diese (und andere) Paradoxien in Diderots Text informiert die minutiöse Lektüre bei Stefan Lorenzer: Diderot und die Paradoxe des Spiels. In: Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönigke. Würzburg 1999, S. 48-56, hier: S. 50. Vgl. außerdem Philippe Lacoue-Labarthe: Paradox und Mimesis. In: ders.: Die Nachahmung der Modernen. Typographien II. Übers. von Thomas Schestag. Basel, Weil am Rhein, Wien 2003, S. 11-33.

⁴⁹ Horst Baader spricht von einem „krassen Widerspruch“ zwischen dem „Paradoxen“ und den vorhergehenden Texten Diderots zum gleichen Thema (vgl. Baader: Diderots Theorie der Schauspielkunst, S. 208).

⁵⁰ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 128. „Wenn er im Spiel nur er selbst ist, wie soll er je aufhören, er selbst zu sein? Wenn er aufhören will, er selbst zu sein, wie soll er den Punkt finden, an den er sich stellen und aufhören muß?“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 342).

offenbar die Differenz zwischen „Natur“ und „Kunst“ vergessen und die eigene Logik der theatralischen Repräsentation unterschätzt hätte: „Et comment la nature sans l’art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous composés d’après un certain système de principes?“⁵¹ Bereits diese entschiedene Entgegensetzung von „nature“ und „art“ hebelt entscheidende Elemente der abendländischen Vorstellung von Kunst als Mimesis aus: Kunst ist hier keine „Nachahmung der Natur“ mehr, so wie es eine philosophische und ästhetische Tradition „fast zwei Jahrtausende lang“⁵² gefordert hatte.

In den Reden des „premier“ erscheint Mimesis (und Kunst insgesamt) nicht bloß als Gegenteil der „nature“, sondern schließlich als deren Verbesserung und sogar Überwindung. Die „natürlichen“ Gefühle und Leidenschaften, die der „Naturschauspieler“ authentisch wiederzugeben möchte, sind in Wirklichkeit nicht schön – und zugleich nicht wahrnehmbar und nicht darstellbar. „Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes; ils sont muets“⁵³ urteilt Diderots erster Sprecher. Der von Leidenschaften ergriffene Mensch ist daher buchstäblich zu keiner Verständigung mehr fähig, er spricht und versteht *nichts* mehr: „il veut parler; il ne saurait; il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu’il dit, il n’entend rien de ce qu’on lui répond“⁵⁴.

Der „große Schauspieler“ ist für Diderots „premier“ das exakte Gegenteil des „Naturschauspielers“, der nur aus seinen eigenen Gefühlen heraus bewegt wird und eben darum kein Vermögen hat, etwas zu kommunizieren. Der „große Schauspieler“ hat keine Gefühle und keine Leidenschaften, er fühlt *nichts*: „Nulle sensibilité!“⁵⁵ – „Kein Gefühl!“,⁵⁶ lautet das mimetologische Dogma des „Paradoxe“. Nur weil er nichts fühlt, kann der *comédién* alle Gefühle überzeugend darstellen. Es ist deshalb keine Frage, wer den von „le premier“ erzählten fiktiven Wettbewerb zwischen einem verliebten „Gefühlsmenschen“ („homme sensible“) und einem „grand comédien“ um die Zuneigung einer Frau für sich entscheiden kann:

„Voilà deux amants, ils ont l’un et l’autre une déclaration à faire. Quel est celui qui s’en tirera le mieux? Ce n’est pas moi. Je m’en souviens, je n’approchais de l’objet aimé qu’en

⁵¹ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 126. „Und wie sollte die Natur auch ohne Kunst einen großen Schauspieler bilden, da sich auf der Bühne doch nichts ebenso abspielt wie in der Natur und da alle dramatischen Werke nach einem bestimmten Regelsystem geschaffen sind?“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 339).

⁵² Blumenberg: „Nachahmung der Natur“, S. 9.

⁵³ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 150. „Dabei ist es mit den heftigen Freuden ebenso wie mit dem tiefen Schmerz: sie sind stumm“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 369).

⁵⁴ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 150. „Er [...] will sprechen – er kann es nicht: er stottert abgehackte Worte, weiß nicht, was er sagt, begreift nichts, was der andere antwortet“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 369).

⁵⁵ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 128.

⁵⁶ Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 341.

tremblant; le cœur me battait, mes idées se brouillaient; ma voix s’embarrassait, j’estropiais tout ce que je disais [...] Tandis que, sous mes yeux, un rival gai, plaisant et léger, se possédant, jouissant de lui-même, n’échappant aucune occasion de louer, et de louer finement, amusait, plaisait, était heureux“.⁵⁷

Während der „homme sensible“ von seiner Leidenschaft besessen nur wirre Worte ausstoßen kann, hat sich der „grand comédien“ jederzeit in seiner Gewalt – denn keine *echte* Regung hemmt seinen Ausdruck. Die „Seele“ des großen Schauspielers wird durch nichts festgelegt, sie besitzt *keine* Gestaltung und keine Form und kann deshalb *jede* Gestalt annehmen.⁵⁸ Immer wieder umkreist Diderots Dialog den gleichen Gegensatz: Der „homme sensible“ hat Gefühle, kann sie aber nicht mitteilen, der „grand comédien“ hat nichts und ist nichts, kann aber gerade deswegen *alles* darstellen und mitteilen. Weil er nichts *ist*, kann er alles *werden*: „Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence“.⁵⁹ Hierin liegt möglicherweise das eigentliche Paradox im „Paradoxe sur le comédien“: der „große Schauspieler“ ist letztlich ein Mensch ohne jede Eigenheit oder Eigentlichkeit, er ist *nichts* und kann deshalb alles darstellen.⁶⁰

Genau dieses *Nichts* ist gemeint, wenn Hoffmanns „Brauner“ in den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ das „gänzliche Verleugnen oder vielmehr Vergessen des eignen Ichs“ und die Erkenntnis des Ichs als „*nichtiges Ding*“ zum „ersten Erfordernis der darstellenden Kunst“⁶¹ erklärt. Hoffmanns Akteur Giglio Fava verkörpert, indem sich vom paradigmatisch schlechten zum guten Schauspieler entwickelt, genau den Übergang von der Person, die etwas *ist* – und darum nichts zu zeigen und darzustellen hat – zu einer Person, die schlechthin *nichts* ist – und darum alles darzustellen vermag. Genauer: Favas Person ist durchaus von Anfang an ein Nichts – darauf verweist die Episode mit den in seiner Leiche gefundenen Rollen deutlich genug. Dieses *Nichts* durchzieht Hoffmanns

⁵⁷ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 150. „Stellen Sie sich zwei Liebhaber vor, die beide eine Erklärung machen wollen. Welcher wird sich besser aus der Affäre ziehen? Ich bestimmt nicht. Ich erinnere mich, daß ich mich dem geliebten Wesen immer nur zitternd genah habe – mir schlug das Herz, meine Gedanken verwirrten sich, die Stimme erstickte, ich verdarb alles, was ich sagen wollte [...]. Dagegen verstand es ein heiterer, lustiger Rivale, der sich voll in der Gewalt und an sich selber Freude hatte, unter meinen Augen keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, seine Verehrung auszusprechen, und zwar in feiner, geistreicher Weise; er unterhielt, gefiel und hatte Erfolg“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 369).

⁵⁸ „L’âme d’un grand comédien a été formée de l’élément subtil dont notre philosophe remplissait l’espace qui n’est ni froid, ni chaud, ni pesant, ni léger, qui n’affecte aucune forme déterminée, et qui, également susceptible de toutes, n’en conserve aucune“ (Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 161). „Die Seele des großen Schauspielers besteht aus jenem feinen Stoff, mit dem unser Philosoph den unendlichen Raum erfüllte, der weder kalt noch warm, weder schwer noch leicht ist, der keine feste Form annimmt, der jede Gestalt annehmen kann, aber keine behält“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 382).

⁵⁹ Diderot: Paradoxe sur le comédien, S. 156. „Und vielleicht gerade, weil er absolut nichts ist, kann er alles so vorzüglich sein“ (Diderot: Das Paradox über den Schauspieler, S. 376).

⁶⁰ Vgl. Lacoue-Labarthe: Paradox und Mimesis, S. 24f.; Lorenzer: Diderot und die Paradoxie des Spiels, S. 52f.

⁶¹ Hoffmann: Seltsame Leiden eines Theater-Direktors, S. 436.

Text von Anfang an und immer wieder: „Nur sein Traum war sein Leben“, heißt es etwa über Giglio Fava: „alles übrige *ein unbedeutendes leeres Nichts*“;⁶² gerade „Träume“ aber, daran lässt Hoffmann keinen Zweifel, sind kaum mehr als „Luftbilder des aufgeregten Geistes“, die jederzeit „*in Nichts verschwimmen*“⁶³ können – „[z]erronnen *in Nichts*“,⁶⁴ wie auch Giglios ehemaliges Theater ohne dessen Illusionskünste „*in ein totes Nichts zusammen*“⁶⁵ fällt, wie zumindest Fava behauptet. „Den Beutel aus der Tasche zu ziehen und sich noch triftiger von seiner Existenz zu überzeugen, das wagte Giglio gar nicht, fürchtend, das *Blendwerk* würde in seinen Händen *zerfließen in nichts*“,⁶⁶ heißt es wenige Seiten später. Das ‚reale‘ Leben erscheint als ein Nichts, verglichen mit dem Traum (der Kunst, der theatralischen Darstellung), doch dieser ist gleichfalls ein Nichts, jederzeit bedroht von seiner Auflösung in ein nur noch nichtigeres Nichts. Die überdrehte, karnevaleske Fröhlichkeit bildet in „Prinzessin Brambilla“ eine nur hauchdünne Decke über ein erschreckendes, weil vollkommen totes, den Tod repräsentierendes *Nichts*.

Hoffmanns Erzählung entfaltet ein Paradox der Identität, welches wohl nur in der humoresken Stimmung dieser überdrehten Geschichte erträglich erscheint: Das Ich ist nichts als eine theatralische Nachahmung, kaum mehr als ein *Nichts*, und erst die Annahme dieses Nichts macht es darstellbar. Der Lernprozess des Protagonisten zielt keinesfalls, wie hartnäckig behauptet wird, auf „humoristische Identitätsfindung“,⁶⁷ auf eine „Einsicht in die eigene, vielschichtige Personalitätsstruktur“ oder gar auf das Erreichen eines „reifen Identitätsverständnisses“.⁶⁸ Hoffmanns Geschichte handelt nicht davon, daß sein Protagonist lernt, „sein wahres Ich [zu] entfalten und die Liebe [zu] verdienen“⁶⁹ – sondern im exakten Gegenteil von der Einsicht in den notwendigen Verlust jeder personalen Identität, welche die Annahme jeder Rolle und Maskierung erst ermöglicht. Erst in dem Moment, in dem Giglio nicht mehr an den Ausdruck eines *Inneren* glaubt, als er sein tragisches Pathos verabschiedet, kann er zum erfolgreichen Akteur werden und paradoxe Weise gerade dann die Darstellung einer Figur leisten. Wer in dieser Einsicht in die eigene *Nichtigkeit* allen

⁶² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 793 (Hervorhebung von mir, O.K.).

⁶³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 791 (Hervorhebung von mir, O.K.).

⁶⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 794 (Hervorhebung von mir, O.K.).

⁶⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 797 (Hervorhebung von mir, O.K.).

⁶⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 799 (Hervorhebung von mir, O.K.).

⁶⁷ Vgl. Hee-Ju Kim: „Prinzessin Brambilla“: Humoristische Identitätsfindung im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Phantasie. In: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Hrsg. von Günter Saße. Stuttgart 2004, S. 237-255.

⁶⁸ Bärbel Frischmann: Personale Identität und Ironie. E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, Fichtes Philosophie und Friedrich Schlegels Ironie. In: Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik 38 (2005), S. 93-122, hier: S. 105. In diesem Sinn spricht bereits Heide Eilert gänzlich unironisch von einer „neugewonnenen Identität und Bewußtheit“ der Protagonisten gegen Ende der Erzählung (Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns. Tübingen 1977, S. 136).

⁶⁹ Bernard Dieterle: Erzählerische Improvisationen. Die Commedia dell’Arte als poetologisches Modell bei E.T.A. Hoffmann und Robert Coover. In: Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität. Hrsg. von Iris Denneler. Frankfurt/M. u.a. 1999, S. 128-143, hier: S. 131.

Ernstes eine „heitere Therapie“⁷⁰ erkennen will, muss wohl über einen recht speziellen Begriff sowohl von ‚heiter‘ als auch von ‚Therapie‘ verfügen.

Es kann wohl kaum eine sinnvolle Frage sein, ob oder wie Hoffmanns Text dieses Nichts unter einer dünnen Schicht mühsamer Heiterkeit für den Leser *erfahrbar* macht – denn diese Frage wäre Hoffmanns Ideologie mimetischer und identifikatorischer Lektüre bereits auf den Leim gegangen. Dennoch verdoppelt der Diskurs der *Ironie* in „Prinzessin Brambilla“ die anhand der Frage des Schauspiels entwickelte Paradoxie der Identität auf der Ebene der textuellen Repräsentation. Im Kontext der Mimesis wie auch in dem der Ironie zeigt sich die gleiche Logik der Darstellung. Die Identität und Einheit eines Charakters ist spielbar nur vor dem Hintergrund seiner wahren Nichtigkeit, und Ironie ist der Modus des Sprechens vor dem Hintergrund dieses Nicht-Wissens über die eigene Existenz (oder korrekter: dieses Wissens über die eigene Nicht-Existenz).

III. Ironie

Die ebenso häufig zitierte wie interpretierte Episode um die Urdarquelle führt vor, inwiefern diese Einsicht in das paradoxe Wesen (oder eher: Unwesen) der Identität in „Prinzessin Brambilla“ über das in der Literatur und Philosophie ‚um 1800‘ verbreitet diskutierte Vermögen der ‚Reflexion‘ vermittelt wird. Die „Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris“,⁷¹ wie sie im dritten Kapitel des Capriccios erzählt wird, braucht hier wohl nicht in aller Ausführlichkeit nacherzählt werden. In aller Kürze das wesentliche: König Ophioch ist „von einer gewissen seltsamen Traurigkeit befallen“⁷², von „Melancholie“⁷³ und „Tiefsinn“⁷⁴; er ist „traurig und tiefsinnig“⁷⁵; wird auch nach der Hochzeit mit der fröhlichen Königin Liris „noch ernster und trauriger“⁷⁶ – und erst der Blick in die geheimnisvolle Urdarquelle bringt Hilfe:

„Als sie [König Ophioch und Königin Liris, O.K.] nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eignes Ich in verkehrter Abspiegelung erschaute, da war es, als rollten dunkle Schleier

⁷⁰ Vgl. Maximilian Bergengruen: Die heitere Therapie. Persönlichkeitsspaltung und Groteske in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. In: Das Groteske. Hrsg. von Martin Hedinger, Roger W. Müller Farguell und Reto Sorg. Freiburg/Schweiz 2005 (Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 35/2004), S. 119-142.

⁷¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 817.

⁷² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 818.

⁷³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 818.

⁷⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 819.

⁷⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 821.

⁷⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 820.

auf, eine neue herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet.“⁷⁷

Dem Blick in die spiegelnde Quelle, der das eigene Gesicht zurückwirft, folgt Erkenntnis des Selbst und der Welt: ein klassisches Bild der *Reflexion*. Wie viele Kommentatoren dieser Szene deutlich herausgestellt haben, geht es hier freilich nicht, wie es zunächst scheinen könnte, bloß um die literarische Umsetzung idealistischer Identitätsphilosophie. Man darf nicht überlesen, daß es das „Ich in verkehrter Abspiegelung“ ist, welches Erkenntnis über dessen Struktur und infolgedessen „Entzücken“ ermöglicht. Das Ich verdoppelt sich im Blick in den Spiegel, doch das gespiegelte Ich ist seitenverkehrt: Die Reflexion wirft ein falsches, verkehrtes und mit dem Ich nicht-identisches Bild zurück. Hier wird folglich nicht eine glückte Identitätsfindung vorgeführt, sondern geradezu im Gegenteil die Einsicht in die *Verkehrtheit* und Falschheit des reflektierten Ichs. „In der Verkehrung erkennt es [das Ich] sich selbst als eine Phantasmagorie.“⁷⁸

Die *Nichtigkeit* des eigenen Ich beherrscht auch die Geschichte über die Urdarquelle. Man könnte den letzten Satz des Königs Ophioch für das philosophische Bekenntnis zu humoristischer Selbsterkenntnis halten – „Der Moment, in dem der Mensch umfällt, ist der erste, in dem sein wahrhaftes Ich sich aufrichtet“⁷⁹ –, wenn dieser Satz nicht, wie Paul de Man hervorhebt, eben der letzte Satz des Königs wäre: „da wir nicht auf die Idee kommen sollen, damit sei eine positive, hoffnungsvolle Zukunft für den Regenten und sein Volk gemeint, fällt der König sogleich tot um.“⁸⁰ Wieder das paradoxe Prinzip der Identität: Der Augenblick der Erkenntnis des „wahrhaften Ichs“ ist der Moment der unwiderruflichen Vernichtung desselben durch den Tod. Das „wahrhafte“ Selbst ist, mit anderen Worten, das tote Ich. Das Nichts, die Vernichtung des Ich durch den Tod: Die einzige wahre Wahrhaftigkeit.

Das weitere Schicksal des Königs Ophioch erzählt eine Verbindung zwischen der (ironischen) Figur der Reflexion auf das Selbst als Nichts und dem mimetologischen Diskurs des Ichs als Marionette. Die Bewohner des Landes Urdargarten unternehmen nach dem Tod ihres Königs eine höchst originelle Interpretation der Lehre von den ‚zwei Körnern‘ des Königs: Sie unterscheiden zwischen dem sterblichen Körper des menschlichen Königs und dem unsterblichen Körper des Königs als Repräsentant monarchischer Macht – und beschließen, den Leichnam als untoten Regenten wiederaufzurichten:

⁷⁷ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 824.

⁷⁸ Tina-Karen Pusse: Von Fall zu Fall. Lektüren zum Lachen: Kleist, Hoffmann, Nietzsche, Kafka & Strauß. Freiburg i.Br. 2004, S. 56.

⁷⁹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 858.

⁸⁰ Paul de Man: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. von Christoph Menke. Übers. von Jürgen Blasius. Frankfurt/M. 1993, S. 83-130, hier: S. 116.

„Der Hofastronom, ein sinnreicher Mann, fiel endlich auf ein Mittel, die weise Regierung des Königs Ophioch dem Lande noch auf lange Jahre zu erhalten. Er schlug nehmlich vor, eben so zu verfahren, wie es mit einem bekannten Geisterfürsten (König Salomo) geschah, dem, als er schon längst gestorben, die Geister noch lange gehorchten. Der Hoftischlermeister [...] verfertigte ein zierliches Gestell von Buchsbaum, das wurde dem König Ophioch, nachdem sein Körper gehörige Speisung der trefflichsten Spezereien erhalten, unter den Steiß geschoben, so daß er ganz staatlich dasaß; vermöge eines geheimen Zuges, dessen Ende wie eine Glockenschnur im Konferenzzimmer des großen Rats herabhing, wurde aber sein Arm regiert, so daß er das Szepter hin und her schwenkte. Niemand zweifelte, daß König Ophioch lebe und regiere. [...] Das größte Unglück ist aber gestern geschehen, da es dem guten König Ophioch eben so ergangen, wie jenem Geisterfürsten. Der böse Holzwurm hatte unbemerkt das Gestell zernagt und plötzlich stürzte die Majestät im besten Regieren um, vor den Augen vielen Volks, das sich in den Thronsaal gedrängt, so daß nun sein Hinscheiden nicht länger zu verbergen.“⁸¹

Der König als Gespenst: Statt einer Hamlet-Tragödie ergibt sich hieraus zunächst eine Satire *en miniature*, die vorführt, daß das Volk den Tod seiner Regierung nicht unbedingt bemerken muß. Zudem erzählt die Episode eine Geschichte über das „wahre Ich“ des Königs, das seiner eigenen Aussage zufolge im Augenblick seines Falls „sich aufrichtet“: Dieses wird hier als eine buchstäblich „*totes Nichts*“, nämlich als eine Marionette erkennbar. Aufgerichtet durch ein in seinen „Steiß“ gerammtes Gestell, fernbewegt durch Glockenschnüre, ist der tote König Ophioch ein Zwillingsbruder des marionettenhaften Schauspielers Giglio Fava; ebenso wie dieser stellt er die *Nichtigkeit* des eigenen Ichs dar.

Auch wenn Paul de Man auf diese Wendung der Urdargeschichte nicht weiter eingehet: Sie liefert einen Hinweis darauf, daß die reflexive Dynamik der Ironie in der „Prinzessin Brambilla“ über die Funktion der Markierung einer Illusionsstörung bzw. Fiktionsmarkierung hinausgeht.⁸²

In Hoffmanns Text wird Ironie unter gänzlich anderen Vorzeichen diskutiert. In der Rahmenhandlung im „Caffé greco“ wird die Geschichte von der Urdarquelle als ein Beispiel für ironisches Erzählen eingeführt, doch beantwortet das noch nicht gleich die Frage, was das zu bedeuten haben kann. Das dritte Kapitel beginnt mit einer längeren Äußerung

⁸¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 858f.

⁸² Nichtsdestotrotz bietet diese Funktion immer noch den geläufigen Zugriff auf das Thema Ironie in Hoffmanns Text. Vgl. Pusse: Von Fall zu Fall, S. 58f.: „Die Ironie der Figuren besteht darin, daß sie über ihr Puppensein, über ihre Literarizität reflektieren und damit für einen Moment aus diesem Dasein heraustraten, bis der genügend ironiegeübte Leser sie wieder hineinfallen läßt, indem er auch dies als literarisches Geschehen begreift.“

des „teutschen Malers, Franz Reinhold“,⁸³ der einen Vergleich zwischen deutschem und italienischen Humor zieht, „oder besser gesagt, zwischen eurer und unserer Ironie.“⁸⁴ Dem deutschen Humor spricht Reinhold nun zu, über ein „im Innern liegendes Prinzip der Ironie“⁸⁵ zu verfügen, während der italienische Humor – gemeint ist in diesem Kontext natürlich vor allem das karnevaleske Treiben – als das „Possenhafte“⁸⁶ beschrieben wird, dem zudem durch ein „Prinzip der Obszönität“ jede „Gemütlichkeit“ und Reinheit des Scherzes verloren gehe.⁸⁷ Gegen diese Position ergreift anschließend Celionati das Wort, und er kündigt seine Erzählung (über den König Ophioch und die Urdarquelle) nicht nur als eine Verteidigung italienischen Humors und Ironie an – sondern zugleich auch als ein Exempel in Fragen literarischer Hermeneutik. Die italienische Form der Ironie, supponiert Celionati, unterbricht die Verbindung der Sprache zum Sprechenden:

„Wer steht euch dafür, daß *der* Celionati, dem ihr weis machen wollt, die Italiener verständen sich nicht auf die Ironie, nicht eben jetzt am Ganges spazieren geht und duftige Blumen pflückt, um Paris Rappé daraus zu bereiten für die Nase irgend eines mystischen Idols? [...] Doch halt, ich will wirklich so tun, als säße Celionati hier im Caffé greco und euch erzählen von dem Könige Ophioch, der Königin Liris und von dem Wasserspiegel der Quelle Urdar, wenn ihr dergleichen hören wollt.“⁸⁸

Natürlich kündigt Celionati hier ironisches Sprechen nicht nur an, er praktiziert es bereits: Ironie, so kann man notieren, ist eine Form der Sprache, die nicht mehr sicher eine Sprache ist, die einem bestimmten Sprecher gehören oder zugerechnet werden kann: Hoffmanns Protagonist spricht nur im Modus, *als ob* er der Protagonist wäre, der sprechen würde.

Diesen Umstand könnte man möglicherweise noch einer etwas kuriosen Variante der Illusionsstörung und Fiktionsironie zuschlagen. (Nicht zu Unrecht: schließlich ist es nicht die Figur Celionati, die hier spricht, denn dieser ist natürlich eine fiktive Figur.) Dennoch geht es in Celionatis Erzählung, ebenso wie in Hoffmanns Text, um mehr. Celionati wehrt sich gegen die Aussage des „teutschen Malers“ Franz Reinhold, der den Italienern den Sinn für echte Ironie abgesprochen hat, und ihnen stattdessen allenfalls das „Possenhafte“ und ein „Prinzip der Obszönität“ zubilligt. Man könnte folglich die Geschichte der Urdarquelle – und möglicherweise auch die Geschichte der „Prinzessin Brambilla“ insgesamt als einen Versuch interpretieren, die Vereinbarkeit von Possenhaftigkeit (und vielleicht

⁸³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 812.

⁸⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 813.

⁸⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 813.

⁸⁶ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 813.

⁸⁷ Vgl. Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 814.

⁸⁸ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 815f.

auch Obszönität) mit dem Prinzip der Ironie zu beweisen. Die wichtigste Frage ist hierbei freilich weniger die Möglichkeit der Verbindung des Possenhaften mit Ironie, sondern vielmehr, was in diesem Zusammenhang unter Ironie zu verstehen ist. Hoffmanns Protagonist Franz Reinhold führt aus:

„Wahr ist es, immer habt Ihr uns Deutschen vorgeworfen, daß wir von jedem Scherz verlangten, er solle noch etwas anderes bedeuten, als eben den Scherz selbst und ich will Euch Recht geben, wiewohl in ganz anderem Sinn, als Ihr es wohl meinen möget. Gott tröste Euch, wenn Ihr uns etwa die Dummheit zutrauen solltet, die Ironie nur allegorisch gelten zu lassen!“⁸⁹

Ganz im Gegensatz zu de Mans Begriffsverwendung werden hier Ironie und Allegorie deutlich gegenübergestellt. Der Terminus ‚Allegorie‘ wird hier ganz im Sinne der rhetorischen Tradition gebraucht: als Bezeichnung eines Sprechakts, der durchgehend eine gewissermaßen ‚doppelte‘ Lektüre ermöglicht – es gibt eine zweite Referenzebene, die etwa als „Sinn“ von einer „wörtlichen“ Bedeutung unterschieden werden kann.⁹⁰ Die Bedeutung allegorischer Lektüre in der christlichen Hermeneutik ist als Kontext für die abwertende Äußerung von Hoffmanns Akteur ebenso bedeutsam wie der damit unvermeidlich vorausgesetzte platonische Dualismus von ‚Körper‘ und ‚Seele‘. Der „reine Scherz“,⁹¹ worunter hier die wirkliche Ironie verstanden wird, soll dagegen „eben der Scherz selbst“ sein: Keine durchgehende Mehrfachreferenz auf verschiedene hierarchisch gestufte Ebenen, keine Abstufung von Körper und Geist.

Die Frage des Verhältnisses von *Scherz* und *Ironie* wird im siebten Kapitel des Capriccios wieder aufgenommen. Im „Caffé greco“ unterhält sich ein „junge Mensch“ – wie bereits erwähnt: es handelt sich um Giglio Fava – mit Celionati und mit Franz Reinhold; in diesem Gespräch stellt Celionati dem Schauspieler Fava, der gerade einen Fechtkampf mit seinem Doppelgänger absolviert hat, eine vielzitierte Diagnose: „Der junge Mensch leidet nehmlich an dem chronischen Dualismus.“⁹² Der „junge Mensch“ Giglio antwortet auf diese Diagnose wenige Seiten später durch eine Selbstdiagnose:

„„Seht“, sprach nun der junge Mensch anmutig lächelnd, „seht ihr es wohl, ihr Herren? Das ist nun wieder eine pure Allegorie, und doch kennt Meister Celionati meine Krankheit sehr genau, und doch weiß er, daß ich nur an einem Augenübel leide, welches ich mir durch zu frühzeitiges Brillentragen zugezogen. Es muß sich etwas in meinem Augenspiegel ver-

⁸⁹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 813.

⁹⁰ Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchges. Aufl. Göttingen 1997, S. 34f.

⁹¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 813.

⁹² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 893.

rückt haben; denn ich sehe leider meistens alles verkehrt und so kommt es, daß mir die ernsthaftesten Dinge oft ganz ungemein spaßhaft, und umgekehrt die spaßhaftesten Dinge oft ganz ungemein ernsthaft vorkommen.“⁹³

Diese Aussage zitiert nahezu wörtlich eine der berühmtesten Definitionen der Ironie aus der Feder Friedrich Schlegels:⁹⁴

„Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besondere Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. [...] In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief versteckt.“⁹⁵

Ironie ist damit keineswegs einfach, wie man vielleicht denken könnte, einfach der Gegensatz zu ‚Ernst‘. Vielmehr ist Ironie eine Markierung der Unmöglichkeit, im Medium Sprache noch zwischen ‚Scherz‘ und ‚Ernst‘ wirksam unterscheiden zu können: Jeder Ernst kann durch Ironie scherhaft erscheinen, jeder Scherz ernsthaft.⁹⁶ Der Ironiker weiß folglich nicht mehr, ob er ernst spricht, ob er scherzt; er weiß, wie Hoffmanns Protagonist Celionati, nicht einmal mehr, *ob* er überhaupt spricht (oder jemand anderes). In den Wörtern Hans-Jost Freys: „Ironie ist nicht etwas, das dem Ernst gegenübersteht, sondern Ironie bedeutet, daß der Ernst immer schon unterhöhlt ist. Ironie ist deshalb nicht eine Gegenposition zum Ernst, sondern sie ist Positionslosigkeit als Außerkraftsetzung jeglicher Position.“⁹⁷

Wenn Ironie nicht mehr als Gegenteil zum ‚Ernst‘ verstanden werden kann, sondern eher als eine Aushebung der Unterscheidung zwischen ‚Scherz‘ und ‚Ernst‘, dann hört sie notwendig auf, ein rhetorisches oder poetologisches *Mittel* zu sein, das ein Autor kontrolliert einsetzen könnte, um einen Effekt zu erzielen. Schlegel erklärt Ironie deshalb im obigen Zitat kurzerhand zu einem „Rätsel“. Ironie ist hier kein Mittel mehr, sondern vielmehr eine Eigenschaft von Sprache, allenfalls noch ein Wissen des Sprechenden: darüber, daß jede ‚ernsthafte‘ Äußerung jederzeit ‚scherhaft‘ erscheinen kann und umgekehrt. In diesem Sinn notiert Schlegel in seiner späteren Vorlesung über die *Philosophie der Sprache und des Wortes*, Ironie sei „nichts andres, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes

⁹³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 896. Das „zu frühzeitige Brillentragen“ spielt natürlich auf die „magischen Brillen“ (ebd., S. 785) des Celionati aus dem ersten Kapitel des Capriccios an.

⁹⁴ Vgl. Pusse: Von Fall zu Fall, S. 51.

⁹⁵ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. [Bisher:] Bd. 1-24, Bd. 29-30, Bd. 33, Bd. 35. Paderborn u.a. 1958-2006, Bd. 2, S. 160 (Kritische Fragmente, Nr. 108).

⁹⁶ Vgl. David Martyn: Fichtes romantischer Ernst. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt/M. 2000, S. 76-90, hier: S. 80.

⁹⁷ Hans-Jost Frey: Über das Spiel. In: ders.: Der unendliche Text. Frankfurt/M. 1990, S. 263-294, hier: S. 273.

über sich selbst“.⁹⁸ Ironie ist das Erstaunen des Sprechenden über seine *eigene* Sprache, die jederzeit zugleich ernsthaft und scherhaft erscheinen kann.

Damit markiert Ironie eine Hinwendung des Sprechenden auf seine eigene Äußerung und seine Fähigkeit, sich zu äußern – folglich kann es nicht überraschen, daß Schlegel sie durchgehend im Zusammenhang mit dem Problem und Potential der *Reflexion* diskutiert.⁹⁹ Als solche ist die philosophische und literarische Ironie ein Teil der Schlegelschen Forderung nach einer „Transzentalpoesie“, welche die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit reflektieren soll. Die romantische „Poesie“ soll, so Schlegel in der berühmten Formel des 116. Athenäumfragments,

„gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“¹⁰⁰

Der Vergleich der Selbstreflexion mit einem sich spiegelnden Spiegel verdeutlicht, warum diese einen Prozeß darstellt, der *a priori* unabsließbar sein muß. Die Reflexion bringt eine Spaltung hervor, eine Teilung in einen reflektierenden und einen reflektierten Teil. Aufgrund dieser Teilung kann die Reflexion auch niemals eine *Selbstreflexion* sein, denn das Reflektierende müßte sich nochmals in einen reflektierenden und einen reflektierten Teil spalten – und so die Teilung wie auch die Reflexion „immer wieder potenzieren“ –, um *sich selbst* reflektieren zu können. Selbstreflexion ist damit, streng besehen, eine kategorische Unmöglichkeit: Die Reflexion verfehlt das Selbst notwendigerweise stets und muß die Konstituierung einer reflexiven Einheit immer weiter in eine unendlich offene Zukunft verschieben. Ironie als sprachliche Markierung eines *Erstaunens* über die eigene Sprache ist, in diesem Kontext betrachtet, nicht der Teil einer reflexiven Dynamik eines Ichs, sondern der sprachliche Ausdruck der Unmöglichkeit von Selbstbewusstsein (qua Selbstreflexion). Sie ist, als immer wieder erneuerbares Erstaunen über die eigene Sprache, die Form einer *negativen* Reflexion, die Form des notwendigen *Scheiterns* von (Selbst-)Reflexion.

⁹⁸ Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 10, S. 353.

⁹⁹ Dies hat erstmals Peter Szondi in seinem wichtigen Beitrag zu diesem Thema herausgearbeitet. Vgl. Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: ders.: Schriften II. Hrsg. von Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978, S. 11-31. Vgl. dazu und ausführlicher zum Folgenden Oliver Kohns: Romantische Ironie und die Möglichkeit von Metaliteratur. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters. Berlin, New York 2007, S. 194-205.

¹⁰⁰ Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 182f. (Fragmente, Nr. 116).

IV. Wahnsinn

Auch wenn E.T.A. Hoffmann in der Sekundärliteratur gemeinhin als eher „unphilosophischer“ Autor gehandelt wird, sind seine Bezugnahmen auf das Schlegel’sche Konzept der Ironie in „Prinzessin Brambilla“ dennoch kaum zu übersehen. Schlegels Beschreibung einer durch die Struktur der Reflexion notwendigerweise scheiternden reflexiven Bewegung wird in Hoffmanns Erzählung durch die zahllosen, vielfach variierten Doppelgängersituationen sogar auf der offensichtlichen Ebene der Handlung aufgenommen. So gibt Hoffmann zu Beginn des vierten Kapitels einen inneren Monolog Giglios wieder, der eine innere Spaltung vorbereitet, die alsbald äußerlich sichtbar werden wird: „„Hoho“, dachte Giglio, ‚nur mein Ich ist Schuld daran, daß ich mein Braut, die Prinzessin, nicht sehe; ich kann mein Ich nicht durchschauen und mein verdammtes Ich will mir zu Leibe mit gefährlicher Waffe, aber ich spiele und tanze es zu Tod und dann bin ich erst ich, und die Prinzessin ist mein!““¹⁰¹ Diese Gedanken sind in der Tat, wie Hoffmanns Erzähler sofort bemerkt, „etwas konfus“, ¹⁰² denn hier stehen sich „Ich“ und „Ich“ ebenso unversöhnlich wie ununterscheidbar gegenüber. Einmal mehr ist, wie in der ironischen Sprache Celionatis, nicht auszumachen, wer (welches „Ich“ Giglios) hier überhaupt spricht. Der einige Kapitel später folgende Zweikampf zwischen den beiden Giglio Favas wird hier auf sprachlicher Ebene vorweggenommen als Kampf zwischen „Ich“ und „mich“. Die transzendentalphilosophische Grundlage für diese „konfusen Gedanken“ bildet zweifelsfrei Schlegels Überlegung, daß die Selbstreflexion notwendigerweise ein Ich hervorbringt, daß auf sich selbst wie auf ein völlig *fremdes* Ich blickt und sich deshalb niemals „durchschauen“ kann. Das Signifikat ‚Wahnsinn‘ durchzieht die Erzählung „Prinzessin Brambilla“ entsprechend nahezu ubiquitär.

Mit der bereits bei Schlegel prekären Nähe zwischen Reflexion, Ironie und Wahnsinn¹⁰³ spielt Hoffmanns Erzählung durchgehend. Die „Potenzierung“ der reflexiven Dynamik erzeugt multiple Identitäten und Persönlichkeiten, die bekannten Phänomenen psychischer Störung bedrohlich ähneln. So entfährt es Giglio in einem seltenen Moment völliger Klarheit: „„Ich rede Unsinn, ich weiß es; aber das ist recht, denn ich bin eigentlich toll geworden, weil der [sic!] Ich keinen Körper hat – Ho ho! frisch darauf, frisch darauf, mein liebes holdes Ich!““¹⁰⁴

¹⁰¹ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 831.

¹⁰² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 831.

¹⁰³ Vgl. dazu ausführlicher Oliver Kohns: Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle. Bielefeld 2007, bes. S. 151-170.

¹⁰⁴ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 868.

Die Frage der Möglichkeit von Reflexion – und vor allem der Möglichkeit von Selbstreflexion – bestimmt jedoch nicht nur die Ebene der Handlung um den „wahnsinnigen Schauspieler“¹⁰⁵ Giglio Fava. Zwar zitiert Hoffmann ironisch jenen *topos*, demzufolge Schauspieler *a priori* eine gewisse Tendenz zum Wahnsinn aufweisen,¹⁰⁶ aber sowohl Giglios Beruf wie auch seine Verrücktheit symbolisieren in „Prinzessin Brambilla“ weit- aus allgemeinere Prozesse. Es liegt nahe, die gesamte Struktur des Capriccios, insbesondere die vielfach ineinander verschachtelten Handlungsebenen, als eine Reflexion auf dieses Problem zu lesen. Wie die verschiedenen Identitäten Favas, so präsentiert sich auch Hoffmanns Text vervielfacht und mehrfach verdoppelt: Die verschiedenen Handlungsebenen sind deutlich aufeinander bezogen, begegnen sich auch teilweise, aber weder eine logische Struktur noch eine grundlegende Einheit sind erkennbar. Daraus folgt: Die verschiedenen Ebenen erzählen zwar eine teilweise ähnliche Geschichte – die Geschichte der Urdarquelle wiederholt in manchen Teilen die Geschichte um Fava –, aber sie bieten keinen gegenseitigen Aufschluß. „In diesem Sinne wäre es ein Irrtum, die Erzählwelten zu hierarchisieren, den Urdarmythus etwa als märchenhaften Urkode des Ganzen zu deuten, wie es etwa bei Novalis legitim wäre“,¹⁰⁷ urteilt David Wellbery.

Eine Interpretation des Textes als strukturell *selbstreflexiv* ist dagegen offensichtlich stets versucht, eine Figur zum „Stellvertreter des Autors in der Welt der Erzählung“¹⁰⁸ zu erklären und ihre Äußerungen folglich als Instanz einer autoritär beglaubigten Wahrhaftigkeit zu behandeln. In diesem Sinne wurde die Idee einer ‚Metasprache‘ aus poststrukturalistischer Perspektive kritisiert: nicht etwa, weil es keine ‚Sprache über Sprache‘ gäbe, sondern weil es keine Möglichkeit gibt, eine *oberste* Ebene zu benennen, die nicht wieder – zumindest potentiell – von anderen sprachlichen Ebenen als ‚Objektsprache‘ behandelt würde.¹⁰⁹ Für die in der Literaturtheorie seit einigen Jahren diskutierte Kategorie der ‚Metaliteratur‘ stellt sich das gleiche grundsätzliche Problem. „Prinzessin Brambilla“ ist, wie wohl jeder Leser bestätigen kann, über weite Strecken Literatur *über* Literatur, aber dennoch bildet das Capriccio keine ‚Metaliteratur‘ im Sinne der neueren Literaturtheorie –

¹⁰⁵ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 804.

¹⁰⁶ Vgl. Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 831. Dieser *topos* bezeichnet gewissermaßen den zeitgenössischen *common sense*. In seiner „Welt als Wille und Vorstellung“ (1819) schreibt Arthur Schopenhauer: „Meine eigene, vieljährige Erfahrung hat mich auf die Vermutung geführt, daß Wahnsinn verhältnismäßig am häufigsten bei Schauspielern eintritt. Welchen Mißbrauch treiben aber auch diese Leute mit ihrem Gedächtniß!“ (Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich 1988, Bd. 2, S. 465).

¹⁰⁷ Wellbery: Rites de passage, S. 133.

¹⁰⁸ Michael Scheffel: Die Geschichte eines Abenteuers oder das Abenteuer einer Geschichte? Poetische Autoreflexivität am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“. In: E.T.A. Hoffmann. Text + Kritik Sonderband. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 112-124, hier: S.118f.

¹⁰⁹ Vgl. David Martyn: Dekonstruktion. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hrsg. von Helmut Bräckert und Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 664-677, hier: S. 666: „Mit jedem Schritt wird die vorhergehende Metasprache zu einem Gegenstand, zu einer *Objektsprache* konstituiert, über die man mittels einer ‚höheren‘ Metasprache sprechen kann.“ Vgl. Erhard Schüttelpelz: Objekt- und Metasprache. In: Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München 1995, S. 179-216.

schlicht deswegen, weil es hier keine hierarchisch ‚oberste‘ Ebene gibt, die den anderen Ebenen Sinn zuweisen würde und der dann so etwas wie ein ‚Bewußtsein‘ zugesprochen werden könnte.¹¹⁰ Es gibt keine narrative Ebene im Capriccio, die eine absolute Wahrheit über die anderen Ebenen aussprechen könnte; ebenso wenig gibt es eine ‚Meta‘-Figur, die über eine Wahrheit über die anderen Figuren verfügt.

Die eigentlich unwahrscheinlich erscheinende Leistung der Erzählung „Prinzessin Brambilla“ ist wohl, daß sie trotz ihrer bis in die völlige Unverständlichkeit verschachtelten Handlung, trotz all ihrer hochreflexiven Paradoxien immer noch ein höchst lesbarer Text bleibt. Die mimetologischen Reflexionen in „Prinzessin Brambilla“ lassen keinen Zweifel daran, daß das schauspielernde Ich ein *Nichts* ist: nichts als eine tote Marionette, die allenfalls eine Illusion von Leben erzeugen kann. Im Anschluß daran verdeutlicht die strukturelle Ironie in „Prinzessin Brambilla“, daß keine narrative Ebene einen Aufschluß über eine andere liefern kann, sowie daß alle Protagonisten in einem Modus des *als ob* sprechen und handeln, der eine fundamentale Unsicherheit über die Beherrschbarkeit ihres Sprechen und Handelns durch das Ich nicht verschleiern kann. Dennoch bleiben die Handelnden – qua ihrer Namensnennung – plausible Akteure, dennoch nimmt Leser die ironische Struktur wohl allenfalls als vertraute Fiktionsironie wahr und sucht notwendigerweise unverdrossen nach Verbindungen und Zusammenhängen zwischen den verschiedenen Erzählebenen. *Resistance to Theory*, hätte die Dekonstruktion dazu wohl gesagt.¹¹¹

¹¹⁰ Ohne diese Fiktion der Instanz ‚Bewußtsein‘ kommt eine Theorie der Metaliteratur offenbar nicht aus. Ein Beispiel unter vielen möglichen, das seine höchst fiktionalen Setzungen geschickt durch eine forcierte naturwissenschaftliche Rhetorik verschleiert: „Metaisierung“ bedeutet im Kontext der Literatur und anderer Medien das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekuriert wird. Dies geschieht in der Form ausdrücklicher oder wenigstens angedeuteter (rationaler [?]) Aussagen, Kommentare usw., *die ein Medien- bzw. Literaturbewußtsein voraussetzen*“ (Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters. Berlin, New York 2007, S. 25-64, hier: S. 31 [Hervorhebung von mir, O.K.]).

¹¹¹ Nur am Rande sei dazu notiert, daß die Theorieentwürfe der Dekonstruktion den *Widerstand* gegen ihre eigenen Einsichten immer schon mit eingeplant haben. Wenn gelegentlich behauptet wird, der Topos des regelmäßig ausgerufenen ‚Tod der Dekonstruktion‘ gleiche strukturell der (versuchten) Austreibung eines Gespensts (vgl. Peggy Kamuf: The Ghosts of Critique and Deconstruction. In: dies.: Book of Addresses. Stanford/Ca. 2005, S. 219-237), dann kann diese These wohl auch umgekehrt werden: Dekonstruktion hat ihren eigenen Tod von Anfang an mit bedacht. Im allgemeinen Feld dekonstruktiver Theoriebildung ist der Name für diesen inkorporierten Tod ‚Metaphysik‘, denn diese kann, wie Derrida betont, niemals überwunden werden: „es ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen dekonstruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte“ (Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: ders.: Die Schrift und die Differenz.. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt/M. 1976, S. 422-442, hier: S. 425). Im Bereich der literaturtheoretisch ausformulierten Dekonstruktion ist der Name für diesen Tod wohl ‚Metapher‘: „Die Metapher“, schreibt de Man, „übersieht das fiktionale, textliche Element in der Natur des von ihr Konnotierten. Sie setzt eine Welt voraus, in der inner- und außertextliche Ereignis-

Es kann nicht überraschen, daß Hoffmanns Capriccio auch diesen Widerstand bereits vorwegnimmt. Eine ausführliche Leseransprache zu Beginn des zweiten Kapitels etwa läßt keinen Zweifel an der gewünschten Lektürehaltung: Der Leser soll dem „Wunderbaren“ gegenüber „willig“ sein. „Du magst, geliebter Leser! nicht zürnen, wenn der, der es unternommen, dir die abenteuerliche Geschichte von der Prinzessin Brambilla gerade so zu erzählen, wie er sie in Meister Callots kecken Federstrichen angedeutet fand, dir geradehin zumutet, daß du wenigstens bis zu den letzten Worten des Büchleins dich willig dem Wunderbaren hingeben, ja sogar was weniges davon glauben mögest.“¹¹² Das „Wunderbare“ umfaßt in „Prinzessin Brambilla“ freilich nicht allein die wahrlich bemerkenswert seltsame Handlung um den gescheiterten Schauspieler Giglio Fava, sondern zumal auch das Geflecht der reflexiven und intertextuellen (sowie intermedialen) Beziehungen zwischen verschiedenen narrativen Ebenen und vermeintlichen textuellen ‚Quellen‘. Auch ein skeptischer Leser, der Relationen zwischen diesen Ebenen zu rekonstruieren versucht, wird so letztlich in den Bann illusionärer Halluzinationen gezogen. In diesem Sinn wird die Unvermeidlichkeit des Wahnsinns zu Beginn des fünften Kapitels bereits als eine allgemein anerkannte Lebensweisheit verkündet: „Jeder, der mit einiger Fantasie begabt, sollte, wie es in irgend einem Lebensklugheitsschweren Buche geschrieben steht, an einer Verrücktheit leiden, die immer steigt und schwindet, wie Ebbe und Flut.“¹¹³

se, wörtliche und figurale Sprachformen unterschieden werden können [...]. Dies ist ein Irrtum, obwohl man sagen kann, daß ohne diesen Irrtum keine Sprache möglich wäre“ (Paul de Man: Metapher. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. von Christoph Menke. Übers. von Jürgen Blasius. Frankfurt/M. 1993, S. 231-262, hier: S. 249).

¹¹² Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 790.

¹¹³ Hoffmann: Prinzessin Brambilla, S. 850.