

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky

Německý jazyk a literatura

**MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
E.T.A. Hoffmann in Frankreich
Intertextuelle Beziehungen zwischen „Prinzesse Brambilla“
und „La Fée aux Miettes“**

**AUTOR PRÁCE
Markéta Weissová**

**VEDOUCÍ PRÁCE
PhDr. Zdeněk Mareček, Ph. D.**

Brno, 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Děkuji PhDr. Zdeňkovi Marečkovi, Ph. D. za cenné připomínky, poskytnutí rad a vstřícnost při zpracování mé diplomové práce.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	4
1 E. T. A. Hoffmann in Frankreich	6
1.1 Der Forschungsstand zu der Hoffmann-Rezeption in Frankreich	14
2 Methodologie und Terminologie	19
2.1 Rezeption	19
2.2 Intertextualität	20
3 Forschungsstand zu <i>Prinzessin Brambilla</i> und <i>La Fée aux Miettes</i>	27
4 Analyse	31
4.1 Genre	31
4.2 Form	41
4.3 Figuren	47
4.4 Stoffe, Motive und Symbole	58
4.5 Stil und Sprache	68
5 Reale intertextuellen Beziehungen zwischen <i>Prinzessin Brambilla</i> und <i>La Fée aux Miettes</i>	73
Literaturverzeichnis	76

Einführung

Nicht alle Französischen Forscher urteilen über den Einfluss, den Hoffmann auf französische Dichter ausgeübt hat, so unvoreingenommen wie Breuillac. Doch es ist leicht, den Grund einzusehen, wenn man beobachtet, wie geflissentlich der Verfasser sich bemüht die Einwirkung der deutschen Romantik zu schmälern, wenn nicht gar zu leugnen.

Mit diesen Worten fasst Pankalla in seinem in *Die neueren Sprachen* 1954 veröffentlichten Artikel *E. T. A. Hoffmann und Frankreich*¹ die Situation auf dem Gebiet der E. T. A. Hoffmann-Forschung in Frankreich zusammen.

Die Berechtigung dieser Frage ist unleugbar. Wenn wir die Literatur im Allgemeinen als einen lebendigen Organismus, der sich ständig ändert und entwickelt, anschauen möchten, dann müssen wir auch die Bezüge im Rahmen von unterschiedlichen Kulturen, Nationalangehörigkeiten und Ethnien beachten, weil zwischen ihnen ständig ein reger Austausch stattfindet. Es betrifft nicht nur ästhetische Maßstäbe, philosophische Gedanken, sondern auch Motive, Stoffe und Symbole. Natürlich, es ist zu erwarten, dass der kulturelle Austausch desto reger wird, je öfter es zu Begegnungen kommt. Deshalb ist ausgeschlossen, dass es zwischen Frankreich und Deutschland, zwei benachbarten Ländern, zu keinen Berührungen käme. Die wechselseitigen literarischen Kontakte sind leider nicht genügend untersucht und die Komparatistik, die sich dem Vorwurf einer historisch-genetischen Methode nicht aussetzen wollte, vernachlässigte solche Fragestellungen.

So erscheint es wenigstens, denn manche Literaturwissenschaftler bevorzugen bei der Wahl der Themen von ihren Arbeiten rein germanistische oder romanistische Themen.

Wie hat sich die Situation nach vierundfünfzig Jahren verändert, die vergangen sind, seitdem Pankalla seinen Artikel veröffentlichte? Wie wurde E. T. A. Hoffmann in Frankreich aufgenommen? Welche Reaktionen sein Werk herauslöste und welche Autoren sein Werk angesprochen hat? Auf diese Fragen möchte diese Arbeit Antworten liefern. Es zeigt sich

¹ Mit dem Untertitel *Beiträge zum Hoffmann-Bild in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Pankalla äußert mit diesen Worten seine Entrüstung, daß diese Problematik unterlassen wird. Dieser Abschnitt kann den Eindruck erwecken, dass Pankalla die Bedeutung Hoffmanns in Frankreich überschätzen wird. Aus dem restlichen Teil seines Artikels geht jedoch hervor, dass sich Pankalla bemüht, höchst objektiv zu sein. Pankalla macht auch in seinen anderen Arbeiten auf diese Problematik aufmerksam, wie etwa in Pankalla, Gerhard: *Karl Wilhelm Contessa und E. T. A. Hoffmann. Motiv- und Form-Beziehungen im Werk zweier Romantiker*. Tritsch, Würzburg, 1938; 8° - Breslau, Phil. Diss. v. 27. Juli 1938.

tatsächlich, dass diese Problematik auch in allgemein verfügbaren literaturwissenschaftlichen Nachschlagwerken nur lückenhaft oder schlagwortartig behandelt wird.²

Für unseren Vergleich wählte ich einen Hoffmann, was den von Verhängnis und von vielen Rückschlägen betroffenen Lebensweg angeht,³ ähnlichen Autor, Charles Nodier aus. An Nodier ist interessant, dass er einerseits als ein guter Epigone charakterisiert wird, der seinen Werken eine angemessene ästhetische Form zu geben weiß.⁴ Andererseits ist zu bemerken, dass er von den Surrealisten wie André Pieyre de Mandiargues und Lise Deharme, die den Traum als Ausgangsbasis ihrer künstlerischen Produktion ansehen, als ihr Wegbereiter betrachtet wurde.⁵

Konkret wird E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und Nodiers *La Fée aux Miettes* analysiert. Für unseren Zweck ist es natürlich sinnvoll, *Prinzessin Brambilla* mit einem Text zu vergleichen, der erst danach entstand, als Hoffmann in Frankreich nachweislich bekannt wurde. Und das ist der Fall von *La Fée aux Miettes*.

Es ist auch nicht zu leugnen, dass die widerspruchsvolle Einstellung der Literaturwissenschaft zu dieser Verwandtschaft nicht nur ein Forschungsdesiderat, ja eine Herausforderung für die intertextuell orientierte Literaturbetrachtung darstellt. Es ist wirklich erstaunlich, dass einige Literaturwissenschaftler behaupten, dass *La Fée aux Miettes* von *Prinzessin Brambilla* eindeutig inspiriert wurde. Einige schließen dagegen jede Ähnlichkeit zwischen diesen Texten strikt aus und einige sind der Einstellung, dass es da immerhin einige Analogien gibt.

Die vorliegende Arbeit sollte nicht nur diese Meinungsverschiedenheiten klären, sondern auch die Beziehung von *La Fée aux Miettes* zu *Prinzessin Brambilla* neu zu hinterfragen. Zur Richtschnur wird uns dabei das System der Intertextualität von Gérard Genette dienen.

² Das ist z. B. der Fall von BERKOVSKIJ, Naum Jakolevič: *Německá romantika* oder BALZER, Bernd – MERTENS, Volker: *Deutsche Literatur in Schlaglichtern* oder SCHULZ, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration*.

³ Die Verfolgung wegen ihrer Werke ist ihnen gemeinsam. Nodier wurde 1803 wegen seines Pamphlets *La Napoléone* verfolgt und verbrachte deswegen 36 Tage im Gefängnis. Gegen Hoffmann wird ein Untersuchungsverfahren eingeschaltet, weil er die Atmosphäre der *Demagogenverfolgung* in *Meister Floh* wiederzugeben versuchte. Die Affäre fand erst mit Hoffmanns Tod ihr Ende.

⁴ FISCHER Jan O.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. S. 198: *Působili na něho vlivy romantismu anglického i německého, přijímal jejich náměty, přizpůsobil je francouzským podmínkám a francouzskému vkusu. Všem těmto adaptacím dovedl ovšem dát estetickou formu.*

⁵ André Breton lehnte jedoch Charles Nodier ab.

1 E. T. A. Hoffmann in Frankreich

E. T. A. Hoffmann wurde in Frankreich erst nach seinem Tod bekannt.⁶ Es war Dr. Koreff, der sich kurz nach seiner Ankunft 1822/23 in Paris für die Entdeckung und Verbreitung Hoffmanns Werke eingesetzt hatte. Koreff überzeugte François-Adolphe Loève-Weimars⁷ Hoffmanns Werk ins Französische zu übersetzen und der französischen Leserschaft näher vorzustellen. Zu Hoffmanns Popularität trugen auch Jean-Jacques Ampère und Saint-Marc Girardin⁸ bei.

Hoffmanns Name erschien zum ersten Mal anlässlich der Veröffentlichung seines *Baron de B.* in der literarischen Revue *Le Gymnase* 1828. Am 2. August 1828 folgte der Artikel von J.-J. Ampère⁹ in der Zeitung *Le Globe*. Es handelte sich um eine Rezension zu der Biographie von Julius Eduard Hitzig *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig*. Dieser Artikel trug beträchtlich zur Hoffmanns Popularität in Frankreich bei. Der Autor spendet E. T. A. Hoffmann folgendes Lob:

*Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarrissable de bouffonnerie et d'extravagance; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme Les Mille et une Nuits, raconte comme Walter Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann.*¹⁰

⁶ Zitiert nach Jules Marsan aus seiner Vorrede zu Nervals Erzählungen *Œuvres complètes de Gérard de Nerval. Nouvelles et fantaisies*. S. 4. Er erwähnt die Tatsache, dass bevor das Werk E. T. A. Hoffmanns in Frankreich offiziell veröffentlicht wurde, wurde es plagiiert. Henri Delatouche veröffentlichte die Novelle *Mademoiselle Scudéry* als sein eigenes Werk unter dem Titel *Olivier Brusson* und der Roman *Die Elixiere des Teufels* wurde unter dem Namen des Autors C. Spindler veröffentlicht.

⁷ François-Adolphe Loève-Weimars (1801-1854) war Übersetzer, Historiker, Diplomat und Wegbereiter der Komparatistik in Frankreich.

⁸ Saint-Marc Girardin (1801-1873) war Politiker und Journalist, Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, Freund von Stendhal, Mitglied der Französischen Akademie.

⁹ J.-J. Ampère (1800-1864) war Historiker und Schriftsteller, Mitglied der Französischen Akademie, Sohn des Physikers André-Marie Ampère.

¹⁰ Zitiert nach CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 45-46. „Stellt euch eine reiche Phantasie und einen vorzüglichen Scharfsinn, eine bittere Melancholie und eine unerschöpfliche Begeisterung für das Possenhafte und für die Extravaganz dar; setzt einen Menschen voraus, der mit einer festen Hand die fantastischen Figuren zeichnet, der durch die Schärfe der Erzählung und der Wahrheit der Details die seltsamsten Szenen vergegenwärtigt, der gleichzeitig zittern, träumen und lachen macht, zusammenfassend, der wie Callot schreibt, wie *Tausendundeiner Nacht* erfindet, wie Walter Scott erzählt. Und sie stellen sich Hoffmann vor.“

Walter Scott sieht jedoch in Hoffmann einen Rivalen und attackiert ihn in seinem Artikel *Du Merveilleux dans le roman*¹¹ vom 5. April 1829. Walter Scott kritisiert Hoffmann heftig und versucht ihn zu diskreditieren: *où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices*.¹² Dies ruft eine heftige literarische Diskussion hervor und der Verteidigung Hoffmanns nehmen sich vor allem Saint-Marc Girardin und Loève-Weimars an. Zu der Strategie von Hoffmanns literarischen Anhängern gehörte eine relativ schnelle Veröffentlichung¹³ der bis jetzt unbekanntten Werke Hoffmanns in *La Revue de Paris*. In die Diskussion schalteten sich dann verschiedene französische Zeitungen wie *Le Journal des Débats*, *Le Monde*, *Le Mercure*, *La Revue de Paris* ein.

Im Dezember 1829 werden die von Loève-Weimars übersetzten *Phantasiestücke in Callot's Manier* veröffentlicht. Es ist jedoch überraschend, dass der Autor des Vorworts niemand anderer ist als Kritiker Hoffmanns, Walter Scott. Walter Scott setzt in Hoffmanns Verunglimpfung¹⁴ fort:

Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d'un esprit poétique; elles n'ont pas même cette liaison apparente que les égarement de la démence laissent quelquefois aux idées d'un fou: ce sont les rêves d'une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie, ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au delà d'une attention très passagère, et, en vérité, les inspirations d'Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium, que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique.

Dieser literarische *Streit* bereitete Walter Scott eine bittere Niederlage, die zuletzt das erste Anzeichen und der Grund von Scotts sinkender Popularität in Frankreich war.¹⁵

¹¹ In *La Revue de Paris*: „Von dem Wunderbaren im Roman.“

¹² Zitiert nach CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 46. „wo die Fantasie der Unregelmäßigkeit seiner Launigkeit unterworfen ist.“

¹³ BREUILLAC, M.: *Hoffmann en France*. S. 430. Am 17. Mai 1829 *Der goldne Topf*, am 14. Juni *Ritter Gluck*, am 19. Juli *Drei verhängnisvolle Monate*, im Juli *Erscheinungen*, im August *Der Artushof*, im September *Don Juan*, im Dezember *Von dem Theater und von Zacharias Werner*:

¹⁴ Zitiert nach Jules Marsan aus seiner Vorrede zu Nervals Erzählungen *Œuvres complètes de Gérard de Nerval. Nouvelles et fantaisies*. S. 9. „Es ist nicht möglich solche Erzählungen der Kritik zu unterziehen. Es sind keine Visionen, die dem poetischen Geiste entsprechen würden. Sie haben nicht einmal diese offensichtliche Verknüpfung, welche die Verwirrungen des Schwachsinnns als eine Spur an den Gedanken eines Narren hinterlassen: Es sind fiebrige Träume eines Schwachsinnigen, die in einem Moment unsere Neugier durch die Seltsamkeit anregen können, oder unsere Überraschung durch ihre Originalität, aber sie kommen nie über eine sehr flüchtige Aufmerksamkeit hinaus, und die Anregungen Hoffmanns sind in der Wirklichkeit oft den Gedanken ähnlich, die durch den Gebrauch von Opium ausgelöst werden, dass wir denken, dass er mehr die Hilfe eines Arztes benötigt hätte, als die Meinungen der Kritiker.“

¹⁵ CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 51.

Eine andere wichtige Tatsache, was die Übersetzung der *Phantasiestücke in Callot's Manier* ins Französische anbelangt, ist, dass sie von J.-J. Ampère als *Fantaisie à la manière de Callot* übersetzt wurden. Damit gewann das ganze Werk von E. T. A. Hoffmann das Epitheton *fantastique*, obwohl man in diesem Falle eher von der Phantasie als von dem Phantastischen sprechen sollte.

Ampère drückt mit dem Ausdruck *fantastique* aus, dass das Werk von Hoffmann bemerkenswert ist. Jules Champfleury¹⁶ stellt fest, dass das Wort *fantastique* in Frankreich deswegen erfunden wurde, damit man damit die Verwunderung äußern konnte. Dieser Begriff sollte jedoch auch den Unterschied zwischen einem Werk formulieren, das die Wirklichkeit nachahmt und einem anderen, das die Gesetze der Vernunft nicht anerkennt und die Phantasie bevorzugt.¹⁷

Im Jahre 1830 erreicht die Begeisterung für E. T. A. Hoffmann in Frankreich ihren Höhepunkt. Es geht im wahrsten Sinne des Wortes um eine *Epidemie*, von der nicht nur Übersetzer, Literaturkritiker, sondern auch Schriftsteller angesteckt wurden. Demzufolge entsteht eine ganze Reihe von Übersetzungen¹⁸ und Nachahmungen der Werke Hoffmanns. Gérard de Nerval und Charles Nodier publizieren ihre Essays, die das Phantastische rühmen. Das Publikum verehrt schwärmerisch die *contes fantastiques*,¹⁹ obwohl sich unter dieser Bezeichnung praktisch alles Mögliche verbergen kann.

Die umfassendste Übersetzung Hoffmanns, die sich auch der größten Gunst der Leser erfreute, stammt von Loève-Weimars. Loève-Weimars trug zur Entstehung eines falschen Hoffmann-Bildes bei.

Einerseits wurde die Hoffmanns Biographie von Loève-Weimars sehr entstellt, so dass sie dazu beigetragen hatte, dass die Persönlichkeit des aus Königsberg stammenden Schriftstellers dem romantischen Mythos angepasst wurde. Der Übersetzer stellte ihn als einen verkannten Künstler dar, dessen Gesundheit durch übermäßigen Alkoholgenuss und durch Krankheiten erschüttert wurde.

¹⁶ Jules-François Husson, genannt Champfleury (1821-1889) war Schriftsteller, Übersetzer, Sprecher des Realismus und Autor des realistischen Manifests *Le Réalisme*.

¹⁷ ŠRÁMEK, J. : *Morfologie fantastické povídky*. S. 5-6.

¹⁸ Außer Loève-Weimars auch Saint-Marc Girardin, Théodore Toussenel, Henry Egmont, Émile Gigault de la Bédolière.

¹⁹ „die phantastischen Geschichten.“

Andererseits ist die Übersetzung an sich untreu. Loève-Veimars konzentriert sich zu viel auf den exzentrischen Charakter der Texte Hoffmanns, statt Hoffmanns Figuren genau zu charakterisieren. Er unterschlägt unter anderem einige Passagen, die dem französischen Leser nicht gefallen würden und solche Passagen, in denen Hoffmann allzu patriotisch gesinnt ist. Weiter verzichtet er auf Hoffmanns kritische Gedanken und Reflexionen über die Kunst, welche die Malerei, die Zeichenkunst und die Musik betreffen. Schließlich sind die Bemühungen von Loève-Veimars darauf konzentriert, dass das Werk seine phantastischen Elemente nicht verliert. Ein anderer Verstoß, der Loève-Veimars und anderen Übersetzern vorgeworfen wird, ist die Vernachlässigung des spezifischen Stils Hoffmanns.

Demzufolge hatte Loève-Veimars einen großen Anteil daran, dass das von ihm übersetzte Werk als rein phantastisch begriffen wurde und dass die Literaturkritiker davon überzeugt wurden, dass Hoffmann an alles geglaubt habe, was er erzählte.

Das Jahr 1833 ist jedoch mit einer scharfen Kritik an den *contes fantastiques* verbunden. Nicht nur das Publikum, sondern auch die Autoren scheinen ermüdet zu sein. Die Autoren, die sich 1830 für die *contes fantastiques* eingesetzt hatten, lehnen dieses Genre heftig ab. Dies schadet auch dem guten Ruf von Hoffmann. Außerdem bringt dieses Jahr eine Neubewertung von Hoffmanns Texten, so dass man sich bemüht, ihre wirklichen Eigenschaften zu charakterisieren. Théophile Gautier zeigt in seiner frenetischen Geschichte *Onuphrius, ou Les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*,²⁰ welchen Schaden ein maßloses Lesen bei einem wahnsinnigen Menschen anrichten kann:

*Quand [Onuphrius] était seul dans son grand atelier, il voyait tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tusmann, le Dr. Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange du château de Bohème ; c'était le sabbat complet, et il ne se fût pas fait prier pour avoir peur de son chat comme d'un autre Mürr.*²¹

Henri Egmont fertigt 1836 eine neue Übersetzung an, bei der er sich das Ziel setzt, eine möglichst treue Übertragung zu liefern. Außerdem versucht er, in der Schrift *Notice sur la vie*

²⁰ *Onuphrius oder die phantastischen Plagen eines Bewunderer von Hoffmann.*

²¹ Zitiert nach CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 84. „Wenn Onuphrius alleine in seinem großen Atelier war, sah er um sich einen phantastischen Reigen herumzutanzten, den Rat Tusmann, den Doktor Tabraccio, den würdigen Peregrinus Tyss, Krespel mit seiner Geige und mit seiner Tochter Antonia, die Unbekannte aus dem öden Haus und die ganze seltsame Familie aus dem Schloss aus Böhmen. Es war ein vollständiger Hexensabbat und er ließ sich auch nicht erbitten lassen, um vor seinem Kater Angst zu haben, als ob er ein anderer Murr gewesen wäre.“

et les ouvrages d'Hoffmann die Lebensgeschichte Hoffmanns wahrheitstreu darzustellen und die Fehler, die Loève-Weimars beging, zu korrigieren.

Wohingegen Loève-Weimars die Phantasie und den Alkoholrausch Hoffmanns betont, rühmt Egmont die Ausgewogenheit und die Klarheit Hoffmannscher Texte. Egmont spricht Hoffmann jedoch jeden Anspruch auf eigenständige philosophische Konzeption ab.

Charles Baudelaire übersetzt zwischen den Jahren 1852-1860 das Werk von Edgar Allan Poe. Schon 1855 zeigt sich eine neue Tendenz in der französischen Literatur, im Brennpunkt des literarischen Interesses steht jetzt E. A. Poe. Obwohl die den Texten von Hoffmann gewidmete Aufmerksamkeit nachlässt, verliert er nicht seine Leser. Seine Bücher werden auch weiterhin übersetzt und herausgegeben. Einige Werke von ihm werden vertont oder als Vorlage für Ballett verwendet und tragen zur nachträglichen Popularisierung von Hoffmann bei. Es ist der Fall von Offenbachs *Phantastischen Erzählungen*, die 1881 in Paris uraufgeführt wurden. Weiter ist *Der Nussknacker* von Tschaikowski oder *Coppélia* von Léo Delibes zu nennen.

Warum genoss Hoffmann bei französischen Literaten und Lesern gegen 1830 ein so hohes Ansehen, obwohl er in seiner Heimat fast vergessen wurde? Um diese Frage beantworten zu können, muss die Situation in der französischen Literatur gegen 1830 einer näheren Untersuchung unterzogen werden.

Erstens: Die französische Öffentlichkeit wurde gegen 1830 mehr kosmopolitisch und offener gegenüber literarischen Impulsen aus dem Ausland als in dem Jahrhundert vorher. Es ist ein Verdienst von Madame de Staël und ihrer Schrift *De l'Allemagne*, dass die französische Öffentlichkeit auf die deutsche Literatur aufmerksam gemacht wurde und dass dadurch die Rezeption der deutschen Literatur in Frankreich angespornt wurde. Hoffmann wurde zwar in dieser Schrift nicht erwähnt, aber die Gesellschaft wurde auf die spätere Aufnahme eines unbekanntes Autors vorbereitet.

Zweitens: Die französische Gesellschaft gegen 1830 war den Romantikern gegenüber freundlich gesinnt. Sie erwartete von der Literatur etwas Neues. Es war kein Zufall, dass Loève-Weimars einen romantischen Hoffmann-Mythos prägte, dass er sich bemühte, das Phantastische aus Hoffmanns Werk in seinen Übersetzungen hervorzuheben, und dass Walter Scott seine Leser verlor. Dies war eine unabwendbare Folge dieser Entwicklung, d. h. des Bedürfnisses, immer etwas Neues zu entdecken, und Hoffmanns französische Verleger konnten davon profitieren.

Und obwohl Hoffmann den französischen Literaten eine neue Sphäre der Literatur entdecken ließ, ist es nötig, hinzuzufügen, dass sein Werk auch den Franzosen durch bestimmte Elemente sehr nahe stand.

Es waren gerade die phantastischen Elemente, die Hoffmann in seinen Werken bevorzugt, welche die Franzosen gefangen genommen hatten. Hoffmanns Genie wird zum Beispiel in *Hoffmann et Paganini* von Jules Janin²² mit der Genialität von Paganini verglichen. Im Grunde genommen, knüpft der Königsberger Schriftsteller an die Tradition der esoterischen Lehre von Swedenborg, Saint-Martin, Martines und Lavater an, und die geistige Verwandtschaft mit den Illuminaten wie Mesmer und Cagliostro lässt sich an seinem Werk nicht bestreiten.

Außerdem nahm seit 1789 ein neues Genre in der französischen Literatur seine unerschütterliche Position ein, der *schwarze Roman*.²³ Es ist nicht so überraschend, weil die Literatur nach der Revolution, nicht mehr den Regeln, die der König bestimmte, sondern dem literarischen Geschmack der ganzen Gesellschaft unterworfen war. Diese Tendenz bezeugte einerseits eine bestimmte Zuneigung der Franzosen zu dieser Art der Literatur, andererseits entstammte der *schwarze Roman* dem englischen Schauerroman, von dem sich Hoffmann häufig inspirierte.

Der Unterschied zwischen dem *schwarzen Roman* und der *conte fantastique* bestand darin, dass in der phantastischen Literatur die psychologische Dimension erhalten blieb. Auf diese Art und Weise ist es Hoffmann gelungen, das Alte mit dem Neuen zusammenzufügen. Hoffmann scheute sich nicht einmal davor, sich das Thema des Romans *Le Diable amoureux* von dem Vorläufer des Phantastischen Jacques Cazotte auszuleihen und es in seiner Erzählung *Der Elementargeist* zu bearbeiten.

Drittens: Die junge Generation der romantischen Autoren,²⁴ die durch die Folgen der Juli-Revolution getäuscht wurde und die durch ihre ungezwungene und ausschweifende Lebensweise eine Opposition gegen das Bürgertum bezeugte, fand in dem romantischen Hoffmann-Mythos ihr Vorbild: *En lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann, il ne faut*

²² Jules Gabriel Janin (1804-1874) war Schriftsteller, Literaturkritiker und Mitglied der Französischen Akademie.

²³ Es geht um ein Genre der Trivialliteratur, das entweder *le roman terrible* oder *le roman noir* genannt wird.

²⁴ Damit sind die sog. *frenetischen* Dichter oder *les Jeune-Frances* gemeint, zu denen auch Gérard de Nerval und Théophile Gautier am Anfang ihres literarischen Schaffens zählten.

*jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans la bouteille: chaque image s'offrit à son esprit, colorée par les vapeurs du vin ; de là le prisme fantastique qui dans ses récits environne toujours la réalité.*²⁵ Demzufolge erschien die Persönlichkeit von Hoffmann in vielen Werken, wie etwa in der Geschichte *La Dame au colier de velours* aus *Mille et Un Fantôme* von Alexandre Dumas oder in *Chiara d'Hoffmann* von Saint-George.

Hoffmanns Werk regt eine ganze Reihe von französischen Autoren an. Es handelt sich einerseits um die Autoren, die von der Literaturwissenschaft fast völlig vergessen sind, und andererseits um die berühmtesten. Es ist jedoch schwer, eine komplette Liste aufzustellen, weil sich die Literaturwissenschaftler in diesem Punkt sehr uneinig sind. Ich werde mich trotzdem bemühen, die bekanntesten Autoren und die wichtigsten Werke zu erwähnen.

Obwohl die Sympathie von Alfred de Musset für E. T. A. Hoffmann nur während des kurzen Zeitabschnitts – von 1832 bis 1833 – dauert, zeichnet sie sich nicht nur in dem dramatischen, sondern auch in dem poetischen Schaffen von Alfred de Musset ab. In dem Stück *À quoi rêvent les jeunes filles* ist die Ähnlichkeit des *prince d'Eysenach* mit dem Fürsten Irenäus aus *Lebensansichten des Katers Murr* auffällig oder die Figur von Fantasio aus dem gleichnamigen Drama ähnelt ganz auffällig Johannes Kreisler. Musset beruft sich in dem Gedicht *Namouna* nicht nur auf Hoffmann, sondern auch auf seine Vorbilder wie Shakespeare und Mozart.

Aus der jungen Generation der frenetischen Dichter sind Gérard de Nerval und Théophile Gautier zu nennen. Bei Gérard de Nerval ist es nicht so überraschend, wenn wir annehmen, dass er eine enge Beziehung zur deutschen Literatur hatte. Er übersetzte Goethe, Schiller, Bürger und Jean Paul ins Französische. Seine Übersetzungen von Hoffmann sind jedoch Fragmente geblieben. Es wurde ihm lange die Autorschaft, von den Geschichten *La Sonate du Diable*, *Le Barbier de Goëtingue*²⁶ und *La Nuit de 31 décembre* zugeschrieben, die von Hoffmann offenkundig inspiriert wurden. Dies wurde aber von den Literaturwissenschaftlern widerlegt. Was Nervals Geschichte *La Main enchainée* betrifft, ist nach Castex²⁷ eher die Aufnahme des historischen Kolorits von W. Scott spürbar. In der Geschichte *Soirée*

²⁵ Zitiert nach BREUILLAC, M.: *Hoffmann en France*. S. 444. Dieser Abschnitt erschien in der Vorrede zu der Erzählung *Don Juan*, die in *La Revue de Paris* 1829 veröffentlicht wurde. „Wenn man die Erinnerungen und Erzählungen von Hoffmann liest, sollte man nie vergessen, dass er sich betrank und dass er seine Begeisterung in einer Flasche schöpfte. Jedes Bild, das ihm einfiel, war von dem Dunst des Weins gefärbt, davon stammt also das phantastische Prisma, das in seinen Erzählungen ständig die Realität umgibt.“

²⁶ ŠRÁMEK, J.: *Morfologie fantastické povídky*. S. 35.

²⁷ CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 290.

*d'Automne*²⁸ und in *Le Portrait du diable*²⁹ ist dagegen die eigentümliche Atmosphäre von Hoffmann ganz evident.

Von Théophile Gautier, dem Autor der Doktrin *l'art pour l'art*, würde man kaum eine Vorliebe für die *contes fantastiques* erwarten. Obwohl er sich in *Onuphrius* mit diesem Genre auseinandersetzt, bleibt er der *conte fantastique* de facto während seines ganzen Lebens treu. Man kann eine ganze Reihe der *contes fantastiques* nennen, die offensichtlich von Hoffmann inspiriert sind, z. B. *La Cafetière*, *Omphale* oder *La Morte amoureuse*. Aber in der Geschichte *Deux acteurs pour un rôle* geht es augenscheinlich um eine Nachahmung.³⁰

Charles Nodier war um eine Generation älter als Gautier und Nerval. Er schrieb phantastisch gestimmte Geschichten schon vor der Welle des Phantastischen. Das mangelnde Interesse für sein Werk enttäuschte ihn, so dass er mit seinem Schreiben aufhörte. Erst der Erfolg von Hoffmann ermunterte ihn zum weiteren literarischen Schaffen.

Obwohl sich Honoré de Balzac in seinem Brief an Madame Hanska³¹ über Hoffmann abfällig äußert, ist in seinem Werk eine Reihe von Belegen dafür, dass er sich häufig von Hoffmann inspirieren ließ. Es geht konkret um *L'Elixir de longue vie*, *Melmoth réconcilié*, *Deux rêves*, *L'Auberge rouge*, *L'Église* und *La Comédie du diable*.³²

Als Hoffmanns Werke 1836 heftig kritisiert wurden, setzte sich George Sand für sein Werk ein. Ihre Hinwendung zu Hoffmann machte sich auch in ihrem Werk bemerkbar. Man würde

²⁸ CASTEX, G.: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. S. 292. Der Erzähler ist während einer unbequemen Fahrt in einer Kutsche von Halluzinationen überfallen. Er glaubt ein Kapellmeister zu sein und ist in einer Art von musikalischem Delirium, die für Hoffmann charakteristisch ist.

²⁹ Ebd. S. 293. Ein Maler möchte seine Verliebte vergessen. Er ist nicht fähig dem Impuls zu widerstehen und sucht ein verdammtes Bild, das die Kirche absichtlich versteckte. Wenn er das Bild findet, ist er darüber überzeugt, dass er ihn selbst schaffte und erkennt darauf seine Geliebte. Dieses Bild lässt ihm keine Ruhe, deshalb begeht er Selbstmord.

³⁰ Ebd. S. 231. Der Wiener Schauspieler Heinrich hat jeden Tag einen großen Erfolg in der Rolle eines Teufels. Eines Tages trifft er in einem Gasthof einen Unbekannten, der seine Interpretation der Rolle bestreitet und der mit einem diabolischen Lachen die Stube verlässt. Einige Tage später erscheint der Unbekannte während einer Theaterpause hinter den Kulissen. Er lässt Heinrich verschwinden und ersetzt ihn auf der Bühne. Er hat einen Riesenerfolg. Heinrich wird dann unter dem Fußboden des Theaters gefunden. Seine Schultern sind von Riesenkrallen verletzt. Infolgedessen verzichtet er auf diesen Beruf.

³¹ Am 2. November 1833: *J'ai lu Hoffmann, il est au-dessous de ma réputation; il y a quelques chose, mais pas grand'chose; il parle bien musique; il n'entend rien à l'amour ni à la femme; il ne cause point de peur, il est impossible d'en causer avec des choses physiques.*

³² BREUILLAC, M.: *Hoffmann en France*. S. 79-83. Weiter ist Ähnlichkeit von *Der Zusammenhang der Dinge*, *Spielerglück* und *Ignaz Denner* mit *Les Paysans*, *Une ténébreuse affaire*, von *Die Jesuitenkirche in G.* und *Der Artushof* mit *Le Chef d'œuvre inconnu*, *Doge* und *Dogaresse* mit *Facino Gane*, *Sarrasine* und *Massimilla Doni* zu erwähnen.

in *La comtesse de Rudolstadt*, *La Nuit de Noël* und in vielen anderen Parallelen zu Hoffmann finden.

In seinem einzigen Werk, dem Gedicht *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* bekennt sich Aloysius Bertrand³³ zu Hoffmann. Er versucht analog zu Hoffmann das Unausdrückbare auszudrücken, das Unbeschreibbare zu beschreiben und die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen zu verwischen.

Charles Baudelaire stellt einen Wendepunkt in Hoffmanns Rezeption dar. Er begreift Hoffmanns Werk im weiteren Kontext und beschränkt sich nicht nur auf phantastische Züge in Hoffmanns Werken. Er begreift, dass hinter dem Phantastischen manchmal eine neue Dimension steckt.

Die Theorie der *correspondences*, der Verbundenheit der Bezüge, übernimmt Baudelaire von Hoffmann. Baudelaire zitiert das künstlerische Konzept aus *Kreisleriana* in *Salon de 1846*, um die Aufmerksamkeit der Dichter zu erregen. In dem Sonnet *Correspondances* greift er diesen Gedanken wieder auf und setzt ihn poetisch um.

Hoffmann ist auch in *Le Goût de l'infini*, *Quelques caricaturistes étrangers*, *Du vin et du hachish*, *A la jeune saltimbanque*, *Notice de révélation magnétique* erwähnt. In dem Essay *L'Essence du rire* hebt Baudelaire das Groteske im Hoffmanns Werk hervor und nennt *Prinzessin Brambilla* einen Katechismus der höchsten Ästhetik.

1.1 Der Forschungsstand zu der Hoffmann-Rezeption in Frankreich

Pankalla³⁴ kritisiert die Einstellung und die Voreingenommenheit der französischen Literaturforscher zu dem Thema der Hoffmann-Rezeption in Frankreich. Wie hat sich die Einstellung der Literaturwissenschaftler zu der Problematik der Hoffmann-Forschung geändert?

³³ Aloysius Bertrand (1807-1841) war einer der sog. *kleinen Romantiker*.

³⁴ PANKALLA. G.: *Hoffmann und Frankreich. Beiträge zum Hofmanns-Bild in der französischen Literatur des 19. Jahrhundert*. S. 179: *Nicht alle französischen Forscher urteilen über den Einfluss, den Hoffmann auf französische Dichter ausgeübt hat, so unvoreingenommen wie Breuillac. Doch es ist leicht, den Grund einzusehen, wenn man beobachtet, wie geflissentlich der Verfasser sich bemüht die Einwirkung der deutschen Romantik zu schmälern, wenn nicht gar zu leugnen.*

Obwohl es auf den ersten Blick scheinen mag, dass Hoffmann entweder im Schatten der Ereignisse der *Schlacht um Hernani*³⁵ steht oder wegen seines literarischen Kollegen E. A. Poe seine gebührende Stelle nicht finden kann, wird dem Thema seiner Rezeption in Frankreich in vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten Aufmerksamkeit gewidmet. Die Situation hat sich seit 1954, dem Jahr der Veröffentlichung Pankallas Artikel, von Grund auf verändert.

Wenn wir erwägen, dass Hoffmann gegen 1830 in Frankreich als ein Autor der phantastischen Literatur begriffen wird und dass sein Werk eine Welle der phantastischen Literatur entfesselt, ist es nicht überraschend, dass er oft in dem Kontext mit der phantastischen Literatur erwähnt wird.

Die Literaturwissenschaftler stimmen darin überein, dass für die Entfaltung des phantastischen Genres die Aufnahme von Hoffmanns Texten entscheidend ist. Marcel Schneider³⁶ unterscheidet in seiner Übersicht der phantastischen Werke sogar ein spezifisches Genre, das nach 1830 in Anlehnung an Hoffmann in Frankreich entsteht. Hubert Matthey gibt als eine der Ursachen der Entstehung der phantastischen Literatur die Nachahmung der ausländischen Autoren Milton und E. T. A. Hoffmann an. John A. Guischart hält die französische phantastische Geschichte für ein Produkt der deutschen Romantik und betont nachdrücklich die Bedeutung von Hoffmann.³⁷

Breuillac³⁸ schreibt Charles Nodier den gleichen Verdienst wie Hoffmann an der Entfaltung dieses literarischen Genres zu. Seiner Meinung nach gab es vor 1830 zwei Strömungen des Phantastischen, das eine in Frankreich, das andere in Deutschland, die sich nach der Veröffentlichung der Übersetzung von Loève-Weimars vermischten. Seine Arbeit liefert erschöpfende Informationen darüber, wie Hoffmann in Frankreich empfangen wird und über die Diskussion, die sein Werk hervorruft. Außerdem gibt er eine Übersicht der Werke und Autoren, die Hoffmann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts rezipierten. Er schlussfolgert,

³⁵ Die Theateraufführung des Dramas *Hernani* von Victor Hugo im Théâtre Français löste eine heftige Diskussion zwischen den Konservativen und der jungen Generation der Romantiker aus. Dieses Ereignis ist offiziell als *Schlacht um Hernani* genannt und stellt für das romantische Drama einen bedeutenden Umbruch dar, weil die offizielle Anerkennung dem romantischen Drama danach gebracht wurde. Demzufolge wurde das romantische Drama dem klassischen gleichgestellt.

³⁶ SCHNEIDER, M.: *La littérature fantastique en France*. S. 13.

³⁷ Zitiert nach ŠRÁMEK, J.: *Morfologie fantastické povídky*. S. 5-6.

³⁸ BREUILLAC, M.: *Hoffmann en France*.

dass die Bedeutung von Hoffmann für die zukünftige Literatur nur in der phantastischen Literatur besteht.

Castex widmet sich in *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* genauso intensiv wie Breuillac der Problematik von Hoffmanns Rezeption. Seine Arbeit ist jedoch nur auf die Untersuchung des phantastischen Genres beschränkt. Die bibliographischen Angaben sind für jeden Literaturwissenschaftler von großem Nutzen, der sich mit dieser Problematik näher befassen möchte. Seine Arbeit stellt meiner Meinung nach einen wichtigen Beitrag zu diesem literaturwissenschaftlichen Bereich, der von den folgenden Forschern schwer zu übertreffen ist. Paradoxerweise ist in seiner Anthologie³⁹ die Tendenz spürbar, auf die Pankalla hinweist, die sich durch die Marginalisierung der Bedeutung von Hoffmann charakterisiert.

Die Arbeiten von Baronian und Steinmetz konzentrieren sich auch nur auf das Phantastische, sie sind jedoch nicht ausführlich genug. Sie gehen über die ganze Geschichte, wie Hoffmann in Frankreich aufgenommen wurde, achtlos hinweg.

Aus den literaturwissenschaftlichen Studien ist meiner Ansicht nach deutlich, dass das Etikett, mit dem Hoffmanns Werk in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts versehen wurde, noch im 20. Jahrhundert festklebt. Hoffmann wird noch heute trotz aller Versuche um die Neubewertung seines Werkes nur als ein phantastisch schreibender Autor begriffen. Es ist desto paradoxer, dass sich Todorov in seiner Arbeit *Introduction à la littérature fantastique* bemüht, eine exakte Definition des phantastischen Genres zu geben und dass er sich bei seiner Argumentation auf *Prizessin Brambilla* stützt, ohne zu erwähnen, dass es sich um keinen phantastischen Text an sich handelt.

Braaks Studie unterscheidet sich grundsätzlich von den oben erwähnten darin, dass sie einen komplexeren Blick auf Hoffmanns Rezeption anbietet. Er ist davon überzeugt, dass der Einfluss Hoffmanns während der Zeit der Romantik mehr scheinbar als wirklich war. Man konnte den wahren Hoffmann aufgrund der kaum treuen und unkompletten Übersetzungen, die zwischen 1830 und 1900 erschienen sind, nicht kennen. Die wirkliche Entdeckung fand erst mit den Symbolisten statt und die Nachahmung von Poe war dazu erforderlich. Er findet

³⁹ CASTEX, G.: *Anthologie du conte fantastique français*.

jedenfalls, dass sogar Alain-Fournier⁴⁰ in seinem Roman *Le Grand Meaulnes*⁴¹ im 20. Jahrhundert Anregungen von Hoffmanns Werk empfangen hat.⁴²

Teichmann⁴³ untersucht die Rolle der Presse bei Entdeckung von Hoffmann und bei Verbreitung von seinen Werken. Sie legt auch Wert auf die Rolle der Übersetzer und der Übersetzungen von Hoffmann. Sie charakterisiert die Fehler der Übersetzer und stellt fest, dass die Fehlerhaftigkeit durch den Zeitmangel verursacht wurde, weil die Verleger in einer kurzen Zeit einen relativ großen Umfang von Hoffmanns Werk veröffentlichten. Gerade dieser Umstand entschied, dass Hoffmann in Frankreich sehr positiv angenommen wurde. Die Presse machte sich auch um den Erfolg von Hoffmann in Frankreich verdient, indem sie über neue Ausgaben informierte und Artikel über Hoffmann veröffentlichte. Teichmann weist auch darauf hin, dass es ganz umstritten ist, ob Hoffmann eine so große Publizität erreicht hätte, wenn eine treue Übersetzung von Anfang an vorhanden gewesen wäre. Teichmann dokumentiert nicht nur die wenig hervortretenden Umstände, sondern sie vermittelt auch überraschende Informationen. Sie liefert z. B. Belege dafür, dass Hoffmann noch vor 1828 in der Presse mehrmals erwähnt wurde.⁴⁴ Weil sie die Informationen auch in den wenig bekannten Zeitungen oder in den Zeitschriften, die niedrige Auflagenhöhe erreichten, recherchiert. Weiter unterrichtet Teichmann über die Durchsetzung der musikalisch orientierten Werke wie *Kreisleriana* und *Rat Krespel*. Das Interesse dafür kulminierte zwischen 1834 und 1836. Leider deckt diese Studie nur den kurzen Zeitraum von 1826 bis 1840.

⁴⁰ Alain-Fournier (1886-1914).

⁴¹ Eine symbolistische Evokation der Jugend, welche die unwirkliche und traumhafte Atmosphäre mit dem Märchenhaften verbindet. A. Meaulnes, ein Schüler an einer ländlichen Schule, verschwindet für drei Tage. Wenn er auftaucht, erzählt er von einem Abenteuer: Er hat sich verlaufen und an einem phantastischen Fest auf einem Schloss im Walde teilgenommen hat. Und obwohl das Fest ein sehr trauriges Ende genommen hat, erlebte er hier ein Gefühl der Seelenruhe und des Glücks. Er trifft hier eine Frau, in die er sich verliebt und die er sucht. Als er erwachsen ist, erfährt er, wo sie lebt und heiratet sie. Er macht sich gleich nach der Hochzeit auf eine lange Reise und wenn er heimkehrt, findet er sie nicht. Sie ist gestorben.

⁴² BRAAK, S.: *Introduction à une étude sur l'influence d'Hoffmann en France*. S. 277.

⁴³ TEICHMANN, E.: *La Fortune d'Hoffmann en France*.

⁴⁴ Ebd. S.17. Die literarische Revue *Bibliothèque allemande* veröffentlicht in *Manuel de la langue allemande et la littérature depuis Lessing* 1826 eine kurze Anmerkung über Hoffmann, 1827 folgt in *Revue germanique* der Artikel *Les Dernières dix années de la littérature allemande; Considérations par W.F. Massmann, docteur en philosophie*, wo *Kater Murr*, *Prinzessin Brambilla*, die Oper *Undine* oder *Meister Floh* erwähnt werden usw.

Schließlich ist die Ansicht von Fernand Baldensperger zu erwähnen, dass die Rezeption von Hoffmann in der französischen Literatur intensiver war als die von Goethe.⁴⁵

Den größeren Teil, der von uns erwähnten Literatur, die sich mit der Hoffmann-Forschung befasst, gehört zu dem literaturwissenschaftlichen Bereich, der sich auf die phantastische Literatur konzentriert. Die Forscher sind sich darin mehr oder weniger einig, dass dieses Genre von Hoffmann viele Anregungen empfangen hat. Eine interessante Ausnahme stellt die Arbeit von Teichmann dar, die manche Faktoren und den Hintergrund von der Aufnahme E. T. A. Hoffmanns anhand eingehender Recherchen in der Presse erklärt.

⁴⁵ Zitiert nach BERZIK, A.: *E. T. A. Hoffmann en France*. S. 19. Ferdinand Baldensperger drückt diese Meinung in *Goethe en France* aus. S. 362.

2 Methodologie und Terminologie

2.1 Rezeption

Der Problematik der Rezeption wurde seit den 60er des 20. Jahrhunderts vor allem seitens der Rezeptionsästhetik, der empirischen Rezeptionsforschung und der Rezeptionsgeschichte eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Diese literaturwissenschaftlichen Ansätze sprechen der Instanz des Lesers bei der Literaturgeschichtsschreibung und akademischer Literaturinterpretation eine große Rolle zu, d. h. die Rezeption ist als eine Aufnahme bei dem Leser begriffen. Es geht jedoch nicht um einen normalen, sondern um einen *impliziten* Leser, dessen historisch-ästhetischer Erwartungshorizont sich ständig ändern kann. Deshalb unterliegen die geltenden Normen für die Gattungen ständigen Veränderungen. Als ein gutes Beispiel für die Veränderung des Erwartungshorizontes kann die Ablehnung von Walter Scott 1829 und das Interesse für Hoffmann, welche die Ablehnung des phantastischen Genres gegen 1833 ablöste, angeführt werden.

Nach H. R. Jaub stellt der Rezeptionsprozess einen Vorgang des ständigen Aufbaus und der unablässigen Veränderung von Horizonten in der Auseinandersetzung mit Textsignalen dar.⁴⁶ Unter diesen Anregungen von Jaub konstituierte sich ein neuer Zweig der Literaturgeschichte, der sich mit unterschiedlichen Aspekten der Rezeption von Autoren bzw. Werken als konstitutivem Teil von deren Nachwirkung, Geltung, Bedeutung und Interpretationsgeschichte bis heute beschäftigt.⁴⁷

Anders gesagt, ein Werk kann nach der Aufnahme bei Publikum und Kritik bearbeitet werden. Dieser Übergang eines literarischen Werkes in neue Produktion kann auch als Rezeption begriffen werden.

Jaub formulierte unter anderem auch folgende Blickwinkel,⁴⁸ aus denen die Literaturgeschichtsschreibung betrachtet werden soll:

1. Die diachrone Betrachtung eines Werkes in einer literarischen Linie.

⁴⁶ Vgl. den Artikel *Erwartungshorizont*. In: NÜNNING, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. S. 155.

⁴⁷ Vgl. den Artikel *Rezeptionsgeschichten*. In: NÜNNING, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. S. 575.

⁴⁸ VOGT, J.: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. <http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/>.

2. Die Untersuchung der strukturellen Beziehungen eines Werkes zu anderen – gleichzeitigen – Werken im literarischen System.
3. Die Rekonstruktion der Beziehung der Literaturgeschichte zur allgemeinen Geschichte.

Mit dem ersten Aspekt, dass die Beziehung eines Textes zu den vorhergehenden und ihm nachfolgenden Texten untersucht werden soll, nähert sich das Konzept der Literaturgeschichtsschreibung von Jauß dem poststrukturalistischen Konzept der Intertextualität, das allen Texten den Charakter von *produktiven Rezeptionen* früherer Texte zuspricht.⁴⁹

2.2 Intertextualität

Die Intertextualität ist ein Begriff, den Julia Kristeva⁵⁰ in den 60er des 20. Jahrhunderts eingeführt hatte, um die Bezüge zwischen den Texten beschreiben zu können. Die Intertextualität spiegelt die Tatsache wider, dass ein Text nicht im Vakuum existieren kann, sondern dass er sich in Bezug auf andere Texte definiert.

Kristevas Konzept der Intertextualität stützt sich auf die Dialogizität von Michail Bachtin. Die Theorie der Dialogizität geht davon heraus, dass der Sinn einer sprachlichen Äußerung nur über ihre besondere kommunikative Situation verständlich ist.

Kristevas Meinung nach baut sich jeder Text *als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes*. Die auktoriale Intentionalität ist marginalisiert, d. h. die Intertextualität bezieht sich eher auf den Text als auf den Autor. Sie gesteht dem Text Eigenleben und Selbstständigkeit. Weiter werden die Grenzen zwischen dem lesenden und schreibenden Subjekt verwischt. Dieses Konzept der Intertextualität bezieht sich nicht nur auf literarische Texte, sondern auch auf alle Arten der bedeutungstragenden Äußerungen. Aufgrund dieser Charakteristika ist dieses Konzept der ontologischen Intertextualität zuzuordnen.

⁴⁹ Vgl. den Artikel *Rezeptionsgeschichten*. In: NÜNNING, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. S. 575.

⁵⁰ Vgl. den Artikel *Intertextualität und Intertextualitätstheorien*. In: NÜNNING, A. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. S. 287.

Eine andere Kategorie der Intertextualität ist die deskriptive Intertextualität, die an einem traditionellen Verständnis von Autor, Werk und Leser festhält und welche die Intertextualität als Oberbegriff für die *herkömmlichen Bezugsformen* von Texten benutzt.

Es gibt natürlich mehrere Auffassungen, aber das von Gérard Genette in den 80er erarbeitete System scheint eine relativ systematische und komplexe Typologie der Beziehungen zwischen einzelnen Texten zu liefern. Genette bezeichnete sein System als Transtextualität⁵¹ und er unterscheidet fünf Typen der intertextuellen Beziehungen.

An erster Stelle entwirft Genette für die Koprpresenz zweier oder mehrerer Texte in einem anderen den Terminus Intertextualität und zählt dazu Plagiat, Zitat und Anspielung. Das Plagiat unterscheidet sich von dem Zitat darin, dass das Zitat in Anführungszeichen gesetzt wird. Das Plagiat ist dagegen eine nicht deklarierte, aber immerhin noch wörtliche Entlehnung. Die Anspielung stellt dann eine weniger explizite und weniger wörtliche Form einer Aussage dar, die dem Leser bekannt sein muss, sonst wird er sie nicht verstehen.

Praktisch können *Olivier Brusson* und *Die Elixiere des Teufels* als Plagiate⁵² bezeichnet werden, weil die Autorschaft Hoffmann abgesprochen wurde. Es ist jedoch fraglich, unter welchen Kriterien die übersetzten Werke in diese Kategorie fallen und inwieweit eine wörtliche Übersetzung, die von Genette gefordert wird, zu machen ist. Die Passage aus Baudelaires *Salon de 1846*,⁵³ in welcher der Autor das künstlerische Konzept aus dem *Kapitel 5. Höchst zerstreute Gedanken* von *Kreisleriana* kurz wiedergibt, ist ein Zitat.⁵⁴ Ein Abschnitt aus dem gleichen Kapitel wird von Gérard de Nerval als *La Liqueur favorite d'Hoffmann*⁵⁵ übersetzt. Diese Reflexion über verschiedene Sorten von alkoholischen Getränken, die ein

⁵¹ Zu bemerken ist, dass das ganze System den Begriff Transtextualität bekam und dass unter Intertextualität eine Subkategorie zu verstehen ist.

⁵² Siehe die Anmerkung Nummer 6.

⁵³ BAUDELAIRE, CH.: *Œuvres complètes*. S. 232. *Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que par analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouge produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.*

⁵⁴ HOFFMANN, E. T. A.: *Kreisleriana*. <http://www.gutenberg.spiegel.de>. *Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. – Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.*

⁵⁵ DE NERVAL, G.: *Œuvres complètes de Gérard de Nerval. Nouvelles et Fantaisies*, S. 123-124.

bestimmtes künstlerisches Schaffen anregen,⁵⁶ inspirierte zu verschiedenen Anspielungen. Alfred de Musset macht folgende Bemerkung: *L'inspiration poétique, cette étincelle tant recherchée, se trouve la plupart du temps dans une bouteille bien caché. Goethe buvait du vin du Rhin, Byron du rhum, Hoffmann de punch [...].*⁵⁷ Dieser Abschnitt wird auch von Baudelaire in *Le vin*⁵⁸ paraphrasiert und gerade auf dieser Stelle in dem System von Genette scheint eine Lücke zu sein, dass zwischen dem Zitat und der Anspielung steht, weil nicht mit einer Umschreibung gerechnet wird.

Der zweite Typus, die Paratextualität, stellt eine weniger explizite und mehr lockere Beziehung dar. Es geht um die Informationen, die durch Titel, Untertitel, Hinweise auf den Leser, Illustrationen, Nachwort und Fußnoten mitgeliefert werden. Dieser Klassifikation zufolge werden der Titel *Prinzessin Brambilla*, der Untertitel *Ein Capriccio nach Jakob Callot* und die acht Radierungen von Callot, mit denen *Prinzessin Brambilla* ausgestattet ist, als Paratexte klassifiziert.

Drittens wird das Verhältnis des Kommentars zu dem kommentierten Text untersucht, die Metatextualität. Die Arbeiten von Winfried Sdun⁵⁹ oder von Hans Dieter Zimmermann,⁶⁰ die sich mit *Prinzessin Brambilla* beschäftigen, sind Metatexte. Es geht also um die Literatur über die Literatur.

Viertens: *Et l'hypertextualité? Elle est aussi évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérature : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles.*⁶¹ Die

⁵⁶ HOFFMANN, E. T. A.: *Kreisleriana*. <http://www.gutenberg.spiegel.de>. So würde ich z. B. bei der Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ersten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des „Don Juan“ ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten!

⁵⁷ Zitiert nach TEICHMANN, E.: *La Fortune d'Hoffmann en France*. S. 67. Dieser Artikel wurde am 10. Januar 1831 in *Revue fantastique* veröffentlicht. „Die poetische Inspiration, dieser so ausgesuchte Funke befindet sich meistens in einer gut versteckten Flasche. Goethe trank Rheinwein, Byron Rum, Hoffmann Punsch [...].“

⁵⁸ BAUDELAIRE, CH.: *Œuvres complètes*. S. 304. *Le musicien consciencieux doit se servir du vin de Champagne pour composer un opéra-comique. Il y trouvera la gaité mousseuse et légère qui réclame le genre. la musique religieuse demande du vin du Rhin ou du Jurançon [...] il y a là une amertume enivrante ; mais la musique héroïque ne peut pas se passer de vin de Bourgogne.*

⁵⁹ SDUN, Winfried : *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*

⁶⁰ ZIMMERMANN, H. D.: *Der junge Mann leidet an chronischen Dualismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio „Prinzessin Brambilla.“* In: *E. T. A. Hoffmann*.

⁶¹ GENETTE, G.: *Palimpsestes*. S. 18. „Und die Hypertextualität? Sie ist auch ein universeller Aspekt der Literatur. Es gibt kein literarisches Werk, das nicht an ein anderes in einem bestimmten Maße und der Lektüre nach nicht erinnern würde. In diesem Sinne sind alle Werke Hypertexte.“

Hypertextualität, welche die *Verwandtschaft* aller literarischen Texte voraussetzt, untersucht die Zusammenhänge, die zwischen dem Hypotext und dem Hypertext bestehen. Man versteht unter dem Begriff Hypotext den ursprünglichen Text, wohingegen der Hypertext der *verwandte* und abgeleitete Text ist. Diese Arbeit geht von der Hypothese aus, dass *La Fée aux Miettes* den Hypertext von *Prinzessin Brambilla* darstellt. Weil *Prinzessin Brambilla* 1821 entstand und vor der Veröffentlichung von *La Fée aux Miettes* in Frankreich herausgegeben wurde.

Genette unterscheidet die Hypotexte einerseits nach ihren Bezügen zu dem Hypertext, andererseits nach ihrer Funktion und dem Register.

Der Autor dieser Typologie geht davon aus, dass sich Parodie, Travestie und Transposition auf die Transformation stützen. Pastiche, Persiflage und Nachahmung beruhen dagegen auf der Imitation.

Die Transformation, was die Parodie angeht, besteht in der Bedeutungsveränderung, wie es bei Boileaus *Chapelain décoiffé*⁶² der Fall ist. Unter Travestie versteht Genette die stilistisch herabsetzende Transformation nach Art des *Virgile travesti*⁶³ von Scarron. Die Transposition kommt in Werken von großer Bedeutung vor, deren Umfang, ästhetische und ideologische Ambitionen ihren hypertextuellen Charakter vergessen lassen, wie *Doktor Faustus*⁶⁴ von Thomas Mann oder *Ulyse*⁶⁵ von James Joyce. Diese Produktivität wird mit einer Vielfalt von transformationellen Prozessen verbunden, die sie in Gang bringt.

Die Imitation kann nur indirekt sein, indem der Idiolekt eines Werks in einem anderen nachgeahmt wird. Der Idiolekt kann nur anhand auffällender Merkmale rekonstruiert werden, deshalb kann die Nachahmung des Idiolekts nur dadurch erreicht werden, dass der Text als ein

⁶² Zum Vorbild für diese stilistisch herabsetzende Transformation sind vier Szenen aus *Cid* von Racine. Der Rahmen von *Cid* wird beibehalten, aber es werden einige Ausdrücke und dadurch auch die ganze Bedeutung verändert.

⁶³ Das Thema von *Aineis* ist in *Virgile travesti* nicht verändert. Es geht um eine stilistische Veränderung, denn die Personen verwenden lediglich eine triviale und niedrige Sprache.

⁶⁴ Was den Hypotext anbelangt, gehört der *Dr. Faust* eher dem *Volksbuch* als dem *Faust* von Goethe an, weil er das Ende ohne Hoffnung auf die Erlösung verfolgt. Die Geschichte spielt sich in Deutschland des 20. Jhs. ab. Die Hauptperson, der syphilitische Künstler Leverkühn steckte sich absichtlich von einer Prostituierten an. Er machte es nicht nur deswegen, weil er sie liebte, aber auch weil er darüber überzeugt wurde, dass er durch diese Krankheit ein musikalisches Genie gewinnt. Diese Geschichte ist vieldeutig, einerseits ist Leverkühn überzeugt, dass der Teufel zu ihm gekommen ist, ihren Pakt zu bestätigen. Andererseits könnte es sich um einen Traum handeln, in dem er überzeugt ist Faust zu sein, weil er mit Verschlechterung seines Gesundheitszustands allmählich der Torheit verfällt.

⁶⁵ Joyce erzählt die Geschichte von Ulysses in einer anderen Manier als Homer. Joyce entnimmt der *Odysee* ein bestimmtes Handlungs- und Beziehungsschema zwischen den Personen. Außerdem ist die Handlung in Dublin des 20. Jhs. verlegt.

Modell behandelt wird, d. h. wie ein Genre. Das ist der Grund dafür, warum das Pastiche nur ein Genre ist und warum die Nachahmung eines Werks, eines Autors, einer literarischen Schule oder einer Epoche strukturell identische Operationen sind und warum die Parodie und die Travestie auf keinen Fall als Imitationen betrachtet werden können. Die Parodie und die Travestie greifen nur einen vornehmen Text an, nie ein Genre.⁶⁶

Genette führt als Beispiel eines Pastiches *L’Affaire Lemoine*⁶⁷ von Marcel Proust, von einer Persiflage *A la manière de ...*⁶⁸ von Reboux und Muller und einer Nachahmung *Posthomeric*⁶⁹ von Quintus von Smyrna an.

Nach dem Register werden die einzelnen Genres gegliedert, indem ihnen eine spielerische, satirische oder ernste Funktion zugesprochen wird. Demzufolge wird Parodie und Pastiche als spielerisch, Travestie und Persiflage als satirisch und Transposition und Nachbildung als ernst betrachtet. Um die Wahrheit zu sagen, oszilliert ein wirkliches literarisches Werk zwischen mehreren Registern und es ist nötig dieses Spektrum um den ironischen, humoristischen, polemischen und satirischen Register zu erweitern, um die ganze Vielfalt der Hypertexte zu erfassen.

Fünftens: Die Architextualität ist einfach die taxonomische Zugehörigkeit eines Textes zu einem Genre. Dank dem paratextuellen Hinweis ist *Prinzessin Brambilla* dem Genre Capriccio zuzuordnen.

⁶⁶ GENETTE, Gérard : *Palimpsestes*. S. 110–111.: *On ne peut l’imiter qu’indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu’on ne peut lui-même dégager qu’en traitant le texte comme un modèle, c’est-à-dire comme un genre. Voilà pourquoi il n’y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une œuvre singulière, un auteur particulier, une école, une époque, un genre, sont des opérations structurellement identiques — et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais, ne peuvent jamais être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s’en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. [...] On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu’un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) — tout simplement, et comme chacun le savait d’avance, parce qu’imiter, c’est généraliser. [...] Le pastiche est l’imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement.*

⁶⁷ Proust benutzt das wirkliche Ereignis – die *Affäre Lemoine* – als Vorwand um eine ganze Serie nach der Art von Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Régnier, Goncourt, Michelet, Faguet, Renan und Saint-Simon. Der Register ist jedoch von dem Satirischen zu dem Bewundernden abgestuft. Die Bewunderung betrifft die Persönlichkeiten wie Flaubert, Michelet und Saint-Simon.

⁶⁸ Die Journalisten Charles Muller und Paul Reboux ahmen ihre Zeitgenossen wie *Déroulède* oder *Marcelle Tinayre* nach, es geht jedoch um eine literarische Karikatur.

⁶⁹ Die *Posthomeric* ist eine Fortsetzung des Epos von Homer, die sich zwischen die Begräbnis von Hektor und die Abfahrt von Ulysses einfügt, das heißt zwischen das Ende von Ilias und Odyssee. Nicht nur der Dialekt und der Stil des homerischen Charakters, sondern auch die Angaben und Realien sind strikt eingehalten.

Die intertextuellen Bezüge können neben den semantischen auch andere Ebenen des Textes betreffen, d. h. die linguistischen Aspekte wie Graphie, Interpunktion, Morphologie, Lexik oder Syntax, aber auch Aspekte der metrischen, rhetorischen oder erzählerischen Gestaltung.

Dadurch, dass sich die Intertextualität auf den Text konzentriert, wird verhindert, dass eine literaturwissenschaftliche Analyse in falsche Richtung ausgerichtet wird. Das Konzept der Intertextualität von G. Genette fasst de facto alle wichtigen den Text konstituierenden Elemente, infolgedessen kann dieses Konzept als eine Art Stütze oder Folie für die Analyse von *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* gebraucht werden. Es wird der Form, dem Genre, den Hauptgestalten, Symbolen und Motiven, der Sprache und den stilistischen Merkmalen Aufmerksamkeit gewidmet.

Es ist offensichtlich, dass die Kategorie des Genres mit der Architextualität zusammenfällt. Die Analyse der Form hängt teilweise mit der Paratextualität zusammen, d. h. mit der Unterteilung in einzelne Kapitel, teilweise mit der erzählerischen Gestaltung und der Kategorie Zeit, Ort und Erzähler. Die Analyse der stilistischen und sprachlichen Mittel kann zu der Entscheidung beitragen, ob *La Fée aux Miettes* auf Imitation von *Prinzessin Brambilla* beruht oder nicht. Die Untersuchung der Hauptgestalten der beiden Werke kann verraten, ob zwischen ihren Charakterzügen Analogien bestehen, weil die Hypertextualität im engeren Sinne in der Nachahmung oder Transposition der Hauptfiguren und derer Charakterzüge besteht. Es ist egal, ob sie lächerlich gemacht oder ernst gestaltet werden. Die Analyse der Stoffe, Symbole und Motive als wichtigen semantischen Textkonstituenten soll auch nicht vergessen werden.

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, die Antwort auf die Frage zu geben, welche intertextuellen Beziehungen zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* bestehen. Es wäre verlockend, die nach G. Genette entworfenen intertextuellen Beziehungen wie Parodie, Nachahmung etc. zwischen diesen Texten bestimmen zu können. Es ist jedoch möglich, dass die intertextuellen Beziehungen nicht eindeutig zu bestimmen werden, weil die Literaturwissenschaft nicht mit genau gemessenen Werten wie Mathematik oder Physik arbeitet und die Auswertung der Ergebnisse von der Person, welche die Analyse durchführt, abhängt.

In der Tat kann die intertextuelle Beziehung zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* unterschiedlich eingeschätzt werden. So ist es möglich, dass wir zu dem Schluss

kommen, dass *La Fée aux Miettes* von *Prinzessin Brambilla* nur punktuelle Anleihen macht oder dass sich *La Fée aux Miettes* *Prinzessin Brambilla* zu größeren Teilen bedient, bzw. dass *La Fée aux Miettes* in direkter oder indirekter Weise auf *Prinzessin Brambilla* anspielt oder dass *La Fée aux Miettes* in größerer oder kleinerer semantischer und ideologischer Spannung zu *Prinzessin Brambilla* steht.

3 Forschungsstand zu *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes*

Prinzessin Brambilla und *La Fée aux Miettes* ist gemeinsam, dass sie von der Zeitkritik und von den Zeitgenossen nicht begriffen wurden. Heinrich Heine schreibt in seinen *Briefen aus Berlin* über *Prinzessin Brambilla* Folgendes: *Wem diese durch ihre Wunderlichkeiten nicht den Kopf schwindlicht macht, der hat gar keinen Kopf.*⁷⁰ Auch in *Die romantische Schule* neigt er zu der Einstellung von Jean Paul, Goethe und Hitzig. Ihr Verdikt über *Prinzessin Brambilla* ist vernichtend und sie sprechen vom *kranken Hoffmann*.⁷¹ *Prinzessin Brambilla* ist erst von Baudelaire in *L'Essence du rire* aufgewertet worden.

La Fée aux Miettes wird im Gegensatz zu *Prinzessin Brambilla* nicht abgelehnt, sie wird aber als eine Art der Trivialliteratur betrachtet.⁷² Auch der bedeutende französische Literaturkritiker Sainte-Beuve geht in *Portraits littéraires* über *La Fée aux Miettes* fast mit Stillschweigen hinweg. Er macht nur eine kurze Notiz davon, dass *La Fée aux Miettes* von Hoffmann inspiriert ist.

Hoffmann und Nodier werden in ihren Heimatländern fast vergessen. Erst anfangs des 20. Jhs. wird ihnen und ihren Werken gebührende Aufmerksamkeit gewidmet. Und wie stellt sich heute die Literaturwissenschaft zu *Prinzessin Brambilla*?

Sdun⁷³ sieht die bisher entstandenen Arbeiten über *Prinzessin Brambilla* als ungerecht und versucht anhand der festgestellten Ergebnisse die Fehlschlüsse zu korrigieren. Sdun lenkt seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Reaktion der Zeitgenossen und auf die Umstände der Entstehung, sondern führt eine Analyse des Genres und der Kategorie Zeit, Ort und Erzähler usw. durch. Diese Arbeit ist von bedeutender Bandbreite und leistet zweifelsohne einen wichtigen Beitrag zu der Hoffmann-Forschung.

Zimmermann⁷⁴ stellt sich die Frage, warum *Prinzessin Brambilla* von Baudelaire als ein Katechismus der hohen Ästhetik bezeichnet wird, und dabei konzentriert er sich auf die Rolle der Ironie.

⁷⁰ Zitiert nach ZIMMERMANN, H. D.: *Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla*. In: *E. T. A. Hoffmann*. S. 97.

⁷¹ ZIMMERMANN, H. D.: *Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla*. In: *E. T. A. Hoffmann*. S. 97.

⁷² HAMON, P.: *Le Robert des grands écrivains de la langue française*. S. 958.

⁷³ SDUN, W.: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*.

⁷⁴ ZIMMERMANN, H. D.: *Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla*. In: *E. T. A. Hoffmann*. S. 97-111.

Obwohl sich Köhler⁷⁵ primär vor allem dem komparatistischen Thema *Baudelaire et Hoffmann* widmet, stellt ihre Arbeit eine hoch zu schätzende Informationsquelle zu *Prinzessin Brambilla* dar. Auch Köhler betrachtet die Ironie als einen wichtigen Aspekt von diesem Text. Scheffel⁷⁶ untersucht dagegen die metatextuellen Elemente, die sogar in Form, Inhalt und Genesis der eigenen Erzählung von *Prinzessin Brambilla* zur Geltung kommen.

Neumann⁷⁷ betrachtet vor allem die in *Prinzessin Brambilla* durchgeführten Begegnungs- und Wahrnehmungsexperimente und die Wechselwahrnehmung, als eine Folge des Konflikts zwischen Liebe und Ehe, bzw. Sozialvertrag und Leidenschaft, Spannung und dem Einbruch der Wünsche. Er interpretiert *Prinzessin Brambilla* im Anschluss an Baudelaire als *den Versuch, den heikelsten Punkt in der Identitätsgeschichte des Subjekts, der sich in der Literatur finden lässt* „wissenspoetisch“ zu bearbeiten.⁷⁸

Wellberry wendet auf die Analyse von *Prinzessin Brambilla* das System des belgischen Ethnologen Arnold van Gennep und seiner Einführung in die Initiationsrituale *Les rites de passage: étude systématique des rites* aus dem Jahre 1909 an. Der Begriff *rite de passage* erfasst *die Funktion, die durch die zahllosen, in diversen Kontexten eingebetteten rituellen Vorgänge geleistet wird [...] um den Übergang (passage) des Subjekts von einer sozialen Kategorie zu einer ihr opponierten zu bewirken.*⁷⁹ Dabei kommen auch die spezifischen Eigenschaften der Liminalität zur Sprache, die *das Problem des Zwischenkategorialen, des Übergänglichen und des Paradoxen zum Thema hat.*⁸⁰ Wellberry weist nach, dass *Prinzessin Brambilla* als *rite de passage* gestaltet wird, aber der eigentliche Initiand ist der Leser.

Kremer versteht unter dem *Literarischen Karneval* in *Prinzessin Brambilla* eine *komödiantische Konvergenz von Grotteske und Karneval.*⁸¹ Diese Elemente, der Grad der heiteren Reflexion und die auf Wiederholung angelegte Lektüre-Steuerung machen aus *Prinzessin Brambilla* ein zyklisch wiederkehrendes ästhetisches Erlebnis. Kremer macht darauf aufmerksam, dass der Mythos von dem Urdargarten aus *Prinzessin Brambilla* als

⁷⁵ KÖHLER, I.: *Baudelaire et Hoffmann*.

⁷⁶ SCHEFFEL, M.: *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. S. 112-123.

⁷⁷ NEUMANN, G.: *E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Entwurf einer „Wissenspoetik.“* <http://books.google.de/>

⁷⁸ Ebd. S. 46.

⁷⁹ WELLBERRY, D. E.: *Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla.“* In: *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft.* S. 317.

⁸⁰ Ebd. S. 320.

⁸¹ KREMER, D.: *Literarischer Karneval. Prinzessin Brambilla*, In: E. T. A. Hoffmann. S. 123-143.

Symbolisierung von Schellings Metaphysik zu lesen ist, indem sie auf der ständigen Metamorphose von Zeichen beruht.

Nodier wird genauso wie Hoffmann anfangs der 30er des 20. Jhs. der Vergessenheit entrissen. Es sind die Psychoanalytiker, die sich als die ersten um einen Interpretationsversuch von *La Fée aux Miettes* bemühen. So liest Vodoz diesen Text aus der Sicht der analytischen Psychologie. Genauer gesagt, Nodier litt bei der Verfassung von *La Fée aux Miettes* unter inzestuösen Gedanken.⁸²

Béguin und Castex versuchen Nodier in ihren Arbeiten gegen die psychoanalytischen Interpretationsversuche in Schutz zu nehmen. Béguin setzt einen Schlusspunkt hinter der Psychoanalyse, indem er die Gedanken bzw. Gefühle und das Werk von Nodier voneinander trennt. Die Unkenntnis dieser Hintergründe ist nach Béguin genauso absurd wie der Versuch in ihnen den Schlüssel für die Deutung zu sehen. Castex analysiert *La Fée aux Miettes* im Hinblick auf das Phantastische.

Weiter wäre eine ganze Reihe von kurzen Analysen erwähnenswert wie z. B. die von Schneider, Lund⁸³ oder die im *Le Robert* veröffentlichte Studie.

Schulze reiht *La Fée aux Miettes* den Werken von Nodier zu, in denen der Hauptheld in eine Wahnwelt auswandert.

Christian Wehr⁸⁴ richtet seine Untersuchung auf die Problematik des Genres, der ideologischen Grundlagen und der biblischen Motive aus. Wehr macht aufmerksam darauf, dass *La Fée aux Miettes* durch die Ironie in engerer Beziehung zu der deutschen als zu der französischen phantastischen Geschichte steht. In *La Fée aux Miettes* spiegeln sich die puritanische Ethik und die familiäre Sittlichkeit wider.

Wie stellen sich die Literaturwissenschaftler zu der Rezeption von *Prinzessin Brambilla* in *La Fée aux Miettes* ein?

Schneider⁸⁵ widerlegt jede Möglichkeit, dass eine Ähnlichkeit zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* besteht. Nach Schneider hängt *La Fée aux Miettes* vielmehr mit *Isabella von Ägypten* von Achim von Arnim zusammen.

⁸² BÉGUIN, A.: *L'âme romantique*. S. 335, SCHNEIDER, M.: *La littérature fantastique en France*. S. 168. Die Psychoanalytiker gingen vielleicht davon aus, dass Nodier an seine Tochter Marie emotional sehr gebunden wurde. Ihre Hochzeit im Jahre 1830 war für ihn sehr schmerzhaft.

⁸³ LUND, H. P.: *Fée aux Miettes*. S. 729.

⁸⁴ WEHR, Ch.: *Imaginierte Wirklichkeiten*.

⁸⁵ SCHNEIDER, M.: *La littérature fantastique en France*. S. 171.

Nach Baronian⁸⁶ erinnert *La Fée aux Miettes* an die *Prinzessin Brambilla*, und das soll mehrere Aspekte betreffen, Baronian unterlässt jedoch erwähnen, welche es konkret sind.

Wenn wir die vage Behauptung von Ora Avni⁸⁷ für bare Münze nehmen, dass sich Nodier von Hoffmann in mancher Hinsicht inspirierte, dann kommt aus den bedeutendsten Werken von Nodier nur *La Fée aux Miettes* in Betracht, weil Nodier noch vor der Veröffentlichung vor Hoffmann einige phantastische Geschichten geschaffen hat. Es bietet sich noch die Frage: Welcher von Hoffmanns Texten kann Nodiers *La Fées aux Miettes* angeregt haben?

Auch Castex⁸⁸ bejaht, dass sich ein Vergleich zwischen diesen Texten bietet. Die Hauptidee ist de facto die gleiche. Die Hauptprotagonisten sind Schwärmer und werden wahnsinnig. Infolgedessen besteht eine bestimmte Analogie zwischen dem Werk von Hoffmann und dem von Nodier, vor allem in der Intrige und in der symbolischen Absicht. In *Notice* zum *Cycles des innocents* zählt er zu den in *La Fée aux Miettes* rezipierten Texten *Der goldne Topf*, *Kater Murr* und *Klein Zaches* auf.⁸⁹

Den wichtigsten Beitrag zu dieser Problematik leistet Schulze.⁹⁰ Er vertritt die Meinung, dass *La Fée aux Miettes*, *Der goldne Topf* und *Der Sandmann* formale Parallelen aufweisen. Zwischen *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla* findet Schulze nur eine einzige Analogie, drei Bereiche, die auch in anderen Erzählungen von Hoffmann ihren Ausdruck finden: bürgerliche Welt, Märchenwelt und der Übergang von diesen zwei bereits erwähnten. Außerdem beweist Schulze, dass Nodier stoffliche Anleihen aus Voltaires *Ce qui plaît aux dames*, aus Balzacs *L'Auberge rouge* und aus Hugos *Notre Dame de Paris* machte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla* von der Literaturwissenschaft keineswegs vernachlässigt wurden. Ganz im Gegenteil, die Literaturwissenschaft der letzten vierzig Jahre befasst sich mit diesen Texten sehr eingehend. Im Hinblick auf die komparatistische Betrachtung von *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla*, stehen äußerst unterschiedliche Informationen zur Verfügung. Manchmal handelt es sich um stichwortartige Bemerkungen, die meistens nur als Behauptungen aufgestellt sind, aber auf Textarbeit und Dokumentation verzichten.

⁸⁶ BARONIAN, J.-B.: *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. S. 56.

⁸⁷ ORA, A.: *Contes fantastiques*, In: *De la littérature française*. S. 639.

⁸⁸ CASTEX, G.: *Le Conte française en France de Nodier à Maupassant*. S. 149.

⁸⁹ Zitiert nach SCHULZE, J.: *Enttäuschung und Wahnwelt*. S. 138.

⁹⁰ SCHULZE, J.: *Enttäuschung und Wahnwelt*.

4 Analyse

In diesem Teil wird an die Analyse von *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla* herangegangen. Die Analyse wird nur aus praktischen Gründen im Hinblick auf traditionelle Gliederung – Genre, Form, Figuren, Motive und Symbole und schließlich Sprache und Stil – durchgeführt. Die einzelnen Kapitel überlappen sich inhaltlich, weil die Texte als Ganzes angesehen werden müssen.

4.1 Genre

Die Bestimmung des Genres stellt nicht nur eine bloße Kategorie dar, die bei jedem literarischen Werk anhand der jeweiligen kennzeichnenden Merkmale von *La Fée aux Miettes* und von *Prinzessin Brambilla* zu bestimmen ist, sondern auch eine Kategorie, welche die Lesererwartungen manipulieren kann. Und das nützen die Schriftsteller sehr häufig aus.

So zählt Nodier *La Fée aux Miettes* in der Vorrede der *histoire fantastique* zu. Und Hoffmann bestimmt das Genre von *Prinzessin Brambilla* als Capriccio. Paradoxerweise verwendet Nodier in der Vorrede zu *La Fée aux Miettes* für *conte fantastique* den synonymischen Ausdruck *sottie*. Auch Hoffmann verwendet als Synonym für sein Capriccio das Wort Märchen.

Weiter ist zu berücksichtigen, dass auch die Fachliteratur ganz unterschiedliche Urteile über die Genrebestimmung von *La Fée aux Miettes* abgibt. So wird *La Fée aux Miettes* auch als Märchen, Bildungsroman oder griechischer Roman klassifiziert. Die unterschiedlichen genealogischen Überlegungen betreffen auch *Prinzessin Brambilla*, die nicht nur dem Genre des Capriccios, dem *conte fantastique*, sondern auch dem Märchen bzw. dem Kunstmärchen zugeordnet wird. Deshalb werden wir die Möglichkeit überprüfen müssen, ob *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* dem Genre der *conte fantastique*, des Märchens oder des Bildungsromans unterworfen sind. Diese drei Aspekte werden Ausgangspunkte für unsere weiteren Überlegungen über andere Genres darstellen wie z. B. Capriccio usw.

Noch bevor wir *La Fée aux Miettes* zu analysieren beginnen und unsere Überlegungen über ihre Einordnung dem *genre fantastique* anstellen, müssen wir im Auge behalten, dass das Genre des Phantastischen gegen 1830 noch nicht eindeutig definiert wurde.

Auch Šrámek bemerkt in seiner *Morfologie fantastické povídky*, dass die Definitionen des phantastischen Genres noch bis heute uneinig und sehr vage bleiben. Seiner Meinung nach

definiert sich die phantastische Literatur als eine Nachahmung der Wirklichkeit, in der jedoch ein Teil dieser Fiktion in Übereinstimmung mit geläufigem Abbild der Wirklichkeit steht, d. h. ist rationell als ihre künstlerische Gestaltung akzeptierbar und scheint als wahrscheinlich. Wohingegen der andere Teil dieser Fiktion im krassen Gegensatz zu dem geläufigen Abbild der Gesellschaft gerät und mit dem zeitgenössischen Verständnis der Zeit unvereinbar ist. Alle beiden oben erwähnten Aspekte sind in der phantastischen Geschichte gleichberechtigt.⁹¹

Diese Charakteristik spiegelt jedoch nicht die Tatsache wider, dass jeder literarische Text seine eigene Realität herstellt, von der das Wirkliche und Unwirkliche schwer zu trennen ist. Ungeachtet dessen, dass auch Märchen, Mythos oder Sage dieser Formulierung zufolge darunter verstanden werden können. Wie soll man die künstlerischen Texte beurteilen, welche die Trennungslinie zwischen Traum und Realität, bzw. Realität und Wahn absichtlich verwischen? Weiter wird die Problematik der phantastischen Symbole und Motive als Konstituenten eines literarischen Textes überhaupt nicht reflektiert. Bedeutet das, dass jeder literarische Text, in dem phantastische Motive und Symbole in Erscheinung treten, automatisch als phantastisch betrachtet wird?

Deshalb ist es angebracht, von der narrativen Struktur der phantastischen Geschichte auszugehen, die auf den bestimmten von Šrámek festgestellten Analogien gegründet ist. Die Morphologie des Genres ist an zwei Funktionen von hundertprozentiger Distribution angelegt.⁹²

Die eine, der sog. zutage kommende Ausdruck des Phantastischen, besteht darin, dass die Hauptfigur in der Regel zum direkten und unmittelbaren Teilnehmer an einem phantastischen Ereignis wird und sich der Außergewöhnlichkeit und der Unglaublichkeit bewusst ist. Und schließlich die andere, der sog. *Sieg* oder die *Niederlage*, die davon abhängt, ob es der Hauptfigur gelingt, von der wohlthuenden Wirkung zu profitieren oder sich von verderblichem Einfluss zu entziehen. Gegebenenfalls ist er nicht imstande aus dem positiv wirkenden Phantastischen einen Gewinn zu ziehen oder dem bösen Phantastischen zu widerstehen.

Anders gesagt, aus der ersten Funktion ergibt sich, dass jede phantastische Geschichte ein Thema haben muss, das man als phantastisch beschreiben kann. Das Vorhandensein der

⁹¹ ŠRÁMEK, J.: *Morfologie fantastické povídky*. S. 14.

⁹² Ebd. S. 51. Die Morphologie des Phantastischen basiert auf sieben anderen Funktionen (Zeichen, Versuchung, Einweihung, Zweifel, Bestätigung des Phantastischen, Kampf oder Annahme, Erklärung), die nicht von der hundertprozentigen Distribution sind, und deshalb wurden sie aus unseren Überlegungen ausgelassen.

anderen Funktion ist nicht nur durch die Einzigartigkeit und die Offenheit der Erfahrung der Hauptfigur mit dem Phantastischen, sondern auch durch den Entwurf der Komposition gegeben, weil es sich um eine epische Erzählung mit einer geschlossenen Pointe handelt.

Konkret kann für das Thema von *La Fée aux Miettes* die Entwicklung der Hauptfigur von Michel angenommen werden. Šrámek's Bemerkung zufolge knüpft dieser Text an den Bildungsroman oder an den *roman de formation* an. Jean-Luc Steinmetz macht darauf aufmerksam, dass *La Fée aux Miettes* ein getarntes Handbuch für Gesellen darstellt.⁹³

Außerdem kommt es überhaupt nicht in Frage, die Figur der Fée aux Miettes nur als eine phantastische Gestalt an sich zu interpretieren. Weil die Gestalt der Bettlerin, die Michel von seinen Schuljahren an begleitet, als eine Personifikation der Weisheit, eine Allegorie, zu verstehen ist. Sie sei die Witwe von Salomo: *La veuve de Salomon, ce n'est pas la beauté, c'est la sagesse.*⁹⁴ Ein Text, der allegorische Züge aufweist, kann nach Šrámek nicht als eine *conte fantastique* klassifiziert werden.

Das zweite Kriterium, die Geschlossenheit der Erzählung, ist auch nicht erfüllt, weil die Geschichte mehrdeutig ist und offen bleibt. Tatsächlich kann die Narrheit von Michel auch als Hauptthema in Erwägung gezogen werden, d. h. alles, was von Michel erzählt wird, kann nur als ein Produkt seines kranken Gehirns betrachtet werden. In *La Fée aux Miettes* ist eine andere destruktive Konstituente des Phantastischen zu finden, die Ironie. Man vergisst, dass Nodier *La Fée aux Miettes* ebenfalls dem Genre der Sottie⁹⁵ zurechnet. Dieser Begriff drückt wohl am besten die Diskrepanz zwischen Wahn und Realität, Ironie und Ernst in diesem Text aus.

Es ist wahr, dass sich Nodier in seiner Schrift *Du Fantastique en littérature* mit dem Phantastischen auseinandersetzt. Seine Schrift gelangt jedoch nicht zu einer eindeutigen und für eine breitere Wirkung geeigneten Definition. Es ist deswegen, weil Nodier kanonisierte und höchst heterogene Werke der Weltliteratur wie *Ulysses* von Homer, *Faust* von Goethe, *Die Göttliche Komödie* von Dante, *Contes de Fées* von Perrault und Werke von Jean Paul, Shakespeare, Voltaire und Racine als Beispiele des Phantastischen anführt. Daraus folgt, dass

⁹³ Zitiert nach ŠRÁMEK, J.: *Morfologie fantastické povídky*. S. 32.

⁹⁴ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 255. „Die Witwe von Salomon, das ist keine Schönheit, sondern die Weisheit.“

⁹⁵ Sottie (Sotie) ist ein Narrenspiel, ein mittelalterliches französisches Drama, das satirische lokale, kirchliche, politische oder soziale Missstände bloßstellt. Zu den zentralen Protagonisten werden Narren.

Nodier das Phantastische keineswegs als ein literarisches Genre, sondern als geniale Produktion der menschlichen Phantasie auffasst. Damit steht er der Auffassung des Phantastischen von J.-J. Ampère sehr nahe. Das Adjektiv *fantastique* entspricht nicht dem deutschen *phantastisch*, sondern dem *phantasievoll*. Diese Hypothese wird bereits im ersten Kapitel von *La Fée aux Miettes* bestätigt. Nodier stellt die Phantasie als einziges Kriterium für das künstlerische Schaffen auf:

*O fantaisie! [...] Mère des fables riantes, des génies et des fées! enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de la lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de l'inconnu ; toi qui laisses tomber en passant de délicieuses rêveries sur les veillées du village, et qui entoures d'apparitions charmantes la couche virginale des jeunes filles !...*⁹⁶

Die Zuordnung von *La Fée aux Miettes* zum Genre der *conte fantastique* wird meistens aus älteren Quellen unreflektiert übernommen. Sie beruht sozusagen auf der Tradition und deshalb ist sie einigermaßen akzeptabel. Sie kann aber keineswegs strukturelle Zusammenhänge, thematische Kriterien und das Funktionieren dieses Textes hinsichtlich der literaturwissenschaftlichen Bewertung zum Ausdruck bringen.

La Fée aux Miettes weist auch märchenhafte Züge aus. Deshalb ist eine Reflexion über die Verpflichtung von *La Fée aux Miettes* dem Genre des Märchens angebracht. Christian Wehr stellt fest, dass die von Vladimir Propp bestimmten obligatorischen Funktionen in diesem Text feststellbar sind.

Er findet jedoch markante Abweichungen von dem typischen Verlauf des Zaubermärchens wie etwa die Rationalisierung der Mangelsituation, der Schenkerepisode und der Verfolgung oder die Vermählung, die noch vor dem Ende der Geschichte stattfindet.⁹⁷ Das Märchensubstrat von *La Fée aux Miettes* ist nach Wehr durch das Schema des griechischen Romans *Aithiopika* von Heliodor aus Emesa kompiliert. Wehr stützt sich dabei, auf der dreimaligen Wiederholung der Geldgabe, Rettung des Lebens von der Fee und danach folgenden Trennung.

⁹⁶ Nodier, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 125. „Oh, Phantasie [...] Mutter der Geschichten, der Geister und der Feen! Zauberin der raffinierten Täuschungen. Du, welche dich mit Behändigkeit auf der Zinne der alten Türme balancierst und dich im Mondschein mit dem Gefolge von Illusionen in den umfangreichen Landschaften des Unbekannten verirrst. Du, welche die reizenden Träumereien fallen lässt, wenn du vorbeikommst. Du, welche die Liegen der Jungfrauen mit entzückenden Traumbildern umgibst.“

⁹⁷ WEHR, Ch.: *Imaginierte Wirklichkeiten*. S. 129.

In der Tat gelingt es Wehr nur eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit zu erklären. Es wird jedoch die Tatsache unterlassen, dass die Handlung von *Aithiopika* durch zahlreiche Digressionen unterbrochen wird.⁹⁸ Die Erzählung von Michel ist jedoch fast kontinuierlich. Weiter wird die durch den Roman geprägte Weltanschauung nicht berücksichtigt, die Michel durch seine fromme Lebensführung verkörpert. Gerade diese Problematik wird uns in unseren Überlegungen zu der Reflexion über den Bildungsroman führen.

Das Genre des Bildungsromans entstand in Deutschland in der Zeit der Aufklärung. Seitdem dieser Begriff zum ersten Mal in den Abhandlungen und Vorträgen von Karl von Morgenstern in *Wesen des Bildungsromans* erschien, wurde er mehrmals unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Dieser Begriff verdankt seine Verbreitung Wilhelm Dilthey, der ihn für die Bezeichnung der Romane, *welche die Schule des Wilhelm Meisters ausmachen*, benützt. Dagegen hält Hegel für die Bildungsromane solche Romane, in denen der Held nur Durchschnittlichkeit erreicht.

Die Reflexionen über den Bildungsroman von Jakobs und Krause in *Der deutsche Bildungsroman* führen zu dem Ergebnis: *der Gattung sollen solche Werke zugerechnet werden, in deren Zentrum die Lebensgeschichte eines jungen Protagonisten steht, die durch eine Folge von Irrtümern und Enttäuschungen zu einem Ausgleich mit der Welt führt. Dieser Ausgleich ist oft nur vorbehaltvoll und ironisch geschildert.*

Zuletzt gewinnt der Bildungsroman in manchen Fällen durch die Orientierung auf ein harmonisches Ende eine teleologische Struktur. Die Protagonisten sind durch gesellschaftliche Verhältnisse gezwungen, ihre Wünsche und ihr Verlangen aufzugeben. Dabei erheben Jacobs und Krause keinen Einwand dagegen, dass das Genre des Bildungsromans nur auf das deutschsprachige Gebiet gebunden wäre.⁹⁹

Gerade diese Definition des Bildungsromans scheint mit der Lebensgeschichte von Michel und seiner Lebensansichten überein zustimmen. Michel ist das Sprachrohr der ethischen Unterweisungen zu einem unbescholtenen Leben:

Il n'y a de fortune solide pour l'homme que celle qu'il doit à son travail ou à son industrie, et qu'il ménage et conserve par sa bonne conduite [...] Les loisirs des gens riches ne sont qu'un insupportable ennui pour ceux qui n'en savent pas appliquer

⁹⁸ KÄPPEL, L.: *Ringvorlesung europäische Romane*. <http://www.literaturwissenschaft-online.de>.

⁹⁹ JACOBS, J./ KRAUSE, M.: *Der Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. S. 37-38.

*l'usage au bien-être des autres ; et il n'y a point de Crésus, vois-tu, qui n'ait senti quelquefois que le meilleur des jours de la vie est celui qui gagne son pain.*¹⁰⁰

Michel schildert alle Schicksalsschläge, die ihn getroffen haben, nicht als traurige Ereignisse, sondern er hält sie für positiv. So schildert er die Wahl seines handwerklichen Berufs mit einem großen Enthusiasmus, obwohl eine ganz unterschiedliche Reaktion von einem Kind aus einer reichen kaufmännischen Familie, das auf ein höheres Lebensniveau gewöhnt ist, zu erwarten wäre. Oder wenn seine Firma scheitert und er keine Arbeit finden kann, macht er sich auf den Weg von Stadt zu Stadt zur Arbeit. Er hält dies für eine gute Möglichkeit, wie neue Erfahrungen gewinnen zu können. Er jammert auch nicht darüber, dass er in dem *maison des lunatiques* gesperrt wird, aber er sucht tüchtig die singende Mandragora. Michel bleibt trotz aller Schicksalsschläge dank seinem festen Glauben an die göttliche Vorsehung ungebeugt. Deshalb hat er auch keine Angst vor seiner Hinrichtung.

Auch dank ihrem thematischen Aufbau, in dem Jugendjahre, Wanderjahre und Meisterjahre impliziert werden, erinnert *La Fée aux Miettes* an den Bildungsroman. Die Jugendjahre verbringt Michel in Granville. Er macht eine Zimmermannslehre und mit sechzehn wird er zum Meister. Nodier stellt jedoch dieses klassische Schema um. So beginnen die Wanderjahre von Michel erst danach, als er zum Meister wird und seine Arbeit in Granville verliert.

Indem Michel sein ganzes Leben von Kindheit an bis zu der Begegnung mit Erzähler erzählt, kann man die Geschichte von Michel als eine Art Bekenntnis und sogar fast eine Beichte verstehen. Auch dadurch werden die Züge des Bildungsromans akzentuiert und die Ironie, die als ein dekonstruktives Mittel der phantastischen Geschichte angenommen wird, wird als ein aufbauendes Element des Bildungsromans betrachtet.

Prinzessin Brambilla wird in französischen Nachschlagewerken genauso wie *La Fée aux Miettes* aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Gattung der *conte fantastique* charakterisiert. Die Motivation weist den gleichen Grund wie im Falle von *La Fée aux Miettes* auf: Das Genre der *conte fantastique* wurde noch nicht im Sinne der hegelischen Auffassung des Phantastischen auseinander gelegt. *Prinzessin Brambilla* erschien infolge der Welle der *conte fantastique* in

¹⁰⁰ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 144. „Es gibt kein anderes Menschenglück als das, welches der Mensch der Arbeit und seinem Fleiß zu verdanken hat und welches durch sein gutes Benehmen gut behandelt und gepflegt wird [...] Die Freizeitbeschäftigungen der reichen Menschen sind zum Ärger von denen von ihnen, die nicht imstande sind es zum Nutzen der anderen zu verwerten, es gibt kein Krösus, wie du siehst, der nicht manchmal verspüren würde, dass der beste Tag in seinem Leben jener ist, der das Brot verdient.“

den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts oft nur in fragmentarischen Übertragungen und phantastische Motive wurden durch Übersetzer absichtlich nachdrücklich betont, so dass der Text als Ganzes als eine phantastische Geschichte rezipiert wurde.

Auch Todorov reiht *Prinzessin Brambilla* der *conte fantastique* zu, weil er den Zerfall der Persönlichkeit, die Ausprägung der zentralen Figur als Doppelgänger und im Allgemeinen das Spiel zwischen Traum und Realität, Geist und Materie für phantastische Themen hält.¹⁰¹ Weiter stützt er sich auf phantastische Motive und Symbole.

In Wahrheit ist das Thema von *Prinzessin Brambilla* ein Reflexionsprozess von Giglio und Giacinta, das diese beiden zu einer höheren Stufe der Erkenntnis führen soll. Dass sie unter dem Persönlichkeitszerfall leiden und zu Doppelgängern werden, ist ein unabwendbares Stadium, das sie durchlaufen müssen, um dieses Ziel zu erreichen. Das Erscheinen von phantastischen Symbolen bedeutet nicht unbedingt, dass es sich um einen phantastischen Text an sich handelt. Da würde Todorov eine Inkonsequenz hinsichtlich seiner eigenen Definition des Phantastischen¹⁰² begehen. Darüber hinaus wird jede phantastische Komponente durch das Groteske und durch Ironie relativiert.

Es ist klar, dass *Prinzessin Brambilla* dem Bildungsroman nicht zugezählt werden kann, obwohl sie die Besserung der Hauptprotagonisten wie *La Fée aux Miettes* zum zentralen Punkt hat. Sie umfasst eine relativ kurze Zeitspanne. In *La Fée aux Miettes* wird de facto das ganze Leben des Protagonisten geschildert.

Dadurch, dass Hoffmann *Prinzessin Brambilla* den Untertitel *Ein Capriccio nach Jacob Callot* beifügt, räumt er ein, dass er einerseits an musikalische Tradition der scherzhaften musikalischen Kompositionen in freier Form der Mitte des 16. Jahrhunderts und andererseits an phantastisch karikierende Zyklen von Jacques Callot und Francisco Goya anknüpft.¹⁰³

¹⁰¹ TODOROV, T.: *Introduction à la littérature fantastique*. S. 127. *Le thème de cette histoire fantastique est la division de la personnalité, le dédoublement et, d'une manière plus générale, le jeu entre le rêve et le réel, esprit et matière.*

¹⁰² Ebd. 34-45. Aufgrund seiner Definition des Phantastischen muss ein phantastischer Text drei folgende Bedingungen erfüllen: Der Leser muss die Figuren als lebendige Personen wahrnehmen und er muss zwischen einer natürlichen Erklärung und einer phantastischen Erklärung zögern. Weiter soll diese Zögerung auch von einer Figur verspürt werden, so dass die Zögerung zu dem Thema des Werkes wird. Schließlich muss der Leser die allegorische Interpretation des Textes ablehnen. Deshalb ist es offensichtlich, dass *La Fée aux Miettes* nur wegen ihrer phantastischen Motive und Symbole nicht als phantastisch klassifiziert werden kann.

¹⁰³ Vgl. den Artikel *Capriccio*. In: SCHWEIKLE, G. (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. S. 75.

In der Vorrede zu *Prinzessin Brambilla* wird jedoch akzentuiert, dass es um ein *keckes launisches Spiel eines manchmal zu frechen Spuckgeistes*¹⁰⁴ geht. Als Synonym für Capriccio wird nachträglich das Märchen hinzugefügt. In dem zweiten Kapitel wird der Leser wieder über die Übereinstimmung von Capriccio und Märchen versichert:

*Es darf dir, vielgeliebter Leser, nicht befremdlich erscheinen, wenn in einem Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst eins, viel vorkommt von seltsamem Spuck, von träumerischem Wahn, wie ihn der menschliche Geist wohl hegt und pflegt, oder besser, wenn der Schauplatz manchmal in das eigene Innere der auftretenden Gestalten verlegt wird.*¹⁰⁵

Soll auf die Unglaubwürdigkeit dieser Geschichte oder auf die Genrebestimmung hingewiesen werden? Die Wahrheit liegt in der Mitte. Hoffmann hat bestimmt nicht die Absicht mit diesen Worten *Prinzessin Brambilla* als Ganzes als eine verlogene Geschichte ohne Pointe herabzusetzen. Weil sich der Erzähler auf einer anderen Stelle auf *sehr ernsthafte Bücher, [...] in denen Ähnliches vorkommt*, beruft, und *gegen deren vollkommene Glaubwürdigkeit man nicht den mindesten Zweifel zu erheben vermag*.¹⁰⁶ Es muss auch der Stil von Hoffmann in Erwägung gezogen werden, d. h. die ironische Brechung und Rückgriff auf Verfremdungseffekte, die auf den Leser große Ansprüche stellt und ihn stets in einem Spannungszustand hält.

Tatsächlich wird *Prinzessin Brambilla* von folgenden märchenhaften Elementen durchdrungen: Erstens verlässt der Hauptheld seinen tagtäglichen Lebens- und Arbeitsrhythmus, er irrt durch Rom herum und sucht die Prinzessin Brambilla, in die er sich verliebte. Er begegnet auf seltsame Weise verschiedenen Abenteuern. Giglio bekommt einen Geldbeutel gerade in dem Augenblick geschenkt, wenn es ihm an Geld mangelt. Oder er trifft die Prinzessin Brambilla, die aus einer Flasche entschlüpft. Weiter werden die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben. Das Liebespaar gerät ins Urdarland vor der Urdarquelle, obwohl sie sich noch vor einem Augenblick im Palast Pistoja befanden. Das Wunder wird als selbstverständlich hingenommen. Dies wird vor allem der Fall von der Erzählung von dem Urdargarten, aber auch von dem Einzug der Prinzessin Brambilla nach Rom. Schließlich entspricht die Intrige dem Handlungsschema eines Märchens, die Haupthelden Giglio und

¹⁰⁴ HOFFMANN, E. T. A. : *Prinzessin Brambilla*. S. 601.

¹⁰⁵ Ebd. S. 666.

¹⁰⁶ Ebd. S. 626.

Giacinta werden zu guten Schauspielern und heiraten. In der Erzählung taucht auch ein Übernatürlicher Helfer auf, der Zauberer Ruffiamonte, der die innere Wandlung von Giglio und Giacinta initiiert.

Mann könnte *Prinzessin Brambilla* dem Kunstmärchen zuzählen, weil sich ein literarisches Capriccio in der Literatur als eine nicht eigenständige Gattung etablierte. Es geht um literarisch, geschichtlich und individuell geprägte Abwandlung der außerordentlichen, geschichtlich unbestimmten Gattung Volksmärchen, die also bei ihrer Leserschaft sowohl das vertraute Muster jener markanten Erzählform abrufen soll, wie auch die eher diffusen Vorstellungen, die sie im Laufe der Zeit gewonnen hat.

Die Reflexionen über das Märchenhafte bzw. über das Märchen an sich oder philosophische Reflexionen können ebenfalls zum Thema eines Kunstmärchens werden. Das ist auch der Fall von *Prinzessin Brambilla*. Sie kann als eine Art Plädoyer oder sogar Manifest einer humoristischen Kunst aufgefasst werden, dem sich auch zahlreiche theoretische Gespräche über Komik, Scherz und Humor zugunsten einer menschlich-humoristischen Kunst nach Vorbild Carlo Gozzis und zugunsten der Überwindung des klassizistisch-pathetischen Schauspiels unterordnen.

Die oben erwähnten märchenhaften Elemente¹⁰⁷ werden jedoch durch das Groteske und Ironische, das durch den eigenständigen und märchenhaften Stil von Hoffmann hervorgehoben wird, wesentlich abgeschwächt. Dadurch wird der Widerspruch zwischen dem Reich der Phantasie und dem Alltag absichtlich ersichtlich. In der Tat entspricht der Begriff Capriccio dem grotesken und ironischen Charakter von *Prinzessin Brambilla*, das durch das Kolorit von Karneval und Commedia dell'Arte geprägt ist, besser als Kunstmärchen. Eigentlich hatte Capriccio in der Literatur keinen festen Fuß gefasst und daher wurde es nie definiert.

Auch Baudelaire schätzt *Prinzessin Brambilla* für ihr *comique absolu*, für ihren exzessiven und tiefen Charakter des Komischen:

*Ses conceptions comiques les plus supra-naturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent souvent à des visions de l'ivresse, ont un sens moral très-visible : c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à se revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ KLOTZ, V. : *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner geschichte von der renaissance bis zur Moderne*. S. 7-30.

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, CH.: *Œuvres complètes*. S. 377. „Seine komischen Konzepte, die am übernatürlichsten und am flüchtigsten sind und die häufig sehr merklich an die Visionen des Rauschzustandes erinnern, haben

Es ist jedoch höchst interessant, dass Baudelaire das Genre Capriccio in seinem Essay außer Betracht lässt, und drückt sich über *Prinzessin Brambilla* als über *drame excentrique*¹⁰⁹ aus. Es ist deswegen, weil Baudelaire vor allem Gewicht auf den Rahmen des römischen Karnevals und der Commedia dell'Arte legt. Die Figuren der italienischen Stegreifkomödie wie Pulcinella, Truffaldino oder Arlecchino tauchen immer wieder auf und tragen in der wechselseitigen Beziehung mit dem Karneval zu dem anwachsenden Gefühl der Verwirrung bei:

*als hetzte das bunte Maskenspiel eines tollen märchenhaften Spaßes allerlei Gestalten in immer schnelleren und schnelleren Kreisen dermaßen durcheinander, daß man sie gar nicht mehr zu erkennen, gar nicht mehr zu unterscheiden vermag.*¹¹⁰

Außerdem sind Szenen à la Commedia dell'Arte wie Prügelszenen, Aderlassszene, Fangen von Giglio in das Filet oder Pantomime in *Prinzessin Brambilla* eingefügt. Eigentlich kann *Prinzessin Brambilla* wegen ihres szenischen Charakters, an den in dem Kapitel Form noch herangegangen wird, als eine *erzählte Komödie*¹¹¹ angenommen werden. Weder Baudelaire noch Sdun meinten mit dem *drame excentrique* und mit der *erzählten Komödie* die dramatische Form an sich, sondern eine thematische Verwandtschaft mit diesem Genre.

Aus den angeführten Fakten ergibt sich, dass die Genrebestimmung von *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* nicht einfach ist. An der Schuld sind vage Genredefinitionen und unterschiedliche Auffassungen der einzelnen hier erwähnten Genres und eine nicht geringe Rolle spielt auch der Hang von diesen Autoren zum Experimentieren. Diese Analyse beweist, dass weder *La Fée aux Miettes* noch *Prinzessin Brambilla* dem Genre der *conte fantastique* verpflichtet ist. In *La Fée aux Miettes* ist die Verschmelzung von Märchen und von Bildungsroman evident. Obwohl *Prinzessin Brambilla* dem Kunstmärchen am nächsten steht, ist die Zuordnung dem Capriccio wegen seines ironischen und grotesken Charakters angemessener.

einen offensichtlichen moralischen Sinn: Man denkt, dass man etwas mit einem Physiologen oder mit einem Narrenarzt zu tun hat, der sich daran ergötzt die Wissenschaft mit den poetischen Formen auszustatten, wie ein Wissenschaftler, der sich in Parabeln ausdrückt.“

¹⁰⁹ BAUDELAIRE, CH.: *Œuvres complètes*. S. 376.

¹¹⁰ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 738.

¹¹¹ SDUN, Winfried : *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 75-76.

4.2 Form

In dem vorliegenden Kapitel werden Gliederung des Textes, Erzählform und narrative Kategorien wie Erzähler, Zeit und Raum einer näheren Untersuchung unterzogen.

La Fée aux Miettes besteht aus siebenundzwanzig Kapiteln. Jedes Kapitel aus *La Fée aux Miettes* ist betitelt und mit einer Nummer versehen. Die Untertitel entsprechen einer Phrase, die das Geschehen in dem konkreten Kapitel stichwortartig zusammenfassen soll.

Hinsichtlich der Erzählform von *La Fée aux Miettes* geht es um eine Rahmenerzählung, die am Anfang und Schluss das formale Gerüst trägt: der Erzähler erfährt aus dem Gespräch mit seinem Diener Daniel, dass in England ein *maison des lunatiques*¹¹² ist. Und weil er die *lunatiques* hoch schätzt, weil sie fähig sind, mit anderen außerirdischen Intelligenzen zu kommunizieren, macht er sich auf die Reise nach England, um diese Anstalt besuchen zu können.

Dies ermöglicht, dass der Erzähler den Hauptprotagonisten im Garten von dem *maison des lunatiques* trifft und dass Michel zu Wort kommt. Dadurch wird die zweite Ebene der Erzählung – die sog. Binnenerzählung – eingebettet. In diesem Fall geht es um die Lebensgeschichte von Michel. Der Ausgang der Rahmenhandlung bleibt jedoch offen, weil Michel nach dem Schluss seiner Erzählung von dem Erzähler verlassen wird. Nachdem der Erzähler Michel aus den Augen verloren hat, bekommt er unterschiedliche Informationen – Informationen aus dritter Hand. Und nicht einmal sein Diener erfolgreich ist, als er beauftragt wird, Michel auf die Spur zu kommen.

Es ist daher nicht sicher, auf welche Art und Weise es Michel gelingt aus dem *maison des lunatiques* zu fliehen und ob er die singende Mandragora wirklich findet. In Italien wird von dem Erzähler ein Buch entdeckt, das folgendermaßen benannt wird:

„*La Fée aux Miettes*,“ *et comment Michel le charpentier a été enlevé de sa prison par la princesse Mandragore; comment il a épousé la reine de Saba, et comment il est devenu l'empereur des sept planètes.*¹¹³

¹¹² Mit diesem periphrastischen Ausdruck ist eine Narrenanstalt gemeint.

¹¹³ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 321-322. „*La Fée aux Miettes*, oder wie Michel der Zimmermann aus dem Gefängnis von der Prinzessin Mandragora gerettet wurde, wie er die Königin von Saba heiratete, und wie er zum Kaiser von sieben Planeten wurde.“

Dieses Büchlein, das höchstwahrscheinlich endgültigen Bescheid über Michels Wahnsinn bzw. weitere Schicksale geben könnte, wird jedoch gestohlen, noch bevor es der Erzähler lesen kann. Deshalb bleibt der Ausgang der Geschichte von Michel endgültig offen.

Die Erzählkonstruktion der *Myse-en-abyme*, die auf der Spiegelung der einzelnen Elemente der Erzählung beruht, d. h. auf der Rekursivität der Geschichte von Michel, auf dem von Erzähler in Italien entdeckten Büchlein und auf dem Text *La Fée aux Miettes* an sich, unterstreicht die Doppelbödigkeit des Textes: Es ist nicht klar, ob man der Behauptung eines Arztes glauben soll, der Michel für geisteskrank hält. Und daher ist durchaus möglich, dass Michel das Büchlein irgendwann gelesen hat und sich in seinem Wahn mit dem Titelhelden identifiziert. Oder täuscht er nichts vor und wird zum wirklichen Märchenkönig, der aus dem Garten der *lunatiques* mit der singenden Mandragora emporfliegt?

Obwohl die Zeit der Rahmenerzählung in *La Fée aux Miettes* nicht explizit angeführt wird, ist den Reflexionen über die Zeit¹¹⁴ zu entnehmen, dass die Zeit nach 1789 reflektiert wird, d. h. es werden weiterhin Nodiers Enttäuschungen, Ängste und Beklemmungen in diesen Text projiziert. Dadurch, dass der Hauptprotagonist Michael seine Lebensgeschichte von dem Augenblick seiner Geburt bis zum zweiundzwanzigsten Lebensjahr erzählt, entspricht die Zeit der Binnenerzählung der Chronologie an der Zeitachse, von dem früh bis zu dem jüngst Geschehenen. Diese Erzählung von Michaels Lebensgeschichte dauert einen Tag. Die Zeit ist zyklisch, der Sankt Michaelstag stellt eine Achse dar, um die sich alles herumdreht. Konkret ist es der vierzehnte Geburtstag, Tag an dem sich Michel seinen Beruf auswählt, weil ihn der Onkel im Horizont von zwei Jahren verlassen muss. Mit achtzehn trifft er wieder die Fee und verlobt sich mit ihr. Mit zwanzig schiff er sich ein und nach dem Schiffbruch rettet er die Fee. Er trifft in England ein, unweit von Greenock. Mit einundzwanzig will er England verlassen, aber er wird des Mordes angeklagt und vor Gericht gestellt. Obwohl er zum Tod verurteilt wird, wird er von der Fee gerettet und er heiratet sie. Nach sieben Monaten des ehelichen Zusammenlebens mit der Fee muss er sich auf die Suche nach der singenden Mandragora machen, sonst müsste die Fee sterben. Während seiner Suche wird er in *maison des lunatiques* eingesperrt, wo er den Erzähler trifft. Die Zeit ist so aufgefasst, dass die Rahmenerzählung mit der Binnenerzählung verbunden ist. Zum Schluss der Erzählung berichtet die Erzählerstimme

¹¹⁴ *siècle douteur* oder *époque sans croyances* („Jahrhundert des Zweifels“ oder „Epoche ohne Glaube“).

nach einem unbestimmten Zeitabstand über seine Entdeckung des Büchleins, das er kurz danach verliert.

Die Problematik des Raums ist auch analogisch gelöst. Der Erzähler, der höchstwahrscheinlich in Frankreich wohnt, weil er sich in der französischen Literatur gut auskennt, reist nach England. Auch Michel reist aus Granville nach England. England ist ihr Treffpunkt. Nach der Trennung macht sich der Erzähler auf die Reise nach Italien, nach Venedig und zum Lago di Coma.

Die Erzählerstimme, die anonym ist, entspricht nach der Terminologie von Gérard Genette dem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, der in der vor ihm erzählten Geschichte anwesend ist. Er wird zum passiven Zuhörer von Michel. Wobei dieser Letztere zum intradiegetisch-homodiegetischen Erzähler wird, der sich manchmal paradoxerweise widerspricht. Nachdem an Michel ein Justizmord beinahe verübt worden wäre, wird offensichtlich, dass fast niemand aus Michels Umgebung davon eine Notiz genommen hat. Niemand spricht mit ihm darüber. Oder er behauptet, dass ihm die Fee Empfehlungen in seine Dokumente geschrieben hat, und deswegen ist er in England gut aufgenommen worden. Er lässt aber nach einer kurzen Zeit zu, dass niemand die Fee kennt.

Die Einstellung der erzählenden Stimme zu der Wahrhaftigkeit der Geschichte von Michel erweist sich als nachlässig. Er enthält sich jedes Kommentars, was diese Tatsache anbelangt. Der Erzähler strengt sich nicht viel an, weitere Schicksale Michels nachzuforschen, sondern er schickt nur seinen Diener und legt sich ruhig ins Bett. Er braucht keine Belege dafür, ob Michel die *Wahrheit* sagt. Die *Wahrheit* ist eine Kategorie, die niemand überprüfen kann, weil sie sehr relativ ist. Und jeder hat Recht auf seine *Wahrheit*, egal ob er in einem *maison des lunatiques* verweilen muss oder nicht.

Außerdem geht aus dem Gespräch des anonymen Erzählers mit dem Arzt, der Michel behandelt, hervor, dass Michel nur wegen seiner Überzeugung, irgendwo auf der Welt gäbe es eine singende Mandragora, in das *maison des lunatiques* eingesperrt ist. Denn eine Pflanze wie Mandragora kann keine Stimmbänder haben und deshalb kann sie auch nicht singen. Wegen dieser Neigung zur übertriebenen Wissenschaftlichkeit und Rationalität, verschwindet aus der Haltung des Arztes jede Menschlichkeit. Das erzählende Ich wird durch die von dem

Arzt genannten und in den *maisons des lunatiques* praktizierten Behandlungsmethoden schockiert und verlässt ihn mit den Worten, er sei ein *bourreau*.¹¹⁵

Im Hinblick auf die Form der Rahmenerzählung, geht es um ein traditionelles Verfahren des 19. Jahrhunderts, das einerseits auf Angaben der Zeit und des Raumes, auf direkte Rede und autobiographische Ausprägung basiert, d. h. solche Elemente, die den Leser von Wahrhaftigkeit und Glaubhaftigkeit der erzählten Geschichte überzeugen sollen. Andererseits werden diese Elemente durch die Widersprüchlichkeit von Michels Aussagen und der Tatsache, dass er alles während seines Aufenthalts in der Irrenanstalt erzählt, absichtlich geschwächt.

Im Gegensatz zu *La Fée aux Miettes* ist *Prinzessin Brambilla* in acht *Fiaben*¹¹⁶ geteilt. Die Titel verraten nur um welches *Fiabe* es geht. Unmittelbar danach erfolgt eine Zusammenfassung, die zu lang ist, um für einen Untertitel hingenommen werden zu können. Auf den Leser, der *Prinzessin Brambilla* zum ersten Mal liest, können diese Zusammenfassungen grotesk wirken wie etwa: *Wie einer tanzend zum Prinzen wurde, ohnmächtig einem Charlatan in die Arme sank und dann beim Abendessen an den Talenten seines Kochs zweifelte*.¹¹⁷

Hoffmann inspirierte sich bei dem Schreiben an *Prinzessin Brambilla* von den Radierungen *Balli di Sfessania* von Jacque Callot. Er übernahm jedoch aus den 24 Blättern nur acht Radierungen, von denen nicht nur Hintergrund und Ambiente gelöscht wurden, sondern sie wurden in einer neuen Chronologie – XII, III, VIII, XXIII, XVII, XXIV, IX, XXI – eingereiht und dem Text der *Prinzessin Brambilla* als Bildbeigabe angeschlossen.

Prinzessin Brambilla ist wie eine Folge von Szenen konzipiert wie z. B. die erste Szene, in der Giglio Giacinta im prachtvollen Kleid sieht und darüber überzeugt ist, dass sie eine Prinzessin sei und dafür ausgescholten wird. Gleich danach wird der Leser in den Korso versetzt. Die einzelnen Szenen werden durch den Erzähler verbunden. Sudun bestimmt diesen Text sogar als einen Fünfkter.¹¹⁸

¹¹⁵ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 314. „der Henker.“

¹¹⁶ Im Italienischen bedeutet *Fiabe* Märchen. In diesem Falle geht der Begriff *Fiabe* höchstwahrscheinlich auf die Sammlung von Märchen *Fiabe* von Carlo Gozzi zurück.

¹¹⁷ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 708.

¹¹⁸ SDUN, Winfried : *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 75-76.

Dieser Text besteht aus zwei Diegesen, zwei Handlungssträngen, die ineinander verschachtelt werden: Die eine stellt die Geschichte von Giglio und Giacinta auf ihrem gemeinsamen Weg zu ihrer Besserung dar, die andere ist in der Form des Mythos von König Ophioch und Königin Liris und Prinzessin Mystilis präsent. Die beiden Diegesen sind voneinander nicht streng abgegrenzt, infolgedessen kommt es zu gegenseitigen Interferenzen. Die Personen aus den einzelnen Diegesen entsprechen einander, demgemäß ist Giglio eine parallele Figur zu König Ophioch, Giacinta zu Königin Liris und zugleich zu Prinzessin Mystilis, Chiari zu bösem Zauberer Typhon und Celionati zugleich zu Ruffiamonte und zu Magus Hermod. In der Tat ist die mythische Ebene dank ihrer allegorischen Ausprägung die übergeordnete Ebene, die im achten Kapitel mit der Ebene mit Giglio und Giacinta zusammen läuft.

Außer der Geschichte in einer anderen Geschichte, der *Mise-en-abyme*, ist noch eine andere Art der narrativen Metalepse eingesetzt: die Figur von Celionati ist sich seiner Rolle in diesem Text durchaus bewusst. Die Figur wechselt so aus der Geschichte von Ruffiamonte, die ein paar hundert Jahre zurückliegt, in das Rom der Erzählzeit zu Karnevalszeit und zu den deutschen Künstlern und zum Schauspieler Giglio:

*Ihr dürft, o mein Prinz, nur daran denken, dass alles, was wir treiben, und was hier getrieben wird, nicht wahr, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist.*¹¹⁹

Die mythische Geschichte nimmt in dem Land Urdargarten ihren Verlauf. Die Geschichte von Giglio und Giacinta spielt sich aber in Rom ab. Hoffmann stützte sich beim Verfassen von *Prinzessin Brambilla* auf zeitgenössische Reisebeschreibungen. Zum Schauplatz werden wirkliche Realien von Rom wie Caffè greco, Via Condotti, Corso, Via del Popolo, Kirche von S. Carlo oder Platz Navona. Nur Palast Pistoja wird erfunden. Es stellt eine *Tür* in die mythische Welt des Urdargartens dar. Auch Caffè greco, in dem die deutschen Künstler in Rom zusammentrafen, wird nicht zufällig ausgewählt, weil hier Celionati mit den deutschen Künstlern seine Gespräche führt.

Auch für die Bestimmung der Kategorie Zeit ist es wiederum nötig, die mythische Zeit, die allgemeingültige Zeit, *die so genau auf die Urzeit folgte*,¹²⁰ von der Zeit der Geschichte von Giglio und Giacinta voneinander zu trennen. Diese Geschichte ist auch in eine unbestimmte Epoche eingebettet. Wir können den Anspielungen und Indizien entnehmen, dass die Auseinandersetzung von Carlo Gozzi mit Chiari thematisiert wird. Die Figur des Abbaten

¹¹⁹ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 712.

¹²⁰ Ebd. S. 654.

Antonio Chiari, des Autors von pathetischen Schauspielen, ist nicht aus reinem Zufall zu einer der Figuren von *Prinzessin Brambilla*, wie es der Erzähler anzudeuten versucht: *vielleicht ein Vorfahr des berühmten Chiari, der in Fehde trat mit dem Grafen Gozzi und die Waffen strecken mußte.*¹²¹ Natürlich kann diese Auseinandersetzung verallgemeinert werden und als Parallele für jede Kontroverse angenommen werden. Der Text umfasst 17 Tage, die sich teilweise mit der Zeit des römischen Karnevals decken. Nach einer Pause, nach einem Jahr, setzt die Erzählung für einen Moment fort, um das glückliche Zusammenleben des Liebespaares und ihre erfolgreiche Tätigkeit in der Schauspielertruppe von Bastianello di Pistoja alias Celionati zu zeigen.

Der Erzähler von *Prinzessin Brambilla* ist im Unterschied zum personalen Erzähler aus *La Fée aux Miettes* allwissend. Er weiß, von wem der Fortunatussäckel stammt, mit dem Giglio beschenkt wird. Er zögert nicht und verrät es gleich dem Leser. Nach der Klassifikation von Genette entspricht er dem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt. Der dominante Fokalisierungstyp von *Prinzessin Brambilla* ist die Nullfokalisierung. Der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als die Figur weiß. Es kommt jedoch zur punktuellen Abweichungen zur internen Fokalisierung dadurch, dass sich das Wissen vom Erzähler genau mit dem Wissen von Figuren deckt.¹²²

Dementsprechend alterniert die Redewiedergabe zwischen dem Redebericht und der direkten Rede. Der Erzähler kommentiert nach Belieben die Worte seiner Figuren. Es ist dann aber nicht möglich die originale Rede der Figuren zu rekonstruieren. Oder er gibt ihnen Gelegenheit sich selbst zu äußern.

Für den Erzähler von *Prinzessin Brambilla* ist charakteristisch, dass er den Leser direkt *viel geliebter Leser* anredet und dass er dadurch versucht, den Kontakt mit dem Leser anzuknüpfen und ihn in den Text zu involvieren. Der Ich-Erzähler versucht durch seine allgemeingültigen Überlegungen an Verständnis, Erfahrungen und Vorstellungskraft von Lesern zu appellieren. Auf diese Art und Weise ist z. B. die Szene, in der sich Giglio den Traumvorstellungen völlig

¹²¹ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 669.

¹²² In *Prinzessin Brambilla* sind folgende Beispiele der internen Fokalisierung zu finden: *Voll Begier ergriff Giglio die schöne glänzende übergroße Brille, die ihm Celionati darbot, und schaute nach dem Palast. Wunderbar genug schienen die Mauern des Palastes durchsichtiges Kristall zu werden [...]* (S. 620). *Giglio glaubte nicht anderes, als daß ihm Prinzessin Brambilla entgegenreten werde in voller Pracht und Herrlichkeit, umgeben von dem glänzendsten Gefolge; da er aber nichts davon gewahrte, dachte er wohl daran, daß da Celionati gesagt [...]* (S. 622). *Alles, was ihm im Korso Wunderbares begegnet, schien ihm nur die Fortsetzung jenes Traums, der ihm die Holde zugeführt, deren Bild nun aufstieg aus dem bodenlosen Meer der Sehnsucht, in dem er untergehen, verschwinden wollte [...]* (S. 628).

hingibt, eingebettet. Unmittelbar darauf fügt der Erzähler eine ironische Anspielung oder Bemerkung an die Adresse der Figuren oder sich selbst hinzu, sodass die ironische und groteske Ausprägung des Textes noch deutlicher hervortritt.

Alles in allem, die Analyse der untersuchten Texte erwies, dass die Gliederung und die Erzählform in Details zwar unterschiedlich gestaltet sind, aber sie stimmen in wichtigsten Markmalen überein. So wird in beiden Texten die *Mise-en-Abyme*, ein Text in einem anderen, eingesetzt. Oder die beiden Autoren bemühen sich durch die Wiedergabe von direkter Rede um die Herstellung der psychologischen Nähe, um den Leser in das Geschehen einzubeziehen. Was den Erzähler anbelangt, geht es bei E. T. A. Hoffmann um einen impulsiven und unruhigen Erzähler, der gerne mit dem Leser spielt und der mit Vorliebe seine ironischen und widersprüchlichen Ansichten äußert. Nodiers anonymer Erzähler wägt dagegen jedes Wort ab und enthält sich oft eines Kommentars bezüglich Michels Erzählung. Es zeigt sich, dass die Kategorien Zeit und Raum voneinander auf eine bestimmte Art und Weise abhängen. So läuft die Geschichte in *Prinzessin Brambilla* mit dem Ende des Karnevals in Rom ab. Aber sie wiederholt sich ständig, weil Karneval in Rom jedes Jahr stattfindet. Demgemäß ist die mythische Zeit durch das mythische Land bedingt. Die Zeit in *La Fée aux Miettes* ist auch zyklisch, weil sich alle wichtigen Ereignisse von dem St. Michaelstag abwickeln. Der größere Teil des Geschehens findet in Granville unweit des Mont-Sant-Michel statt. Wodurch der Charakter von Michels rein geistlich-moralischen Ansichten hervorgehoben wird. Hoffmann versucht der Stadt von Rom neue Effekte wie ihre Farben, Gerüche und ihre Unübersichtlichkeit abzugewinnen.

4.3 Figuren

Obwohl die Literaturforscher und Autoren wie Barthes, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute die literarische Figur ablehnen, an ihrer Rolle in einem literarischen Text oder an ihrer Stabilität zweifeln, sind wir der Meinung, dass die Figur ein wichtiger Baustein eines literarischen Textes ist. Es muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass der Autor durch die Wahl und Einsetzung der literarischen Figur in einem Text eine bestimmte Absicht äußert, die analysiert werden muss. Außerdem muss das literarische Konzept des 19. Jahrhunderts beachtet werden, das auf die literarische Figur eindeutig zählt.

Die Hauptfigur von *La Fée aux Miettes* ist *Michel le Charpentier*. Sein sprechender Name verrät, dass sein Beruf des Zimmermanns an erster Stelle steht. Er behauptet sogar, dass er *un charpentier opulent, le plus riche du monde*¹²³ ist. Tatsächlich werden ihm als einem *lunatique* die Wahrhaftigkeit seines Vornamens und seines Berufsstandes als einzige Sachen nicht abgestritten. Der Erzähler ist jedoch über seinen Stand sehr erstaunt, weil er Michel nicht nur nach seiner prachtvollen Kleidung und Schmuckstücken, sondern auch nach seinem guten Benehmen, Eleganz und Selbstverständlichkeit, mit der er diese Kleidung trägt, einer ganz anderen Schicht zuordnen würde.

Michel ist mit seinem Berufsstand eng verbunden, deshalb erfährt der Leser den Familiennamen nicht, obwohl von der Familiengeschichte und von Michels Leben ziemlich viel berichtet wird. Michel ist früh verwaist, seine Mutter stirbt kurz nach Michaels Geburt und der Vater bricht zu einer Geschäftsreise auf und kehrt nicht mehr zurück. Deshalb kümmert sich um Michel sein Onkel, der verreisen muss. Und Michel wird nur an sich selbst angewiesen. Aus diesem Grund macht er gleichzeitig mit seinem Studium eine Zimmermannslehre. Die Wahl von dem Beruf des Zimmermanns, die Michel von sich selbst trifft, soll nicht nur eine Art und Weise vom Erwerb des Lebensunterhalts darstellen, sondern zieht eine Parallele zwischen Michel und dem heiligen Joseph:

*Le charpentier, mon enfant! c'est dans ses chantiers que notre divin maître a daigné choisir son père adoptif!... et ne doute pas qu'il ait voulu nous enseigner par là que, de tous les moyens d'existence de l'homme en société, le travail manuel était le plus agréable à ses yeux ; car il ne lui en coûtait pas davantage de naître prince, pontife ou publicain. Le charpentier, souverain sur mer et sur terre par droit d'habileté, qui jette des vaisseaux à travers l'Océan, et qui édifie des villes pour commander aux ports, des châteaux pour commander aux villes, des temples pour commander aux châteaux!*¹²⁴

Schon von klein auf denkt er an die anderen, er ist überhaupt nicht auf seinen Nutzen bedacht. Wenn ihm eine alte Bettlerin mit seiner schulischen Arbeit hilft, will er nicht unbedingt dank der Hilfe der erste in der Klasse sein, sondern will, dass die Bettlerin auch seinen Kommilitonen hilft.

¹²³ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 135. „ein wohlhabender Zimmermann, der reichste auf der Welt.“

¹²⁴ Ebd. S. 146. „Der Zimmermann, mein Kind! Das ist aus seinen Werften, woher unser allmächtiger Herr seinen Adoptivvater auszuwählen geruht habe. Es gibt keinen Zweifel, dass er uns dadurch lehren wollte, dass die Handarbeit aus allen Existenzmitteln des Menschen in der Gesellschaft in seinen Augen das beste ist, weil es ihm gar nicht schwer gefallen wäre als Prinz, Kirchenfürst oder Zöllner geboren zu werden. Der Zimmermann, ein Herrscher über das Meer und über das Land mit Recht seiner Geschicklichkeit, der die Schiffe baut, die den ganzen Ozean kreuzen und quer durchkreuzen. Und der Städte erbaut um Häfen zu kommandieren und der Schlösser erbaut um Städte zu regieren und der Tempel erbaut um Schlösser zu beherrschen!“

Opferwille und Hilfsbereitschaft sind für Michel auch charakteristisch. Er gibt der Bettlerin dreimal sein ganzes Vermögen, obwohl ihm dank diesem Geld manches Leiden erspart geblieben wäre. Oder er rettet ihr zweimal das Leben: zum ersten Mal rettet er sie vor dem Versinken im Sand und zum zweiten Mal fischt er aus dem Wasser nach dem Schiffbruch einen Sack, in dem sich die Bettlerin versteckte. Er weiß natürlich nicht, wen er aus der Lebensgefahr rettet. Erst nach der Vermählung mit der Fee wird er von ihr gebeten, die singende Mandragora zu finden, und ihr zum dritten Mal das Leben zu retten.

Michel ist ein tief gläubiger Christ, seine Worte sind durch Gottesfurcht, fromme Lebensführung und Glaube an göttliche Vorsehung geprägt. Diese biblische Weisheit und der *Wahnsinn* des Hauptprotagonisten stellen eine Dichotomie dar, die den ganzen Text durchdringt.

Aus Michels Erzählung ist ersichtlich, dass sein Bewusstsein manchmal nicht fähig ist, die Realität von dem Traum zu unterscheiden. So werden groteske und paradoxe Szenen dargestellt, wie etwa die Begegnung von Michel mit einem Hund, Sir Jap Muzzleburn,¹²⁵ den er für einen königlichen Statthalter der Insel Man hält. Ein Paradebeispiel des Grotesken stellt die darauf folgende Nacht dar, in der Michel diesen Hund vor drei Ungetümen verteidigt. Das Groteske wird dadurch gesteigert, dass Michel des heimtückischen Mordes von diesem Hund am nächsten Morgen beschuldigt wird. Wie könnte man das darauf folgende Gerichtsverfahren gegen Michel anders rational erklären, in das die Königin von Saba eingreift, obwohl sie keine souveräne Herrscherin von England ist? Michel ist sich dieser Tatsache bewusst, aber er ist nicht imstande, sich die Ursache zu vergegenwärtigen, dass er vorher – vor dem Einschlafen – zu viel Wein getrunken hat.

Genauso ist es in dem Falle, wenn er von der Fee vor seinen Mitarbeitern spricht: *Je les surprénais souvent à se frapper le front du doigt en me regardant, avec des signes d'une pitié dédaigneuse.*¹²⁶ Michel weiß, dass sich seine Umgebung über ihn lustig macht, aber er hält sich nicht viel länger damit auf, was seine Mitarbeiter dazu führt, solche Gesten zu machen. Er beschränkt sich nur auf diese bloße Konstatierung und es fällt ihm nicht einmal ein, dass die Fee nur in seinem Kopf existieren könnte. Niemand in Greenock kennt diese Frau. Deshalb ist

¹²⁵ Der Name leitet sich aus dem französischen Verb *japper* (kläffen) und *museau brûlé* (verbrannte Schnauze) ab.

¹²⁶ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S.201. „Ich überraschte sie oft, dass sie sich an die Stirn mit dem Zeigefinger tippten und dabei sahen sie mich mit einem verächtlichen Ausdruck an.“

es auch ausgeschlossen, dass sie ihm vornehme Empfehlungen in sein Wanderbuch geben könnte, die ihm bei der Suche einer Arbeitsstelle helfen könnten.

Paradox scheint auch die Situation nach dem vermeintlichen Schiffbruch, als Michel die Fee rettet, und den Namen des Orts von einem Mädchen, Folly Girlfree, erfragt. Aber das Mädchen kennt ihn nicht nur dem Namen nach, sondern es weiß auch, wo er wohnt und wo er arbeitet. Demnach ist es höchstwahrscheinlich, dass er in Greenock seit langem ist und dass er zu viel geträumt hatte, sodass er in eine neue Wirklichkeit hinein gelebt hat.

Diese Unfähigkeit den Traum von der Realität zu trennen, wird vielleicht die Ursache in den märchenhaften Erzählungen von Michels Onkel haben oder kann auch durch Vererbung verursacht werden, weil auch der Onkel aller Wahrscheinlichkeit nach dem Wahnsinn während der Suche nach Michels Vater verfällt: *Votre oncle n'est pas mort, mais il vaudrait tout autant, car il est devenu fou, le cher homme, et si fou qu'on ne vit jamais folie pareille à la sienne!*¹²⁷ Die Besatzung des Schiffes belegt den Wahn des Onkels auch dadurch, dass dieser auf einer Insel blieb und sich für den Verwalter des Palastes von Prinzessin Belkiss erklärte.

Die Bettlerin, die Michel in seinem Leben begleitet, ersetzt ihm seine Mutter und wird dann zu seiner Ehefrau. Diese Bettlerin ist von den Schülern *La Fée aux Miettes* genannt, weil sie ihr die Krümel von ihrem Pausenbrot für Ratschläge geben. Eine nicht geringe Rolle spielte dabei auch die Phantasie, weil die Schüler mit der Figur der Bettlerin gleich Märchen assoziierten.

Die Persönlichkeit der Bettlerin wird wegen ihres Alters und ihrer Herkunft geheimnisvoll. Die Meinungen der Bewohner von Granville über die Herkunft und Alter von dieser Frau gehen auseinander. Einige von ihnen sagen, dass es sich um eine Bettlerin handelt, die 1369 der Kirche von Granville wertvolle Reliquien aus Theben verschenkte und die dafür das Recht bekam, unter dem Portal übernachten und vor der Tür betteln zu können. Die anderen sind darüber überzeugt, dass es ganz möglich ist, dass es um mehrere Bettlerinnen geht, die aneinander folgten und die wegen einer ähnlichen Physiognomie verwechselt wurden. Der Erzähler – Michel – vertritt eher die Meinung, dass es um eine und dieselbe Frau geht, die zwar für einige Jahre aus Granville verschwand, die aber wieder zurückkehrte. Und weil sie viel reiste, erlernte sie alle Sprachen der Welt und gewann viele Kenntnisse.

¹²⁷ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 181. „Ihr Onkel ist nicht tot, aber es kommt auf dasselbe hinaus, weil er wahnsinnig geworden ist, dieser guter Mensch. Und so wahnsinnig, dass man noch nie eine solche Wahnsinnigkeit sah!“

Andererseits behauptet die Figur der Fee die Königin von Saba, Belkiss, die Witwe von König Salomo zu sein. Es ist interessant, dass sowohl der biblische Name *Königin von Saba* als auch die koranische Bezeichnung für diese Gestalt anzutreffen ist. Es wird manchmal nicht unterschieden, in welcher Situation welcher Name benutzt wird. Aber seitdem Michel den Anhänger von der Fee bekommt, bezeichnet er als Belkiss die auf dem Anhänger abgebildete junge Frau, die ihm unter dem Dach der Fee während ihres Beisammenseins im Traum erscheint. Der Name der Königin von Saba gehört dann der alten Bettlerin. Michel verbindet die junge Frau mit der Bettlerin erst danach, als er entdeckt, dass der Anhänger auch das Porträt der Bettlerin versteckt, obwohl ihn die Bettlerin schon mehrmals versicherte, dass es um ihre Abbildung aus ihrer Jugend geht.

Die Beziehung der Bettlerin zu Michel ist rein platonischen Charakters. Sie sagt ihm voraus, dass er sich in sie verliebt: *Il arrivera un jour où mes charmes auront assez d'empire sur le beau Michel pour le faire extravaguer d'amour!...*¹²⁸ Die Bettlerin hat eine große Ausdauer, was ihre Liebesgefühle gegenüber Michel betrifft. Schließlich macht sie Michel einen Heiratsantrag. Und sie erreicht Michaels Versprechen, sie mit 21 Jahren zu heiraten. Es ist erstaunlich, dass Michel diese Heirat einwilligt, obwohl er alle ihren vorherigen Gefühlsäußerungen mit Stillschweigen übergegangen hat.

Die Bettlerin ist nicht nur eine Empfängerin, in dem Sinne dass sie die Leihgaben von Michel empfängt. Tatsächlich investiert sie das Geld in Geschäfte. Und mehr, sie ist seine Lehrmeisterin und unterzieht Michel gleich verschiedenen Prüfungen. Bei dem Gerichtsverfahren soll er zwischen dem Bild der jungen Belkiss oder zwischen dem Schmuck wählen. Er wählt das Bild. Oder sie rettet ihn vor dem Galgen erst danach, als er den Heiratsantrag von Folly Girlfree, der ihm sein Leben retten könnte, ablehnt.

Die danach vollzogene Hochzeit stellt einen wichtigen Einschnitt in ihrer Partnerschaft dar, während derer sie das von der Fee aufgewertete Kapital unter Bedürftige verteilen, ohne daraus selbst zu profitieren. Die letzte Prüfung, die Michel auferlegt wird, ist die Suche nach der singenden Mandragora, die er nur dadurch gewinnen kann, dass er der Bettlerin treu bleibt. Das Auffinden der singenden Mandragora würde der Fee ihr Leben verlängern, weil sie spürt, dass sie sonst bald sterben müsste.

¹²⁸ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 152. „Es kommt mal ein Tag, an dem mein Zauber stark genug wird, um Michel vor Liebe wahnsinnig zu machen! ...“

Die Nebenfiguren wie Folly Girlfree, der Meister Finewood oder die Wirtin Mistress Speaker stehen durch ihre Reaktionen und Kommentare im scharfen Kontrast zu dem wirren Michel. Und obwohl sie ihn für geisteskrank halten, halten sie ihn für seine guten Charaktereigenschaften in Ehren. Der Meister Finewood, der Besitzer von den Werften in Greenock, ist Michel gegenüber freundlich gesinnt:

*Pauvre Michel, je ne t'abandonnerait pas dans la misère de ton esprit faible et malade; et tant qu'il restera un morceau de pain à gagner au chantier, je le romprai avec toi. Va travailler, mon fils, car j'ai remarqué que le travail te distrait des fantaisies qui t'offusquent, et rend le calme à ta raison troublée par de mauvais songes.*¹²⁹

Der Meister Finewood will Michel mit seiner Tochter verloben, aber Michel lehnt es strikt ab. Die *robe grise*, Folly Girlfree, macht Michel den Hof, wenn sie abgelehnt wird, ist sie spöttisch. Aber trotz allem tritt sie aus dem Gedränge aus und will Michel heiraten und ihn dadurch vor der Hinrichtung retten. Die Mistress Speaker, die Gastwirtin, bei der Michel wohnte, die bei Erwähnung von Michel belebt, ist aber sehr wütend, wenn sie hört, dass sie Sir Jap Muzzleburn in ihrem Gasthaus unterbringen sollte. Aus ihrer Reaktion ist zu entnehmen, dass sie selbst Michel bestimmt nicht gebeten hat, mit diesem Hund ein Bett zu teilen und dass dieser Hund kaum einen so hohen gesellschaftlichen Status gehabt hätte, wie es Michel anzudeuten versucht.

Die Figuren aus *Prinzessin Brambilla* unterscheiden sich von *La Fée aux Miettes* dadurch, dass die wichtigsten von ihnen dem Prinzip der Mise-en-Abyme gemäß durch einen Double in der anderen Diegese vertreten werden. Außerdem haben sie sprechende Namen, mittels deren ihre Charaktereigenschaften zum Ausdruck kommen.

Der Hauptprotagonist von *Prinzessin Brambilla*, Giglio Fava, wie sein Nachname vorzeichnet, ist sehr arm. Im Italienischen bedeutet *fava* so viel wie *Habenichts*,¹³⁰ in der Tat nennt ihn

¹²⁹ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 284. „Armer Michel, ich werde dich nicht in der Misere deines Schwachsinn verlassens, solange es ein Stück Brot in der Werft zu gewinnen wird, ich werde es mit dir brechen. Geh arbeiten, mein Sohn, denn ich bemerkte, dass dich die Arbeit von deinen Phantastereien ablenkt und bringt deinem durch schlechte Träume getrübteten Gemüt wieder die Ruhe.“

¹³⁰ SDUN, W.: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 62. Das italienische *fava* bedeutet im Deutschen *Bohne* und verweist auf die Redewendung *keine Bohne wert*.

auch die alte Beatrice *Signor Habenichts*.¹³¹ Dementsprechend charakterisiert ihn der Erzähler mit folgenden Worten:

*Du wirst finden, daß er kaum vier- bis fünfundzwanzig Jahre alt sein kann und dabei von ganz artigem hübschen Ansehen ist. Seltsam scheint wohl deshalb sein Anzug zu nennen, weil jedes Stück desselben an Farbe u. Schnitt nicht zu tadeln ist, das Ganze aber durchaus nicht zusammenpassen will, sondern ein grell abstechendes Farbenspiel darbietet. Dabei wird, unerachtet alles sauber gehalten, doch eine gewisse Armseligkeit sichtbar; man merkt's der Spitzenkrause an, daß zum Wechsel nur noch eine vorhanden, und den Federn, womit der schief auf den Kopf gedrückte Hut phantastisch geschmückt, daß sie mühsam mit Draht und Nadel zusammengehalten.*¹³²

Giglios Kleidung wirkt im Gegensatz zum Michels prachtvollen Kleidung und Schmuck auf ersten Anblick bettelarm, aber dies ist nicht der einzige gravierende Unterschied. Giglios Kleider sind extravagant, so dass er eher an einen bunten Papagei, *einen bunten Haushahn*, als an einen eleganten Mann, wie ihn der Erzähler von *La Fée aux Miettes* beschreibt, erinnert. Giglio ist Schauspieler und tritt in pathetischen Trauerspielen und stilisiert sich auch im Privatleben in seine Gestalten. Konkret stilisiert er sich in den *Prinzen Taer*.¹³³ Giglio mangelt es nicht an Selbstbewusstsein. Er ist eitel und eingebildet, sodass er dem scheinbaren Ruhm erlegen ist:

*Ich bin ganz hübsch von Ansehn, begabt von der Natur mit allerlei angenehmen Talenten; aber mehr als das – ich bin Schauspieler. Der junge Schauspieler, welcher so wie ich verliebte Prinzen göttlich spielt, mit geziemlichen O und Ach, ist ein wandelnder Roman, eine Intrige auf zwei Beinen, ein Liebeslied mit Lippen zum Küssen, mit Armen zu Umfängen [...].*¹³⁴

Deshalb lässt sich Giglio sehr leicht täuschen und glaubt dem Traum, in dem ihm eine Prinzessin erscheint, die aus Truffaldinos Flinte geschossen wird. Und er wird darüber überzeugt, dass ihn die Prinzessin liebt. Giglio fällt auch auf die Täuschung von Celionati herein, der ihm einredet, dass eine Prinzessin in Rom angekommen sei. Diese äthiopische Prinzessin, die Prinzessin Brambilla, *ein Wunder an Schönheit und dabei so reich an unermeßlichen Schätzen, daß sich ohne Beschwerde den ganzen Corso pflastern lassen könnte*

¹³¹ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 611.

¹³² Ebd. S. 608–609.

¹³³ Prinz Taer ist die Hauptgestalt aus der Komödie von Carlo Gozzi *Il monstro turchino* (Das blaue Ungeheuer).

¹³⁴ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 612.

mit den herrlichsten Diamanten und Brillanten,¹³⁵ sei nur mit spezieller Brille zu sehen. Dies ist ein Anstoß dazu, dass Giglio die Prinzessin zu suchen beginnt.

Giglio würde alles tun, um die Prinzessin Brambilla zu gewinnen. Dem Rat von Celionati folgend trägt er auf dem Corso eine große magische Brille und eine abscheuliche Maske. Aber er kann seinem Geschmack nicht widerstehen und nimmt sich sein himmelblaues Beinkleid und rosafarbene Strümpfe an. Wegen dieser Schwäche schilt ihn die Prinzessin aus und verschwindet.

Die Leute denken von ihm, dass er wahnsinnig geworden ist, und sein Theaterimpresario hat ihm gekündigt. Sein Wahn ist nur kurzfristig, aus seinen zwanghaften Einbildungen bringt ihn seine untröstliche Situation. Sein Geld ist aus und er kann sich keine Nahrung kaufen. Und wenn er sich in seinem ehemaligen Theater befindet, hört er einem Gespräch von zwei Masken zu, die sein pathetisches Schauspielertum heftig kritisieren.

Giglio ist sich sogar für einen Augenblick bewusst, dass ihn Celionati mit *teuflischen Zauberkünsten* verlockt. Gleich danach leidet er wieder an Wahnvorstellung, die mit der Suche nach Giacinta verbunden ist. Sein Wahn wird noch dadurch gesteigert, dass er erfährt, dass Giacinta im Gefängnis sei. Denn sie hat einen Fleck an dem Kleid gemacht, das sich bei ihr Meister Beskapi zu schneiden ließ. Giglio besucht deswegen Beskapi. Aber dieser weiß von keinem Kleid und von keinem Schaden den Giacinta angerichtet hat. Beskapi denkt, dass Giglio an Paroxysmus leidet, so dass er bei ihm einen Aderlass vornehmen lässt.

Giglio ist unbeständig und unstet. Giacinta interessiert ihn bald nicht mehr und er macht sich wieder auf die Suche nach Prinzessin Brambilla. Und weil er sich von Meister Beskapi eine bunte Kleidung kauft, ist ersichtlich, dass er unbelehrbar ist. Er ist auch sehr frech, weil er sich in das Palast Pistoja einschleicht, um hier die Prinzessin Brambilla aufzusuchen und weil er in das Vorlesen von Ruffiamonte eingreift. Er wird jedoch für einen Gelbschnabel wegen seiner Kleidung und seines derben Benehmens gehalten und in einen Käfig gesteckt.

Giglio neigt zur Selbsttäuschung, vor allem wenn ihm dabei geschmeichelt wird. So gibt er sich im Caffè greco für einen Ausländer aus. Er hält sich für seinen vermeintlichen Doppelgänger und Nebenbuhler, den Prinzen Cornelio Chiapperi. Er lehnt sogar das Angebot von seinem ehemaligen Impresario und Chiari ab, wenn sie mit ihm die Mitarbeit aufnehmen

¹³⁵ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 617.

wollen. Er täuscht vor, dass er – Giglio Fava – gestorben sei und macht folgende ironische Bemerkung:

Mir ist [...] unbekannt, inwiefern der tragische Schauspieler Giglio Fava nicht wirklich Fleisch und Blut hatte, sondern aus Pappendeckel geformt war; gewiß ist aber, daß sein Inneres bei der Sektion mit Rollen aus Trauerspielen eines gewissen Abbate Chiari erfüllt gefunden wurde, und dass die Ärzte nur der schrecklichen Übersättigung, der völligen Zerrüttung aller verdauenden Prinzipie durch den Genuß gänzlich kraft- und saftloser Nahrungsmittel die Tödlichkeit des Stoßes, den Giglio Fava vom Gegner erhalten, zuschrieben.¹³⁶

Giglio macht mit diesen Worten Anspielung auf sein *Duell* mit einem Pantalone, bei dem er mit einem hölzernen Schwert erstochen wurde, worüber sich das ganze Rom lustig machte. Dieses Duell und diese Äußerung kündigen an, dass er sich von seiner Identität des pathetischen Schauspielers endgültig scheidet. Auf dem Corso setzt er seine Suche nach der Prinzessin Brambilla fort. Nach ihrem Erscheinen sind die beiden durch eine Menschenmenge umgeben und gehen in das Palast Pistoja, aus dem sie in den Urdargarten versetzt werden und in den klaren See schauen.

Der Marktschreier Celionati, dessen Name von dem italienischen *celione* (Spaßvogel) höchstwahrscheinlich abgeleitet ist, der auf dem Platz vor Kirche S. Carlo seine Ware verkauft und dabei den Leuten *tolles Märchenzeug vorschwatzt(e) von geflügelten Katzen, springenden Erdmännlein, Alraunwurzel u. s. w.*,¹³⁷ ist in Wirklichkeit der Fürst Bastianello di Pistoja, der geschworene Feind des pathetischen Schauspielers von Chiari.

Dieser Ciarlatano ist *Trickster*,¹³⁸ Arzt, Regisseur, Meister der Mystifikation und Theoretiker in einer Person. Er denkt sich die Geschichte von der Prinzessin Brambilla und von dem verlorenen Cornelio Chiapperi aus, der in Rom angekommen ist, um sich von ihm einen Backenzahn ausreisen zu lassen und suggeriert sie nicht nur Giglio und Giacinta, sondern auch der ganzen Stadt, so dass alle den verlorenen Prinzen Cornelio Chiapperi suchen.

Celionati, der Regisseur von diesem Theaterstück, manövriert Giglio und Giacinta sehr geschickt in die Rolle der unbewussten Hauptprotagonisten hinein. Er nutzt die Sehnsucht der beiden nach besseren Lebensbedingungen aus und redet ihnen ein, dass sich um sie eine Person aus regierender Schicht bewirbt. Die feste Struktur des Theaterstücks ist durch seine

¹³⁶ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 728.

¹³⁷ Ebd. S. 614.

¹³⁸ NEUMANN, Gerhard: *E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ als Entwurf einer „Wissenspoetik.“* <http://books.google.de/>. S. 52. Dieser Ausdruck wird von Canettis *Masse und Macht* übernommen.

Eingriffe gegeben und die Richtung ist mithilfe seiner Schauspielertruppe gelenkt, so dass der Leser Eindruck gewinnt, dass sich ein Stück der Commedia dell'Arte direkt vor seinen Augen abspielt.

Celionati lässt Giglio und Giacinta zur Erkenntnis gelangen. Seine Figur entspricht in der Tat Magus Hermod¹³⁹ aus dem parallel verlaufenden Mythos von dem Urdargarten, der von Celionati im Caffè greco erzählt wird. Er ist also der Magus, der den Herrscher Opioch¹⁴⁰ und seine Gemahlin Liris vor ihrer Melancholie rettet und zur Erkenntnis führt.

Celionati bietet sich als Begleiter von Giglio an dem Weg zur Erkenntnis und Suche nach der Prinzessin Brambilla an, dadurch bringt er seine Vormachtstellung im Rahmen der ganzen Geschichte zum Ausdruck:

*Doch mein Sohn Giglio, du bedarfst in der Tat eines Vormundes, der dich auf den rechten Weg leitet, welcher zum Ziele führt. [...] Wenn ich das Gute, Beste mit dir vorhätte, wenn ich dein höchstes Erdenglück wollte, wenn ich als Mittler stünde zwischen dir und der Prinzessin Brambilla?*¹⁴¹

Der Weg zu der Erkenntnis nimmt schließlich die Gestalt einer Heilung an, weil Giglio an einem chronischen Dualismus leidet, der in einem versteckten Wahnsinn besteht. Das Arzneimittel, das *Arkanum*, das Giglio heilen kann, ist gerade die Erkenntnis. Die Heilung kann nicht nur mittels der verwirrenden Welt der Commedia dell'Arte und des Karnevals, sondern auch mittels Selbstironie erzielt werden.

Der Wahnsinn ist für Giglio genauso wie für Michel aus *La Fée aux Miettes* bestimmend. Es geht in beiden Fällen um alternierende Persönlichkeiten, bei denen eine Spaltung des Bewusstseins auftritt. Im Falle von Michel ist es schwer seine Phantasien von der Wirklichkeit zu trennen. Auch deshalb wurde *La Fée aux Miettes* der phantastischen Geschichte zugeordnet. Tatsächlich nutzt Nodier die Opposition zwischen den übernatürlichen Ereignissen, die Michel träumt, die er aber für wahr ausgibt, weil er unter Wahrnehmungsstörung leidet, und der Realität aus. Gerade die Wechselwahrnehmung wurde oft mit dem rein Phantastischen verwechselt.

¹³⁹ SDUN, J.: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 63. Hermod kann ebensogut dem schnellen Hermode, Sohn Odins, wie mystischem Hermetismus oder Hermes Tresmegistos seinen Namen verdanken.

¹⁴⁰ Ebd. S. 63. Der Name Opioch ist vielleicht von dem Sternbild Opiochus oder Opiochus, dem Schlangenträger, abgeleitet. Man kann jedoch nicht ausschließen, dass der Name auf die Ophiten aus dem Mythos von *Der goldne Topf* nicht hinweisen.

¹⁴¹ HOFFMANN, E. T. A. : *Prinzessin Brambilla*. S. 643.

Bei Michel geht es um keine Selbstreflexion, sondern um Erreichung der Welt des Märchens.¹⁴² Weiter bietet sich ein anderer Vergleich an: Michel macht de facto keine Entwicklung durch, obwohl er verschiedenen Prüfungen seitens der Fee ausgesetzt ist. Seine guten Charaktereigenschaften wurden schon in seiner Kindheit geprägt. Giglio macht dagegen eine entscheidende Entwicklung durch: aus einem eingebildeten Schauspieler der schlechten pathetischen Schauspiele wird ein guter Schauspieler der Commedia dell'Arte.

Celionati erinnert in Vielem an die Fee aus *La Fée aux Miettes*. Auch er soll einem Königsstamm eines fernen unbekanntes Landes entsprossen sein und sein Alter ist auch ungewiss. Er selbst behauptet drei- bis vierhundert Jahre alt zu sein. Er hält sich in Rom, im Palast Pistoja, nur kurzfristig auf. Celionatis übernatürliches Wesen hat mehrere Gesichter. Er fällt nicht nur mit dem Magus Hermod, sondern auch mit Ruffiamonte, dem lesenden Alten mit einer ungeheuren Brille und mit einem silbernen Trichter als Mütze, zusammen. Ruffiamonte steht an der Grenze zwischen der mythischen und der realen Welt. Kremer macht darauf aufmerksam, dass die bereits erwähnten Attribute mit denen er abgebildet ist, einem Schriftsteller bzw. dem Autor des Capriccios E. T. A. Hoffmann angehören.

Giacinta Soardi, die Geliebte von Giglio, die häufig unter der Smorfiosität leidet und die mit ihrem sozialen Status ganz unzufrieden ist, macht gleiche Veränderung wie ihr Geliebter durch. Es ist jedoch nicht so anschaulich wie im Falle von Giglio dargestellt. Der Leser erfährt nur aus den Worten von Beatrice, dass Celionati mit ihr den gleichen Prozess vornimmt, und der Tatsache nach, dass sie ähnlichen Fortunatussäckel wie Giglio besitzt. Sie ist darüber überzeugt, dass sie der Prinz Cornelio Chiapperi umwirbt. In Wirklichkeit nimmt sie Giglio als Cornelio Chiapperi wahr und auch Giglio nimmt sie manchmal als die Prinzessin Brambilla wahr. Giacinta ist gleich der mythischen Figur der Königin Liris, der Gemahlin von König Opioch, der mit Giglio zusammenfällt.

Chiari, der Autor der pathetischen Schauspiele, in denen Giglio häufig auftritt, ist die Verkörperung des bösen Prinzips wie sein mythisches Double Typhon,¹⁴³ der die Prinzessin Mystilis, die Hoffnung des ganzen Urdargartens, verzauberte. Chiari ist ein schlechter Dramatiker und seine Schauspiele verdarben das Niveau des Theaters in Rom. Es mussten sich

¹⁴² SCHULZE, J.: *Enttäuschung und Wahnwelt*. S. 128.

¹⁴³ SDUN, J.: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 63. Typhon ist Name eines Riesen mit Schlangenköpfen und später wird er mit dem ägyptischen Gott Seth verbunden.

zwei junge Menschen finden, so dass das Theater erneuert werden konnte, und dadurch wurde auch die verzauberte Mystilis von dem Bann entzaubert. Es war Gilio und Giacinta.

In *Prinzessin Brambilla* wimmelt es von Nebenfiguren. Die wichtigsten von ihnen sind die Figuren der Commedia dell'Arte bzw. die Figuren der Pantomime, die Giglio zu der Commedia dell'Arte von Anfang an locken: *Sollten Sie nicht zu meiner Familie gehören?*¹⁴⁴ Diese Figuren gehören zu dem Ensemble von Celionati. Es ist der Bemerkung von Giglio zu entnehmen, weil er sich einmal bewusst ist, dass die Figuren aus dem bizarren Zug der Prinzessin Brambilla gleich der Figuren auf seinem ehemaligen Theater sind.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eher gravierende Unterschiede ins Auge fallen. Die Figur von Michel aus *La Fée aux Miettes* ist mehr mit seiner Familie und deren Geschichte verbunden, obwohl Michel eine Waise ist. Die Familiengeschichte und Michels Lebensgeschichte, die einen Ausgang, ein Ergebnis Michels jetziger Lage darstellt, steht mit der Romankonzeption des 19. Jahrhunderts im Einklang. Michel ist durch und durch ein positiver Held, dessen gute Eigenschaften hervorgehoben werden. Giglio lebt dagegen in den Tag hinein, er schaut sich nach der Vergangenheit nicht um. Die Entwicklung von dem eingebildeten und durchschnittlichen Schauspieler Giglio zu einem nützlichen Glied der Gesellschaft macht das Thema aus. Es muss auf eine wichtige Analogie hingewiesen werden, die zwischen den beiden analysierten Texten besteht, und zwar auf den Wahn, dem sowohl Michel als auch Giglio unterliegt. Der Wahn hat jedoch für jeden von ihnen unterschiedliche Konsequenzen: für Michel ist es ein Tor zu seiner erwünschten Märchenwelt und für Giglio ist es ein Weg zur Erkenntnis.

4.4 Stoffe, Motive und Symbole

Stoff, Motiv und Symbol gehören genauso wie Form, Figuren und Genre zu den Grundbegriffen der Analyse und Interpretation eines literarischen Textes. Verbreitung und Wandlung durch Wanderung, Übernahme und Anpassung von vielen Motiv- und Stoffvarianten, sowie das Vorkommen von Symbolen ist nicht durch Volksgrenzen eingeeignet und wird zum Gegenstand von ständigem Austausch. Daher bietet diese Problematik ein breites Wirkungsfeld für Komparatistik. Deshalb wird sich dieser Teil unserer Untersuchung

¹⁴⁴ HOFFMANN, E. T. A. : *Prinzessin Brambilla*. S. 623.

auf die Suche nach der potentiellen gegenseitigen stofflichen, symbolischen und motivischem Abhängigkeit von *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla* konzentrieren.

Für unsere Überlegungen ist es nötig, die Begriffe Stoff, Motiv und Symbol voneinander abzugrenzen. Stoff ist definiert als eine schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel, die mehrere Dichter künstlerisch umsetzen können. Motiv stellt eine kleinere stoffliche Einheit dar, d. h. kein isoliertes Dasein, das mit anderen eine Motivkette bilden kann. Symbol ist dagegen ein Sinnbild.¹⁴⁵ Es muss jedoch zwischen dem bereits erörterten Symbol im weiteren Sinne und dem Symbol im engeren Sinne, dem Symbol der symbolistischen Auffassung nach, unterschieden werden. Dieses Letztere wird durch das Streben nach der subjektiv geprägten Stimmungskunst und Ablehnung des Greifbaren und Gegenständlichen, was nun an die Kunst der Realismus bzw. Naturalismus erinnern würde, *zum bloßen Fetisch*.¹⁴⁶ Wir werden dies beiseite lassen und werden uns mit der traditionellen Auffassung des Symbols befassen.

Nodier macht stoffliche Anleihen bei Honoré de Balzac, Voltaire und Victor Hugo. Von dem Voltairischen Text *Ce qui plaît aux dames* inspiriert er sich zu der Eheschließung zwischen der alten Fee und dem jungen Michel. Weiter erinnert der Hund Sir Jap Muzzleburn, der sein dickes Portemonnaie unter den Kissen schiebt, noch bevor er mit Michel die Nacht auf einer Liege verbringt, an den Kaufmann aus *L'Auberge rouge* von Balzac, der morgen gleichfalls getötet gefunden wird. Die Sitte, durch die der zum Tod verurteilte Michel gerettet werden kann, wenn ihn ein Mädchen – Folly Girlfree – heiraten möchte, wird aus *Notre Dame de Paris* von Hugo entlehnt, d. h. Michel kann analog wie Gringoire durch den Heiratsantrag von Esmeralda vor dem sicheren Tod gerettet werden.¹⁴⁷ Aber Michel nimmt diesen Heiratsantrag nicht an, weil er die Verpflichtung gegenüber der Fee einhalten muss.

Dank der Persönlichkeit von Michel und der von ihm erzählten Geschichte kommt das Narren-Motiv zum Ausdruck. Das Narren-Motiv¹⁴⁸ hat in der Literatur eine lange Tradition, weil die Narren in vielen altertümlichen Kulturen großes Vertrauen von den Mächtigen genossen, und deshalb konnten sie ihrem Brotgeber und dessen Freunden unangenehme Wahrheit ins Gesicht sagen. Der altertümlichen Vorstellung nach war das Nürrische in enger Beziehung zu dem Magisch-Göttlichen und zu der Geisterwelt. Auch im Mittelalter herrschte die Vorstellung,

¹⁴⁵ FRENZEL, E.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. S. 21-41.

¹⁴⁶ Ebd. S. 15.

¹⁴⁷ SCHULZE, J. : *Enttäuschung und Wahnwelt*. S. 140-142.

¹⁴⁸ FRENZEL, E.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. S. 73-76.

dass eine Beziehung zwischen einer höheren Macht und dem Narren, den Gott ähnlich wie den Bettler zur Prüfung des menschlichen Mitleids geschaffen hatte, bestand.

Gerade an dieses Konzept, das durch die Relativierung von Narrheit und Vernunft im erasmischen Sinne erweitert wird, und an das Konzept des didaktisch-moralisierenden Narren, der sich im 15. und im 16. Jahrhundert durchsetzt, knüpft Nodier an. Michel ist kein Kommentator, der das Geschehen in Gang bringen würde, sondern rückt mit seiner Lebensgeschichte in den Vordergrund, anders gesagt es ist ihm eine aktive Rolle gegeben. Als ein wandernder Geselle sammelt Michel seine Erfahrungen und gibt seine moralischen und christlichen Werte weiter.

Mit dem Narren-Motiv ist das Motiv eines Sonderlings eng verbunden. Michel sondert sich von der normalen Gesellschaft durch seine Besessenheit von fixen Ideen ab. Er entspricht dem Typus des reinen Toren, der nichts vortäuscht und der nichts vortäuschen braucht, weil seine Lebensgeschichte die Form des Bekenntnisses einnimmt, von dem Aufrichtigkeit zu erwarten ist. Die Absonderlichkeit soll ihn in den Augen des Lesers im Vergleich zu den anderen zum besseren, tapfereren und glücklicheren Menschen machen. In der Tat geht es Nodier darum, die individuelle Persönlichkeit zu verteidigen.

In der Persönlichkeit der Fee verbinden sich auch mehrere Motive. Durch den Spitznamen *La Fée aux Miettes*, durch die Hinweise des Erzählers auf den hohen Wahrheitsgrad von *Chat botté* und durch die erwähnten Märchen, die der Onkel Michel erzählte und denen Michel noch nicht herangewachsen ist, wird auf eine symbolische Verwandtschaft von *La Fée aux Miettes* mit *Contes de Fée* von Perrault und mit den Märchen von Mme de Murat, Mlle L'Héritier oder Mlle de la Force hingewiesen.

Die Fee, ihre Fähigkeiten und Absichten stehen in der Tat im Mittelpunkt. Sie ist nicht nur die Quelle des Wunderbaren, sondern sie stellt die Weichen, in deren Gleisen sich die Helden und Heldinnen fortbewegen müssen. Michel ist darüber überzeugt, dass seine Gemahlin *une des intelligences supérieures*¹⁴⁹ ist. Diese Vermutung ist noch durch Mutmaßungen über ihre Herkunft, Alter und Identität der Bewohner von Granville betont. Die Fee aus *La Fée aux Miettes* unterscheidet sich jedoch beträchtlich von ihren klassischen Vorbildern dadurch, dass

¹⁴⁹ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 299. „eine der höheren Intelligenzen.“

sie selbst Michel einer Freierprobe entzieht. Sie selbst übernimmt die Rolle der Heldin und ihre Instanz steuert das Geschehen von Anfang bis zu Ende auch nicht.

Das Motiv der Freierprobe weicht genauso wie das Motiv der Fee von der traditionellen Bearbeitung ab, wie es in Märchen oder Sagen zum Ausdruck kommt: erstens wird von Michel die wichtigste Aufgabe erst nach der Heirat abverlangt, zweitens ist es nicht eindeutig, ob ihr Michel gerecht wird und ob die Alte verjüngt wird.

Die in einen jungen Mann verliebte Alte stellt auch eine Umstellung des klassischen Motivs dar, des Motivs des verliebten Alten. Weisheit und Würde vergessend, läuft sie einem Jungen nach und begibt sich unter sein Joch. Sie wird töricht und lächerlich. So wirkt es wenigstens am Anfang, wenn die Fee Michel die ersten Heiratsanträge macht. Aber im Laufe der Zeit ändert der Hauptprotagonist seine Einstellung und verspricht ihr die Ehe. Die Ehe bekommt die Form einer *Symbiose*: am Tag gewinnt Michel von der Fee neue Weisheiten und in der Nacht kommt zu ihm die junge Belkiss.

Der Beruf der Fee impliziert ein anderes Motiv, das Bettler-Motiv. Die mittelalterliche Kirche stellte sich gegenüber dieser gesellschaftlichen Schicht sehr tolerant ein. Sie unterstützte und pflegte das Bettelwesen dadurch, dass sie verschiedene Asyle errichtete, und legitimierte das Bettlerwesen dadurch, dass sie verschiedene Bettelorden gründete. Durch die Almosengabe bezeugte jeder Geber seine Fähigkeit zum Geldverzicht und zum Geldopfer und sicherte sich auf diese Weise seinen Weg zum Seligwerden. Sehr schnell wurden zu den Bettlern auch arbeitsfähige Leute, denen das Arbeiten entwürdigend, aber das Almosennehmen verehrungswürdig schien. Deshalb wurde schnell das Bettlerwesen zum Synonym für Trugsucht und Betrugerei und fand sehr schnell seinen Eingang in die Literatur.

Die alte Bettlerin aus *La Fée aux Miettes* ist im Einklang mit dem mittelalterlichen Denken als eine respektvolle Person dargestellt und wird einigermaßen sogar verehrt. Ihr Aussehen und Wesen strahlen etwas Majestätisches aus. Es ist nicht nur wegen ihres Spazierstocks aus dem libanesischen Holz und wegen alten Goldes, aber auch wegen ihrer Gelenkigkeit und jugendlicher Erscheinung, dass sie trotz ihres Alters erkennen lässt, und auch wegen ihrer

Kleidung, die immer sauber und säuberlich gehalten ist, obwohl die Fee keine Mittel außer den Almosen hat.¹⁵⁰

Durch die Persönlichkeit der Bettlerin, die behauptet die Königin von Saba zu sein, kommt das Motiv der Königin von Saba zum Ausdruck. Das Motiv der Königin von Saba erscheint schon im Alten Testament, im Koran und in äthiopischen Legenden. Koran nennt sie Balkis, die äthiopische Legende Makeda. Nach der Bibel sollte diese Königin den weisen Salomon aussuchen, weil sie von seiner Weisheit hörte und sich selbst darüber überzeugen wollte. Sie überprüfte seine Weisheit durch Rätselfragen und für seine Antworten schenkte ihm großzügig viele prachtvolle Geschenke. Dann kehrte sie zurück. Die Bibel besagt aber nichts von einer Liebesbeziehung zwischen ihr und dem israelitischen König, auf welche die Alte anspielt, indem sie behauptet, die Witwe nach Salomon zu sein. Diese Beziehung musste Nodier den äthiopischen Legenden entnehmen.

Für die Wahrheit der Behauptung, dass die Alte wirklich die Königin von Saba ist, sprechen nicht nur ihre Erfahrungen und Kenntnisse, die sie dadurch beweist, dass sie Michel viele Sprachen lernt. So liest und versteht er eine für alle anderen Bewohner von Greenock unbekannt Sprache, ohne diese Sprache einst gesehen zu haben. Die Alte ist die Lehrerin von Michel.

Sie ist auch sehr fromm und das Geschenk, die wertvollen Reliquien, die sie der Kirche in Granville gegeben hat, lässt ahnen, dass die Geberin reich sein musste. Weil dieses Geschenk einem Geschenk eines Königs oder eines kirchlichen Würdenträgers gleicht, aber auf keinen Fall einer armen Frau. Das Gegenargument ist das Alter dieser Frau, wenn sie wirklich diese biblische Königin wäre, müsste sie ungefähr drei Tausend Jahre alt sein.

Das Motiv der Vatersuche ist nicht realisiert, obwohl man es bezüglich Michels Elternlosigkeit erwarten könnte, weil sich Michels Vater unter besonderen Umständen verschwand. Statt Michel sucht den Vater der Onkel.

Die Fee schenkt Michel einen Anhänger als Ausdruck ihrer Liebe zu ihm, als sie von ihm vergewissert wird, dass er seine Worte einhält und sie nach der Erreichung seiner Volljährigkeit heiratet. Dieser Anhänger verbirgt zwei Portraits, auf dem einen ist die Fee als

¹⁵⁰ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 154: *c'est qu'il ne s'est trouvé sur terre une petite vieille plus blanchette, plus propre et plus parfaite en tout point*. „Es hat sich nie auf der Welt eine kleine Alte befunden, die weiser, sauberer und perfekter gewesen wäre.“

eine junge Frau, auf dem anderen als eine Alte abgebildet. Der Anhänger soll die Gegensätzlichkeit zwischen dem Verlangen nach Sexualität und Weisheit überbrücken. Diese Vereinigung soll erfolgen, wenn Michel die singende Mandragora findet, mit deren Hilfe die Alte wieder jung werden soll.

In *La Fée aux Miettes* erscheint mehrmals das Motiv des Schiffes. Es ist der Vater und der Onkel, die sich einschiffen und nicht mehr wiederkehren. Auch das Schiff bringt Michel die Nachricht von dem wahnsinnigen Onkel. Und es ist dank dem Schiffbruch, dass Michel in England ankommt. Das geplante Einschiffen, um den Onkel und Vater erreichen zu können, vollzieht sich jedoch nicht, weil ihn die Fee sonst nicht hätte retten und heiraten können. Das Motiv des Schiffes ist also ein Vorzeichen für einen Umbruch der obwaltenden Verhältnisse. Es liegt jedoch auf der Hand dieses Motiv aufgrund des biblischen Gleichnisses *Lob der tüchtigen Hausfrau* zu interpretieren:

Wem eine tüchtige Frau beschert ist, die ist viel edler als die köstlichsten Perlen./ Sie ist wie ein Kaufmannsschiff; ihren Unterhalt bringt sie von ferne. (Spr 31,10.14)¹⁵¹

Gerade dieses Bild einer tüchtigen und geschickten Frau, welche die Leihgaben von Michel sehr gut investiert und welche mit Levante einen vorteilhaften Handel betreibt,¹⁵² drängt sich auf. Und es ist nicht ohne Bedeutung, dass die von Ware beladenen Schiffe häufig den Namen Königin von Saba tragen.¹⁵³

Das Symbol des heiligen Michaels, des Erzengels, eines der Geister, die am Throne Gottes stehen, des großen Engelfürsten, des wichtigsten Boten Gottes, den christlichen Vorstellungen nach Bezwingers Satans und Seelenwägers, wird in *La Fée aux Miettes* durch den Namen des Hauptprotagonisten, durch zahlreiche Hinweise auf seinen Patron, durch die zyklische Auffassung der Zeit, durch das Fest des Hl. Michaels und durch die abgebildete Sehenswürdigkeit Mont-Saint-Michel einbezogen.

Die Erscheinung des Erzengels Michael und der Bau von diesem wichtigen Wallfahrtort Mont-Saint-Michel wird in *La Fée aux Miettes* auch explizit enthalten.¹⁵⁴ Obwohl der ganze Text davon schweigt, ist anzumerken, dass Mont-Saint-Michel während der Französischen

¹⁵¹ Das Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft: *Die Luther-Bibel von 1984*. <http://www.die-bibel.de>.

¹⁵² NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 135. *Ce sont présents de ma femme, qui fait, depuis plusieurs années, un commerce florissant avec le Levant*. „Das sind Geschenke von meiner Frau, die seit mehreren Jahren ein blühendes Geschäft mit Levant betreibt.“

¹⁵³ WEHR, Ch.: *Imaginierte Wirklichkeiten*. S. 170.

¹⁵⁴ Der Heilige Michael erschien dem Bischof Aubert d'Avranches im Jahre 708.

Revolution zu einem Gefängnis umgewandt wurde und in der Zeit der Entstehung von *La Fée aux Miettes* mit Mont-Saint-Michel eines der abscheulichsten Gefängnisse Frankreichs assoziiert wurde.

Es ist anzunehmen, dass sich hinter der Wahl dieser Kulisse ein Plädoyer für die Rekonstruktion dieses Monuments versteckt und dass sich Nodier der Gruppe der Romantiker, die sich für die Erhaltung engagierten, einschließt. Vielleicht soll dieser Zusammenhang mit dem *maison des lunatiques* die Vorstellung des Gefängnisses hervorrufen. Diese Kette von Assoziationen wird dann durch die eingeeengten Räumlichkeiten in dem Haus der Fee in Greenock, die sich jedoch nur als eine optische Störung aufweist, abgeschlossen.

Nach dem apokryphischen Text des äthiopischen Henochbuchs wird der Hl. Michael zum Lehrer von Henoch:

Der Engel Michael aber, einer von den Erzengeln, ergriff mich bei der rechten Hand, richtete mich auf und führte mich hinaus zu allen Geheimnissen der Barmherzigkeit und Gerechtigkeit. Er zeigte mir alle Geheimnisse der Enden des Himmels und alle Behälter aller Sterne und Lichter, von wo sie vor den Heiligen hervorkommen. (1.Hen 1,71)¹⁵⁵

Michel zeigt dem anonymen Erzähler bzw. dem aufmerksamen Leser seine innere Welt, genau das, was den Durchschnittsmenschen verborgen bleibt. Michel ist ein Bote, der nach der Zustellung seiner Botschaft von der Barmherzigkeit und Gerechtigkeit als ein Engel weggeflogen ist.

Durch den ganzen Text von *La Fée aux Miettes* zieht sich als roter Faden das Symbol der Mandragora hindurch. Das Beet der ausgerissenen Mandragoren ist die erste auffällige Sache, die der Erzähler in dem *maison des lunatique* bemerkt. Und es fällt ihm ein, dass es um ein starkes Narkotikum geht, das die Schmerzen der Armseligen lindern soll, die zwischen den Wänden in dem *maison des lunatique* leben.

Außerdem wird dieses Motiv eng mit dem Motiv der Suche verbunden. Michel sucht die singende Mandragora, die man seit den Zeiten von Salomon sucht. Das Motiv ist durch die Wiederholung des Refrains, des Leitmotivs, zugegen:

*C'est moi, c'est moi, c'est moi,
Je suis la Mandragore,
La fille des beaux jours qui s'éveille à l'aurore,*

¹⁵⁵ Zitiert nach LÜTGE, M.: *Übersetzungen aus Emil Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments Bd. 2.* <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/michael.luetge/Himmelsr.html>.

*Et qui chante pour toi!*¹⁵⁶

Dieses Lied wird dann gesungen, wenn sich die Leute über Michels Wahn lustig machen. Es sind Michels Kameraden, die mit ihm das gemeinsame Unternehmen gründen wollen. Als er ihnen preisgibt, dass er sein Geld der Fee gab, lachen sich ihm aus und bemerken, dass diese *malicieuse étourdie*,¹⁵⁷ diese *folle*¹⁵⁸ alles Geld für Flitterwerk ausgibt. Genauso verspottet ihn eine der Schneiderinnen, dass er die Belkiss heiratet, bis *il aura trouvé le trèfle à quatre feuilles ou la mandragore qui chante*,¹⁵⁹ weil die singende Mandragora schon seit den Zeiten von Salomo gesucht wird. Sie soll etwas Unerlangbares, Unerreichbares und Unerfüllbares symbolisieren.

Dieses Lied soll auch in dem Augenblick ertönen, wenn Michel aus dem Gefängnis – dem *maison des lunatiques* – vor den Behandlungsmethoden flieht. Die Flucht gleicht einer Rettung.

Nach seinem Verschwinden aus Greenock werden Kinder mit dem Zeichen der Mandragora geboren, denen auch Namen Michel oder Michelette gegeben werden. Diese Erscheinung ist logisch schwer erklärbar, aber es bekräftigt die Wahrheit von Michels Worten.

Zu dem Stoff von *Prinzessin Brambilla* wird der ganze Plot, kurz gesagt es ist die Suche der Hauptfiguren nach ihrer Erkenntnis, Lebensaufgabe und Identität, die trotz verschiedener Hindernisse, Schwierigkeiten und Verwirrungen zustande gebracht wird.

Der Stoff wird mit dem motivischen Gerüst aufgebaut. So findet in *Prinzessin Brambilla* das von Hoffmann beliebte Motiv, das Doppelgänger-Motiv, seinen Eingang. Es geht in *Prinzessin Brambilla* nicht um einen klassischen Doppelgänger, sondern um eine Gestalt mit mehreren Gesichtern. So zersetzt sich im Falle von Giglio sein Ich-Gefühl im Wirbel des Tanzes, sodass er sich mit seinem vermeintlichen Doppelgänger, Cornelio Chiapperi,

¹⁵⁶ „Das bin ich, das bin ich, das bin ich,/ Ich bin die Mandragora./ Die Tochter der guten Tage, ich wecke mich mir Aurora,/ Und ich singe für dich!“

¹⁵⁷ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes*. S. 180. „die bösertige Verrückte.“

¹⁵⁸ Ebd. S. 179. „die Wahnsinnige.“

¹⁵⁹ Ebd. S. 205. „bis er das Vierkleeblatt oder die singende Mandragora findet.“

identifiziert, und versucht danach sein Alter Ego im Zweikampf zu töten. Die Tötung seines Doppelgängers stellt eigentlich die einzige Möglichkeit dar, ihn loszuwerden.¹⁶⁰

Die der mythischen Ebene angehörenden Doppelgänger sind in der Tat bloße Spiegelungen. Sie haben allegorische Bedeutung, d. h. ihre Taten und Eigenschaften entsprechen den Figuren der ihr entgegengesetzten Ebene, aber sie weisen keine physische Ähnlichkeit mit deren Vorbild auf der *realen* Ebene auf.

Das Motiv des Duells, sonst ein Zweikampf zur Entscheidung eines Ehrenhandels, wirkt bei Hoffmann komisch. Die Duellanten haben dabei extravagante Masken an und duellieren sich mit hölzernen Schwertern. Diese Szene erinnert deshalb an Commedia dell'Arte. Es hängt unmittelbar mit dem Motiv des Karnevals zusammen, das die Freiheit und Zeit der ausgelassenen Fröhlichkeit vor der Fastenzeit symbolisiert, während derer praktisch alles erlaubt ist. Goethes *Das Römische Karneval*¹⁶¹ verleiht Hoffmann in mancher Hinsicht Impulse. Hoffmann übernimmt von Goethe Atmosphäre, Getümmel, Spiele, Sitten, Torheiten und Neckereien, die nur während des Karnevals zulässig sind.

Hoffmann bringt in Prinzessin Brambilla auch das Narren-Motiv zum Ausdruck. Dieses Motiv besteht in der verkehrten Wahrnehmung der Realität und es wird durch den Tanz, grelle Farben und klirrende Töne des Karnevals hervorgerufen. Deshalb nimmt er Giacinta abwechselnd als Giacinta oder als die Prinzessin Brambilla wahr.¹⁶² Dank dem närrischen Treiben und der Entfremdung der Realität von Giglio und Giacinta, dass durch das karnevaleske Milieu gesteigert wird, ist die ihnen von Celionati unterschobene Identität des Prinzen Cornelio Chiapperi und der Prinzessin Brambilla als Identität eines Karnevalprinzen und einer Karnevalprinzessin zu verstehen.

Durch das Narren-Motiv ist dem Motiv eines Mannes zwischen zwei Frauen Raum gegeben, das sich auch in *La Fée aux Miettes* entfaltet. Michel steht auch zwischen der jungen Belkiss und der alten Bettlerin, es geht nur um physische Unterschiede, welche die Zeit verursachte. Es geht immer um eine und dieselbe Frau wie im Falle von Giacinta.

¹⁶⁰ FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. S. 104–105.

¹⁶¹ GOETHE, J. W.: *Italienische Reise*. <http://www.gutenberg.spiegel.de>.

¹⁶² HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 799. *Prinzessinnen verwandeln sich vor meinen Augen in Putzmacherinnen, Komödianten in Pappeldeckelfiguren*.

Die Symbolizität offenbart sich schon durch die symbolischen Namen, die fast jeder Figur gegeben werden.¹⁶³

Das Symbol des Spiegels fußt genauso wie das Symbol der Mandragora in *La Fée aux Miettes* auf der Antinomie. So gewinnt jeder, der in das Spiegelfenster der Kutsche schaut, die Illusion, in ihr selbst zu sitzen.¹⁶⁴ Dadurch werden entstellte äußere Geschehnisse in das Innere verlagert¹⁶⁵ und es wird der Realitätsverlust erzielt. Das Spiegelbild der Urdarquelle funktioniert ganz umgekehrt. Die glatte Spiegelfläche der Urdarquelle ist zum Spiegel, welcher der Wahrheit vorgehalten ist und durch welchen die Verlagerung der wahren Begebenheiten ins Innere erfolgt:

Als sie 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 erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier 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 Inneren, das sie nie gekannt, nie geahnet. Lange hatten sie hineingeschaut, dann erhoben sie sich, sahen einander an und – lachten, muß man nämlich den physischen Ausdruck des innigsten Wohlbehagens nicht sowohl, als der Freude über den Sieg innerer geistiger Kraft Lachen nennen.¹⁶⁶

Der mythische König Opioch mit seiner Gemahlin Liris und Giglio und Giacinta kommen auf diese Art und Weise zu ihrer Erkenntnis, d. h. der Spiegel der Urdarquelle bringt sie zu der selbstironischen Anschauung von sich selbst. Nach diesen Worten ist für die wahre Erkenntnis die Ironie bzw. die Selbstironie nötig.

Die von Ruffiamonte geschliffene Brille spielt als ein optisches Gerät in *Prinzessin Brambilla* genauso wie in den anderen Werken Hoffmanns eine wichtige Rolle, z. B. in *Der Sandmann* oder *Meister Floh*. Den folgenden Worten von Giglio ist zu entnehmen, dass die Brille seine Sicht trübte:

daß ich nur an einem Augenübel leide, welches ich mir durch zu frühzeitiges Brillentragen zugezogen. Es muß sich etwas in meinem Augenspiegel verrückt haben; denn ich sehe leider meistens alles verkehrt.¹⁶⁷

Das bedeutet, dass das Brillentragen denselben Effekt wie das Spiegelfenster hervorruft und zwar die verzerrte Wahrheit. Das Symbol der Brille und das der Maske ergänzen einander.

¹⁶³ Siehe das Kapitel 4.3 Figuren.

¹⁶⁴ SDUN, W: E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. S. 59.

¹⁶⁵ Ebd. S. 59.

¹⁶⁶ HOFFMANN, E. T. A. : *Prinzessin Brambilla*. S. 660-661.

¹⁶⁷ Ebd. S. 736.

Wenn das Symbol der Brille die Realität wesentlich verwandelt, dann wird die Realität durch Masken ganz verborgen, weil derjenige, der eine Maske trägt, absichtlich etwas vortäuscht. In *Prinzessin Brambilla* wiederholt sich mehrmals auch das Filetmachen. Es thematisiert die Anziehungskraft einer Frau. Weil die Königin Liris genauso wie die Prinzessin Mystilis das Filetnetz oft und gut im Mythos machen. Dies wird jedoch parodiert. Konkret in dem Augenblick als Giglio die Lesung von Ruffiamonte stört und zwar dadurch, dass über Giglios Kopf ein Filetnetz geworfen wird und dass er in einen Käfig als Gelbschnabel gesteckt wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schulzes Feststellung eindeutig zu bestätigen ist: Nodier ist bezüglich der Themen- und Stoffwahl wenig originell, aber er weiß verschiedene Stoffe und Themen so geschickt zu gestalten, dass kein Eindruck einer Kontamination oder Imitation entsteht.¹⁶⁸ Gerade das Narren-Motiv bietet einen Vergleich zwischen *La Fée aux Miettes* und *Prinzessin Brambilla*. In anderen Punkten – Symbole und Stoffe – ist jedoch keine bedeutende Analogie nachzuweisen.

4.5 Stil und Sprache

Den letzten Teil unserer Analyse wird eine stilistische Untersuchung bilden. Die Sprache ist ein Mittel, mit dem eine bestimmte Absicht geäußert wird. Und deshalb wird uns interessieren, wie unsere Autoren mit der Sprache umgehen und welches Ziel sie damit verfolgen.

Charles Nodier drückt sich in einer sehr gepflegten und kultivierten Sprache aus, die sehr bilderreich ist. Sie stützt sich auf viele Tropen und Stilfiguren. Sie soll dabei die Illusion erwecken, dass diese Geschichte wirklich passierte, und soll bezeugen, dass Michel keineswegs ein Tor ist, sonst müsste sich sein seelischer Zustand auf seine sprachlichen Äußerungen auswirken. Die Schizophrenie, also die Diagnose, die bei ihm zu erwarten wäre, müsste sich durch ganz unsinnige und unzusammenhängende Äußerungen äußern.

Nicht nur eine hohe Anzahl von bestimmten englischen Ortsangaben wie *Bucks'head Inn, Star, Clyde, Glasgow, Highlands, Greenock, High Street, Renfrew*, sondern auch englische Namen wie *Hume, Smollett, Finewood, Folly, Coll Saashop, Master Blatt* sowie viele englische Ausdrücke wie *small-beer, by god, plaks, bawbies, steam-boats, ptarmigan, lairds* sind Mittel, welche die Authentizität der Geschichte stärken sollen. Denn dieser Abschnitt ist

¹⁶⁸ SCHULZE, J. : *Enttäuschung und Wahnwelt*. S. 187.

für die ganze Geschichte am wichtigsten. Dies alles sind Mittel, die den Leser in Spannung versetzen, weil sie den Widerspruch zwischen dem, was wir für unsinnig und unmöglich halten und dem, was uns die Erzähler als wahr darbieten, akzentuieren. Nodier ist sich des Effektes bewusst, den er hervorruft:

*La bonne et véritable histoire fantastique [...] ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou, sauf à le choisir parmi ces fous ingénieux qui sont organisés pour tout ce qu'il y a de bien [...] Je voulais qu'il eût pour intermédiaire avec le public un autre fou moins heureux, un homme sensible et triste qui n'est dénué ni d'un esprit ni de génie, mais qu'une expérience amère des sottises vanités du monde a lentement dégoûté de tout positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire; espèce équivoque entre le sage et l'insensé [...]*¹⁶⁹

Die in dem Wortschatz des Erzählers vorkommenden Wörter aus dem Bereich der Biologie wie etwa *pongo, lichen, quadrupède, végétatifs, rédivives, bouture, polype, cynocéphale*, oder Namen von französischen Autoren wie *Padouan, Mézeray, Perrault, Fréret, Boulanger* zeugen davon, dass der Erzähler als ein umfassend gebildeter Mann stilisiert wird. Für die Hypothese, dass der Erzähler mit dem Autor selbst viele Gemeinsamkeiten hat, spricht auch die von Nodier formulierte Charakteristik von dem anonymen Erzähler. Sie trifft auf den Autor von *La Fée aux Miettes* zu, denn Nodier war sehr enttäuscht und in sich zurückgezogen. Er projiziert in *La Fée aux Miettes* seine Angst, die Machtlosigkeit eines Individuums vor Gericht, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgte. Seine Angst ist in dem Kapitel XVI und XVII thematisiert und kommt mittels Ironie zum Ausdruck. Weil Michel der vermeintliche Mörder eines Hundes ist, gerät er vor dem Gericht. Die Absurdität dieser Situation wird auch dadurch gesteigert, dass der Vorsitzende, der Ankläger und der Verteidiger karikiert werden. Der Vorsitzende wird als Minotaurus oder Rhadamanthys, der Kläger als Geier und der Verteidiger als Papagei beschrieben. Der Verteidiger erinnert sich nicht einmal auf Michels Name und verlangt für seinen Mandanten den Tod, statt ihn zu verteidigen. Er rechtfertigt es damit, dass es noch mehrere Verhandlungen gibt, und deshalb müssen sie sich beeilen. Das

¹⁶⁹ NODIER, Ch.: *La Fée aux Miettes* S. 352. „Eine gute und richtige phantastische Geschichte [...] könnte nicht besser als in den Mund eines Narren gelegt werden, unter der Bedingung, dass er unter den genialen Narren, die für edle Taten bereit sind, [...] gesucht wird. Ich wollte, dass er für den Vermittler einen anderen wenig glücklichen Narren gehabt hätte, einen sensiblen und traurigen Menschen, dem es nicht auf den Geist und Genie mangelt, den aber eine bittere Erfahrung der irrsinnigen Eitelkeit der Welt langsam angewidert hat und der sich über seine verlorene Illusionen mit Illusionen des imaginären Lebens hinwegtröstet, ein zweideutiger Menschentypus zwischen einem Weisen und einem Verrückten [...]“

einzig, was sie wirklich interessiert, ist Michels Anhänger und sein Preis, weil damit die Kosten auf das ganze Gerichtsverfahren bezahlt werden können. Nodiers Meinung über die Gerichte, ihre Mitglieder und deren Benehmen wird noch einmal mittels Ausdrücke wie *bougeries judiciaires et des moeurs des antropophages*¹⁷⁰ geäußert.

Sehr grotesk wirkt die Szene, in der Michel von drei Ungetümen, die genauso wie die Mitglieder des Gerichts tierische Köpfe haben, überfallen wird, mit denen er bis Erschöpfung kämpft.

In *La Fée aux Miettes* sind häufig Namen von verschiedenen biblischen Persönlichkeiten und Anspielungen auf die Bibel anzutreffen. Es geht vor allem um Herstellung der Nähe zwischen Hauptpersönlichkeiten von *La Fée aux Miettes* und den biblischen Persönlichkeiten. Dadurch, dass Michel mit Salomon (weil er die Witwe nach ihm heiratet), mit dem Heiligen Michael und mit dem Heiligen Joseph gleichgesetzt wird, wird auf Lesers Vorstellungen und auf Kenntnis der Bibel als historischer Quelle der Weisheit allgemein hingewiesen. So wird *La Fée aux Miettes* in eine ehrwürdige Tradition eingebettet.

Hoffmanns Sprache ist sehr expressiv. Einerseits wird die gesprochene Sprache durch direkte Rede, Ausrufesätze, Interjektionen, Schimpfwörter¹⁷¹ nachgeahmt, andererseits wimmelt dieser Text von exklusiv wirkenden Ausdrücken wie *Inkommodität, Äquilibrium, Trabanten, Arkanum, Liquor anodynus* oder von literaturwissenschaftlicher Terminologie wie *Pathos, Capriccio, Originalcapriccio, Ironie, grotesk* oder *Skurrilität*. Gerade dieser Wechsel von kontraten Sprachebenen hängt damit zusammen, dass sich Hoffmann bemüht, durch die Äußerungen von Celionati den Rahmen der Fiktionalität zu sprengen,¹⁷² obwohl die Figur von Celionati paradoxerweise der Drahtzieher ist, also derjenige, dem es auf der Abwicklung der Geschichte besonders liegen sollte.¹⁷³ Gerade in der Art, wie der Erzähler seinen Leser spielerisch provoziert,¹⁷⁴ besteht die Ironie, die zur Stildominanz von *Prinzessin Brambilla* ist:

¹⁷⁰ „gerichtliche Schlächtereie und die Sitten der Menschenfresser.“

¹⁷¹ Z. B. *Tölpel, Grobian, hasenfüßiger Geck, verruchter Theaterheld, ungeschlachteter Grobian, Taugenichts*.

¹⁷² HOFFMANN, E. T. A. : *Prinzessin Brambilla*. S. 651: *Wißt ihr alle denn so gewiß, daß ich hier unter euch sitze und unnützerweise unützig Zeug schwatze über Dinge, von denen ihr alle gar nichts versteht. [...]Ich frage nur, woher ihr so überzeugt seid, daß ich wirklich hier unter euch sitze und allerlei Gespräche führe, die ihr alle mit leiblichen Ohren zu vernehmen meint.*

¹⁷³ Siehe Kapitel das 4.3 Figuren.

¹⁷⁴ Sehr ironisch wirken z. B. die Sätze aus den Zusammenfassungen am Anfang jedes Kapitels wie etwa: *Wie der geneigte Leser in diesem Kapitel nicht erfährt, was sich bei Giglios Tanz mit der unbekanntten Schönen*

Seh'ich solch einen tollen Kerl durch greuliche Grimassen das Volk zum Lachen reizen, so kommt es mir vor, als spräche ein ihm sichtbar gewordenes Urbild zu ihm, aber er verstünde die Worte nicht und ahme, wie es im Leben zu geschehen pflegt, wenn man sich müht, den Sinn fremder, unverständlicher Rede zu fassen, unwillkürlich die Gesten jenes sprechenden Urbildes nach, wiewohl auf übertriebene Weise, der Mühe halber, die es kostet. Unser Scherz ist die Sprache jenes Urbildes selbst, die aus unserm Innern herauftönt und den Gestus notwendig bedingt durch jenes Innern liegende Prinzip der Ironie, so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen.¹⁷⁵

Der Mensch, der in den Tumult des Karnevals gerät, nimmt zwar das Urbild wahr, aber es ist für ihn unverständlich. Erst durch ironische Selbstreflexion kommt er zur Erkenntnis.

Außer der Ironie ist für *Prinzessin Brambilla* die Allegorie kennzeichnend. So erklärt z. B. der Magus Hermod die Erkrankung von König Opioch und Königin Liris und verkündet ihre Genesung:

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, selbst Fötus des Gedankens!¹⁷⁶

Natürlich, derjenige, der den Zusammenhang und die Pointe dieser Geschichte nicht kennt, kann die Bedeutung dieser aus dem Kontext herausgerissenen Worte nicht enträtseln.

Weiter wird für *Prinzessin Brambilla* das Grotteske typisch, das durch die beigefügten Kupferstiche von Callot, durch Wahrnehmungsstörungen verursachte Verwirrung,¹⁷⁷ durch Narrheiten und Beschreibung von extravaganter Kleidung¹⁷⁸ hervorgerufen wird. So wirkt sehr grotesk die Szene, in der Giglio in dem Palast Pistoja von den Damen ins Filet gefangen wird und in einen Käfig gesteckt wird. Oder der wirre Tanz¹⁷⁹ von Giglio und Giacinta im sechsten Kapitel, dem Giglio verfällt, bis er ohnmächtig wird und in Celionatis Armen erwacht. Zu der Entfremdung und Verwirrung in diesem Kapitel trägt auch die Art und Weise

weiter begeben (S. 688) oder *Wie einer tanzend zum Prinzen wurde, ohnmächtig einem Charlatan in die Arme sank und dann beim Abendessen an den Talenten seines Kochs zweifelte* (S. 708).

¹⁷⁵ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 649.

¹⁷⁶ Ebd. S. 657.

¹⁷⁷ Ebd. S. 628. *Im Irrsal der Gedanken, so daß er selbst dann der Prinz sein werde, geriet in ein Labyrinth wirrer, ausschweifender Reden.*

¹⁷⁸ Z. B. in *der seltsamsten Vermummung* (S. 719) oder *Sowie der Tag zu sinken begann, erschien eine Maske im Korso, die die Aufmerksamkeit aller erregte, ihrer Seltsamkeit und Tollheit halber. Sie trug auf dem Haupt eine wunderliche, mit zwei hohen Hahnfedern geschmückte Kappe, dazu eine Larve mit elefantenrüsselförmiger Nase, auf der eine große Brille saß[...]* (S. 715-716).

¹⁷⁹ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 665: *Nicht zu leugnen war es, daß sich eben durch den tollen Kontrast des tanzenden Paares eine Skurrilität erzeugte, die jeden mitten in anbetender Bewunderung des holden Mädchens zum Lachen reizen mußte; aber eben dies aus den widersprechendsten Elementen gemischte Gefühl war es.*

bei, wie sie eingeführt wird. Die Dialoge werden tatsächlich nicht als *Giglio* oder *Prinzessin Brambilla* (Giacinta), sondern als das anonyme *Er* oder *Sie* eingeführt. Zuletzt wäre Giglios Suche nach Giacinta erwähnenswert, die durch seine Anfälle begleitet wird, so dass er durch die Knechte von Giacintas Vermieter zur Tür hinausgeworfen ist. Seinem Wirrsal wird für eine kurze Zeit ein im Beskapis Hause durchgeführter Aderlass Ende setzen.

Im Vergleich zu Michel oder zu dem anonymen Erzähler ist der Erzähler von *Prinzessin Brambilla* ganz exzentrisch¹⁸⁰ und zeigt seine Vorherrschaft gegenüber dem Leser und dem Stoff, weil er diese Geschichte gestalten kann, wie es ihm gefällt:

*Daher mag mir der Mut kommen, meinen gemütlichen Umgang mit allerlei abenteuerlichen Gestalten und mit vielen genugsam tollen Bildern feinerhin öffentlich zu treiben, selbst die ernsthaftesten Leute zu dieser seltsam bunten Gesellschaft einzuladen.*¹⁸¹

Auch Hoffmann nützt bei der Gestaltung des authentischen Kolorits verschiedene italienische Ausdrücke, römische Ortsangaben, Zitate¹⁸² und die Figuren der *Commedia dell'Arte*.

Es ist eindeutig, dass sich Nodier bemüht, die Realität so nachzuahmen, um bei dem Leser starke Bedenken zu erregen, ob alles Dargestellte wirklich oder ganz erdacht ist. Aber Hoffmann gestaltet die Geschichte so, dass der Leser ständig verspürt, dass sich diese Geschichte außerhalb unserer realen Welt abspielt. Hoffmann gestaltet die Realität, damit er sie sprengen kann.

¹⁸⁰ Siehe auch das Kapitel 4.1 *Genre*.

¹⁸¹ HOFFMANN, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. S. 626.

¹⁸² Z. B. *Ammazzato sia, chi non porta moccolo* (S. 650), *Smorfia, Chitarre* (S. 671), *il trotto d'asino dura poco* (S. 671), *Vien quà, Dorina bella, non far la smorfiosella!* (S. 613), *primo amoroso, il moro bianco* (S. 621), *Ah! giorno di dolori!// crudel inganno!// Ah signore infelice, la tua subito partire!* (S. 672).

5 Reale intertextuellen Beziehungen zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes*

In diesem Kapitel sollten intertextuelle Beziehung zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* zusammengefasst werden.

In den vorhergehenden Kapiteln wurde sowohl die Problematik des Genres, der Form, der Figuren, die Stoff-, Motiv- und Symbolproblematik, als auch die Problematik des Stils und der Sprache analysiert. Mittels der Erkenntnisse aus diesen Teilanalysen, die in das System von Gérard Genette gebracht werden.¹⁸³ Aufgrund der bisherigen Ergebnisse der Teilanalysen kommen wir zu folgenden Schlussfolgerungen:

Erstens: Was die Intertextualität im engeren Sinne betrifft, ist die Präsenz von Anspielungen und Zitaten aus *Prinzessin Brambilla* in *La Fée aux Miettes* genauso wie der Fall des Plagiats auszuschließen. Charles Nodier macht Anspielungen auf verschiedene französische Schriftsteller und auf die Bibel, aber keineswegs auf *Prinzessin Brambilla* oder auf deren Autor, E. T. A. Hoffmann.

Zweitens: Die Untersuchung der paratextuellen Beziehungen deutet nicht darauf hin, dass zwischen den Informationen, die dem Leser mit diesen Texten mitgeliefert werden, ein Zusammenhang bestünde, obwohl sie im Rahmen der einzelnen Texte gut verzahnt werden.

Drittens: Bezüglich der Hypertextualität, die Genette ins kleinste Detail erörtert und die den größten Teil seiner Arbeit darstellt, ist es eindeutig, dass die auf der Imitation beruhenden Typen der Hypertextualität wie Pastiche, Persiflage und Nachahmung auszuschließen sind.

Die Analyse des Genres, die Untersuchung der architextuellen Beziehungen, bestätigt nicht, dass Nodier in *La Fée aux Miettes* vorhätte, das Genre von *Prinzessin Brambilla* zu karikieren oder nachzuahmen. Es zeigt sich, dass diese Texte unterschiedlichen Genres zuordnen sind. Bezüglich der hypertextuellen Beziehungen zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* kommen Parodie und Travestie auch nicht in Betracht. Diese Texte müssten auffällige Gemeinsamkeiten, was ihren Plot, Struktur und Figuren angeht, aufweisen und die Analyse des Stils und der Sprache würde Bedeutungsveränderungen und herabsetzende Transformationen entdecken.

Viertens: Man könnte die Erwägungen über Transposition anstellen, konkret über die Transposition des Narren-Motivs. Das Narren-Motiv ist beiden Werken gemeinsam. In *La Fée*

¹⁸³ Siehe das Kapitel 2.2. *Intertextualität*.

aux Miettes kommt es jedoch zur Modifikation ihrer Vorlage. Die Figur des eingebildeten Schauspielers Giglio, der durch Karneval und Celionatis Unternehmungen verwirrt wird, der durch Rom herumirrt und der dadurch schließlich geheilt wird, wird zu einem weisen Narren umgestaltet, der dank seiner Geistesstörung das Tor zu seiner Märchenwelt findet.

Wir sind jedoch vor das Problem gestellt: Wie dieses Motiv und das Ausmaß der Auswirkung in Bezug auf das ganze Text beurteilt werden soll? Weil wir vor zwei unterschiedliche Fakten gestellt sind: Einerseits spielt dieses Motiv eine wichtige semantische Rolle, andererseits übernimmt Nodier andere Motive, wie etwa den Überfall von den Ungeheuern, die Hochzeit eines jungen Mannes mit einer Alten oder die Rettung des auf den Tod Verurteilten durch eine junge Frau,¹⁸⁴ die auch die Ausprägung des ganzen Textes bewirken.

Das Narren-Motiv ist also eines von vielen Motiven, das sich Nodier wählt. Er macht also punktuelle Anleihen, aus denen er seinen Text aufbaut, indem er diesen Anleihen eine ästhetische Form verleiht, anders gesagt er transformiert sie. Die Analyse von *Prinzessin Brambilla* und von *La Fée aux Miettes* bestätigt in der Tat die Behauptungen von Joachim Schulze und von George Castex.¹⁸⁵

Fünftens: Die abweichenden Feststellungen der Literaturwissenschaftler über Ähnlichkeit und Beziehungen zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* gehen auf unterschiedliche Kriterien zurück:

Die nationalistische Gesinnung, wie sie Pankalla mit seinen Worten andeutet, kann manches nachvollziehbar machen. Zwischen Franzosen und Deutschen gab es immer Reibungen. Deshalb verweigerten einige französischen Literaturwissenschaftler jede Bedeutung E. T. A. Hoffmanns für die französische Literatur.

Die entgegengesetzte Tendenz ist so zu klären, dass manche Literaturwissenschaftler dadurch beeinflusst wurden, dass Nodier allgemein als Epigone charakterisiert wird. Es führte sie zu der Reflexion, dass sein 1832 entstandener Text *La Fée aux Miette* automatisch eine Nachahmung von E. T. A. Hoffmann sein muss, weil E. T. A. Hoffmann in den 30er des 19. Jahrhunderts sehr populär war.

Dies konnte unter anderem auch durch eine Suche nach jeder geringen Analogie bedingt werden, wenn die Literaturwissenschaftler darüber überzeugt wurden, dass jeder Text mit

¹⁸⁴ Siehe das Kapitel 2.2. *Intertextualität*.

¹⁸⁵ Siehe das Kapitel *Forschungsstand zu „Prinzessin Brambilla“ und „La Fée aux Miettes.“*

einem anderen automatisch verwandt ist. Die Unfähigkeit die festgestellten Fakten richtig auszuwerten und damit verbundene Überschätzung von diesen Fakten spielten eine erhebliche Rolle.

Obwohl unsere Untersuchung keine bahnbrechende wissenschaftliche Entdeckung über die intertextuellen Beziehungen zwischen *Prinzessin Brambilla* und *La Fée aux Miettes* bringt, beweist sie, dass manche Behauptungen der Wissenschaftler nicht haltbar und zu überprüfen sind. Außerdem zeigt sie, wie der interkulturelle Austausch funktionieren kann.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

NODIERS, Charles: *La Fée aux Miettes, Smarra, Trilby*, Gallimard, 1982.

HOFFMANN, E. T. A.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Klein Zaches, genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*, Band 7, Aufbau-Verlag, 1982.

Sekundärtexte

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*, Edition Text + Kritik, München, 1992.

BAUDELAIRE, CH.: *Œuvres complètes*, Paris, 1968.

BARONIAN, Jean-Baptiste: *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Éditions de La Table Ronde, Paris, 2007.

BÉGUIN, Albert: *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, tome II, Éditions des cahiers du sud, Librairie José Corti, Marseille, 1937.

BERCZIK, Arpád: *E. T. A. Hoffmann en France*, In: *Acta romanica*, 4, 1977. S. 7-21.

BERKOVSKIJ, Naum Jakolevič: *Německá romantika*, Odeon, Praha, 1976.

BALZER, Bernd/ MERTENS, Volker (Hgg.): *Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Meyers Lexikon Verlag, Mannheim, Wien, Zürich, 1990.

BRAAK, S.: *Introduction à une étude sur l'influence d'Hoffmann en France*. In: *Neophilologus*, 1938. S.271-278.

BREUILLAC, Marcel: *Hoffmann en France*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 13,14, 1906-07. S. 427-457, 74-105.

CASTEX, George: *Anthologie du conte fantastique français*, Librairie José Corti, Paris 1947.

CASTEX, George: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris, 1951.

FISCHER, Jan: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, Svazek 1 1789-1870, Československá akademie věd, 1966.

FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1992.

FRENZEL, E.: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Realienbücher für Germanisten abt. E: Poetik, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963.

- GENETTE, Gérard : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982.
- HAMON, Philippe (Hg.): *Le Robert des grands écrivains de la langue française*. Dictionnaire Le Robert, Paris, 2000.
- DE NERVAL, Gérard: *Œuvres complètes de Gérard de Nerval. Nouvelles et fantaisie*, MARSAN, Jules (Hg.), Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1928.
- JACOBS, Jürgen/ KRAUSE, Markus : *Der Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. C. H. Beck, München, 1989.
- KLOTZ, Volker: *Das europäische Kunstmärchen, Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1985.
- KÖHLER, Ingeborg: *Baudelaire et Hoffmann*, Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia, Uppsala, 27, Stockholm, 1979.
- KREMER, D.: *Literarischer Karneval. Prinzessin Brambilla*, In: *E. T. A. Hoffmann*, Verlag Erich Schmidt, Berlin, 1999.
- LÜTHI, Max: *Märchen*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2004.
- LUND, H. P.: *Fée aux Miettes*. In: *Dictionnaire des œuvres littéraires de la langue française*. BEAUMARCHAIS (Hg.), Bordas, Paris, 1994.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2001.
- ORA, Avni: *Contes fantastiques*, In: *De la littérature française*, HOLLIER, Denis (Hg.), Bordas, Paris, 1993.
- PANKALLA, Gerhard: *E. T. A. Hoffmann und Frankreich. Beiträge zum Hoffmann-Bild in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Die neueren Sprachen*. 1954. S. 170-180.
- SAINTE-BEUVE, C.-A.: *Portraits littéraires*, Garniers frères, Libraires – éditeurs, Paris, 1863.
- SCHNEIDER, Marcel: *La littérature fantastique en France*, Fayard, 1964.
- SCHULZ, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen Revolution und Restauration*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1989.
- SCHULZE, Joachim: *Enttäuschung und Wahnwelt*. Hefte zu Poetica. Wilhelm Fink Verlag, München, 1968.

- SCHWEIKLE, G. (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990.
- SDUN, Winfried: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. Analyse und Interpretation einer erzählten Komödie*. Albert-Ludwigs-Universität. Philosophische Fakultät. Inaugural-Dissertation, Freiburg i. Br. 1961.
- STEINMETZ, Jean-Luc: *La littérature fantastique*, Éditions Que sais je ? France, 1990.
- ŠRÁMEK, Jiří: *Morfologie fantastické povídky*, Brno, 1993.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- WEHR, Christian: *Imaginierte Wirklichkeiten. Untersuchungen zum „récit fantastique“ von Nodier bis Maupassant*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997.
- WELLBERY, David E.: *Rites de passage. Zur Struktur des Erzählprozesses in E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla.“* In: *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft*. NEUMANN, Gerhard (Hg.), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.

Internet-linken:

- Das Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft: *Die Luther-Bibel von 1984*. Abrufbar unter: <http://www.die-bibel.de>. Stand vom 14. 5. 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Abrufbar unter: <http://www.gutenberg.spiegel.de>. Stand vom 14. 5. 2009.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Kreiseriana*. Abrufbar unter: <http://www.gutenberg.spiegel.de>. Stand vom 14. 5. 2009.
- NEUMANN, Gerhard: *E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla als Entwurf einer Wissenspoetik*. Abrufbar unter: <http://books.google.de/>. Stand vom 14. 5. 2009.
- VOGT, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Abrufbar unter: <http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/>. Stand vom 14. 5. 2009.
- KÄPPEL, Lutz: *Ringvorlesung europäische Romane*. Abrufbar unter: <http://www.literaturwissenschaft-online.de>. Stand vom 14. 5. 2009.
- LÜTGE, Michael: *Übersetzungen aus Emil Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments Bd. 2*, Tübingen (Mohr) 1900. Abrufbar unter: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/michael.luetge/Himmelsr.html>. Stand vom 14. 5. 2009.