

# Inhalt

## Erster Teil:

### WIRKLICHKEITSMÄRCHEN UND BÜHNENZAUBER

#### 1. Einleitung

Atlantis auf der Bühne: Das »Theatererlebnis« des reisenden Enthusiasten im »Goldnen Topf« . . . . . 1

#### 2. Oper und Märchen: Die Genese des ironischen Märchentypus

2.1. Stoffgeschichtliche Zusammenhänge . . . . . 5

2.1.1. »Zauberflöte« und »Goldner Topf« . . . . . 5

2.1.2. Die romantische Oper . . . . . 8

2.1.3. Gozzi und die Opera buffa . . . . . 11

2.2. Die Ironie des Wirklichkeitsmärchens . . . . . 13

#### 3. Hoffmanns illusionistisches Konzept

3.1. Die »willige Hingabe« des Publikums und der »gläubige« Leser 14

3.2. Die Transposition von Bühneneffekten in die Erzählkunst . . . 19

3.2.1. Bühnenmaschinerie und Dekorationen . . . . . 19

3.2.2. Kostüm und Maske . . . . . 26

3.2.3. Musik . . . . . 27

3.2.4. Beleuchtung . . . . . 29

#### 4. Schluß

Utopie und Satire. Der symbolische Sinn des inszenierten Märchenzaubers 35

## Zweiter Teil:

### ERZÄHLTES THEATER. DER THEATERBESUCH IM WERK

### E. T. A. HOFFMANNS

#### 1. Die Oper

1.1. Das Fantasiestück »Don Juan« (1812) . . . . . 41

1.1.2. Der Theaterbesuch des reisenden Enthusiasten . . . . . 43

1.1.3. Der nächtliche Aufenthalt in der Fremdenloge und die neue Deutung der Oper . . . . . 47

1.1.4. Das Rätsel um die italienische Sängerin . . . . . 50

#### 2. Das Marionettentheater

2.1. Einleitung . . . . . 55

2.2. »Die Elixiere des Teufels« (1814/15): Belcampos Spiel von David und Goliath . . . . . 57

2.2.1. Die Stellung der Puppenspielszene im Romanganzen . . . . . 57

2.2.2. Der Kampf der Marionette und sein symbolischer Sinn . . . . . 60

2.3. »Die Doppeltgänger« (1815/21) . . . . . 61

2.3.1. Der Disput zwischen Pulcinell und Dottore . . . . . 61

2.3.2. Die Bedeutung des »Riesenhauptes« . . . . . 63

### 3. Die Commedia dell'arte

3.1. Die Rezeption des italienischen Typenlustspiels in der Romantik und bei E. T. A. Hoffmann . . . . .	65
3.2. »Signor Formica« (1819) . . . . .	68
3.2.1. Das politische Kabarett Salvator Rosas . . . . .	68
3.2.2. Das Komödienthema der Erzählung . . . . .	69
3.2.3. Salvator Rosas Stegreifimprovisationen und ihre therapeutische Wirkung . . . . .	71
3.3. »Prinzessin Brambilla« (1820) . . . . .	73
3.3.1. Giglio Favas unfreiwilliger Theaterbesuch . . . . .	73
3.3.2. Die Masken-Pantomime im Theater Argentina . . . . .	74
3.3.3. Die Bedeutung des Theaterbesuchs für Giglio Fava . . . . .	76

### 4. Höfisches Theater

»Lebens-Ansichten des Katers Murr« (1820/21)

4.1. Das allegorische Festspiel im Park zu Sieghartweiler . . . . .	78
4.2. Meister Abrahams »Geisterschauspiel« . . . . .	81
5. Zusammenfassung . . . . .	82

## Dritter Teil:

### HOFFMANNS PLÄDOYER FÜR DIE KOMÖDIE. »PRINZESSIN BRAMBILLA. EIN CAPRICCIO NACH JAKOB CALLOT«

#### 1. Einleitung: Die Diskussionen um Hoffmanns Capriccio.

Forschungslage und Problemstellung . . . . .	87
2. Hoffmanns »Quellen« und ihre epische Integration . . . . .	98
2.1. Die »Balli di Sfessania« von Jacques Callot . . . . .	99
2.1.1. Callots Kenntnis der Commedia dell'arte . . . . .	99
2.1.2. Callots Kupferstiche: Die »Basis« des Capriccios . . . . .	101
2.1.3. Maske und Kostüm in »Prinzessin Brambilla« . . . . .	104
2.2. »L'amore delle tre melerance« von Carlo Gozzi . . . . .	110
2.2.1. Polemik und Literatursatire in Gozzis erster Märchenkomödie . . . . .	111
2.2.2. Die Melancholie des Prinzen Tartaglia und ihre Heilung durch Truffaldino . . . . .	113
2.2.3. Die »tödlichen« Trauerspiele des Abbate Chiari . . . . .	115

#### 3. Die Krankheitsmotivik des Capriccios und ihr Bezug zur Komödie

3.1. Die Melancholie des Königs Ophioch . . . . .	117
3.1.1. Das verlorene Paradies . . . . .	117
3.1.2. Die Heilung durch »Reflexion« . . . . .	119
3.1.3. Die »verkehrte Abspiegelung« im Urdarsee. Ironie, Humor und Komödie . . . . .	121
3.2. Die Verwandlung von Schmerz in »höchste Lust«. Das Schema einer erzählten Komödie . . . . .	126
3.2.1. Der antikomische Beginn . . . . .	128
3.2.2. Die Phase der Täuschungen und Konfusionen . . . . .	130
3.2.2.1. Das Labyrinth . . . . .	132
3.2.2.2. Die Kreisfigur . . . . .	133

3.2.3.	Das glückliche Ende . . . . .	136
3.3.	Giglio Favas Heilung vom tragischen Pathos . . . . .	137
3.3.1.	Der »Arzt« Celionati und seine Therapie . . . . .	139
3.3.2.	Wahnsinn und Ekstase. Giglios »exzentrische Vorstellungen von seinem Ich« . . . . .	143
3.3.3.	Die symbolische Tötung des tragischen Schauspielers Giglio Fava . . . . .	148
3.3.4.	Arzt und Patient im Caffè greco. Celionatis »Kur« und die Krankheit des »chronischen Dualismus« . . . . .	150
3.3.5.	Der Komiker Giglio Fava und seine Erkenntnis im Urdarsspiegel des Theaters . . . . .	153
4.	Der satirische Kern der »Prinzessin Brambilla«:	
	Hoffmanns Attacke gegen die Weimarer Schule . . . . .	155
4.1.	Parodistische Anspielungen auf Goethes »Regeln für Schauspieler« . . . . .	158
4.2.	Hoffmanns Informationen über den Schauspielunterricht Goethes . . . . .	167
4.2.1.	Die Entstehung der »Regeln für Schauspieler« . . . . .	169
4.2.2.	Die Rivalität zwischen Pius Alexander Wolff und Ludwig Devrient . . . . .	170
4.2.3.	Hoffmanns Ablehnung des »bloß rhetorischen« Schauspielers . . . . .	173
4.3.	Hoffmanns Kritik am Weimarer Klassizismus . . . . .	175
4.4.	Das anticlassizistische Konzept von »Prinzessin Brambilla« . . . . .	177
4.4.1.	Callot gegen Winkelmann . . . . .	181
4.4.2.	Die Zweitrangigkeit der Sprache . . . . .	182
4.4.3.	Die Ironisierung des tragischen Pathos . . . . .	184
4.4.4.	Die Verteidigung der Komödie . . . . .	185
	Schluß . . . . .	189
	Literaturverzeichnis . . . . .	193