Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Die heitere Therapie : Persönlichkeitsspaltung und Groteske in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla

Autor: Bergengruen, Maximilian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006377

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Maximilian Bergengruen

Die heitere Therapie

Persönlichkeitsspaltung und Groteske in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

I. Diagnose: Persönlichkeitsspaltung, fixer Wahnsinn

Die *Prinzessin Brambilla* ist die Geschichte eines medizinischen Heilungsprozesses,[1] genauer: einer "Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttung" – so der Untertitel eines der einflussreichsten psychiatrischen Werke des frühen 19. Jahrhunderts, das auch Hoffman bekannt war: Johann C. Reils *Rhapsodieen.*[2]

Wer eine Geschichte als Heilungsgeschichte inszeniert, bedarf eines erfahrenen Psychiaters, der die Therapie leitet: Im Falle der *Prinzessin Brambilla* ist das Meister Celionati,

1 Die einzige Forschungsarbeit, die ich kenne, in der die *Brambilla* als Geschichte einer medizinischen Heilung gelesen wird, ist die von Jean Starobinski, "Ironie et Mélancolie II: La 'Princesse Brambilla' de E.T.A. Hoffmann", *Critique* 22 (1966), pp. 438-457. Starobinski entwickelt in dieser scharfsinnigen Studie seine psychologischen Kriterien allerdings allein aus der *Brambilla* und aus Hoffmanns Auseinandersetzung mit Gozzi. Demgegenüber soll hier der Versuch unternommen werden, die Kategorien des Textes mit Rückgriff auf den psychiatrischen Diskurs, an dem die *Prinzessin Brambilla* Teil hat, zu gewinnen. Damit soll erstens eine grössere Begriffsschärfe und zweitens eine höhere Form von Genauigkeit bei der Funktionsbestimmung dieser Begriffe im literarischen Text erreicht werden.

2 Johann Christian Reil, *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttung*, hg. von Frank Löhrer, Aachen, 2001 (=ND der Ausgabe Halle, 1803). Ich zitiere diese Ausgabe im Folgenden im Haupttext unter der Sigle *Rhaps.* Zur Einordnung Reils in die Psychiatrie-Debatte des frühen 19. Jahrhunderts, vgl. Doris Kaufmann, *Aufklärung, bürgerliche Selbsterfahrung und die 'Erfindung der Psychiatrie in Deutschland. 1770-1850*, Göttingen, 1995, pp. 283ff.

der, wie sich am Ende der Geschichte herausstellen wird, nicht nur einen Ciarlatano auf dem Römischen Karneval gibt, sondern zugleich ein Kenner der zeitgenössischen "Wissenschaft der Medizin" (SW III, 893)[3] ist und "in Halle", wo Johann C. Reil und Johann C. Hoffbauer lasen, "mit Nutzen Collegia gehört" hat (SW III, 896). In einer freien, sehr freien, Adaptation dort rezipierten Theorien[4] versucht er, die psychischen Störungen der Näherin Giacinta Soardi und des Schauspielers Giglio Fava zu heilen.

Beginnen wir mit der Diagnose und vor allem mit den beiden 'Patienten' selbst: Giacinta, die sich zeitweise für die Prinzessin Brambilla hält, und ihr Liebhaber Giglio, der zeitweise glaubt, der assyrische Prinz Cornelio Chiapperi zu sein. Giglio und Giacinta leiden, wie die deutschen Künstler nach einem Gespräch mit Celionati im Cafè Greco überzeugt sind, an "chronische[m] Dualismus", einer psychischen Krankheit, "in der", wie es Reinhold zusammenfasst, "das eigene Ich sich mit sich selbst entzweit, worüber denn die eigne Persönlichkeit sich nicht mehr festhalten kann" (SW III, 893f.).

Ganz offensichtlich spielt Reinhold auf Reils Theorie vom Verlust der "*Einheit einer Person*" (Rhaps. 78) und deren Folge, die "Vervielfältigung der Individualität" (Rhaps. 63), an. Diese frühe Konzeption einer multiplen Persönlichkeitsstörung, die Reil aus der Magnetismus-Bewegung (Messmer, Puységur) übernimmt, basiert[5] auf einem mehrfach gestaffel-

3 Ich zitiere – im Haupttext und unter der Sigle *SW* – nach der Ausgabe E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Wulf Segebrecht et al., Frankfurt a. M., 1985ff.

4 Zur literarischen Attraktivität von Reils *Rhapsodieen*, vgl. auch Vf., "Tollwut, Werwolf, wilde Jagd. Wie Jäger Jürges Gebiss Brentanos 'Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl' verzahnt", in: *Sexualität, Recht, Leben*, hg. von dems. et al., München, 2004, S. 263-293.

5 Zur Theorie und Geschichte der Persönlichkeitsspaltung im 19. und 20. Jahrhundert, vgl. Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewussten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*, übers. von Gudrun Theusner-Stampa, Zürich, [2]1996 (zum 18. und frühen 19. Jahrhundert:

ten Bewusstseinskonzept: *Erstens* auf einer kantianisierenden Theorie des Selbstbewusstseins als desjenigen, was "das Mannichfaltige zur Einheit verknüpft" (Rhaps. 54): die "Synthesis im Bewusstseyn" (Rhaps. 64). Deutlich scheinen hier die Formulierungen der Deduktion aus der B-Ausgabe der *Kritik der reinen Vernunft* durch: die "Synthesis des in einer Anschauung gegebenen Mannigfaltigen", durch die sich das Subjekt seines "identischen Selbst bewußt" ist (KrV B 135).[6] *Zweitens* auf einer neurophysiologischen Reformulierung dieses an sich transzendentalen Konzepts: Nach Reil sind nämlich nirgends anders als im "Nervensystem", genauer: in seinem "Hauptbrennpunkt", dem "Gehirn", "die Ursachen des Selbstbewusstseyns" aufzufinden (Rhaps. 54f.). Und *drittens* auf der Überblendung dieses Konzeptes ins Organologische: Das Gehirn wird als Zentrum einer "Organisation" oder eines "animalische[n] Bande[s]" verstanden, "durch welches alle übrigen Organe dynamisch verknüpft" werden (Rhaps. 61).[7] Es verbindet dabei die Arbeit von kleineren Subsystemen, d. h. engeren Nervenverbindungen, die ihren Brennpunkt wiederum in neuronalen "Geflechte[n]" oder "Knoten" (Rhaps. 62) besitzen. Diese Sub-Gehirne können jedoch wie "Provinzen abtrünnig" werden (Rhaps. 63), d. h. sich aus der zerebralen Souveränität befreien und einen eigenen Herr-

pp. 89-161); Ian Hacking, *Multiple Persönlichkeiten. Zur Geschichte der Seele in der Moderne*, übers. von Max Looser, München et al., 1996. Zum Verhältnis von Persönlichkeitsspaltung und Literatur, vgl. Vf., "Die 'illegale Schwester'. Persönlichkeitsspaltung, Perversion und Experimentalsysteme in Hofmannsthals 'Andreas'-Fragmenten", erscheint in: *Experimentalkulturen*, hg. von Nico Pethes et al., Würzburg, 2005; Vf., "Multiple Magie. Zur Verwandlung psychiatrischen Wissens in Hofmannsthals 'Andreas'-Fragmenten", erscheint in: *Musil-Forum* 28 (2004f.).

6 Ich zitiere nach der Ausgabe: Immanuel Kant, *Werkausgabe*, 12 Bde., hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M., 1992[12].

7 Zur Organismustheorie um 1800, vgl. Jörg Jantzen, "Physiologische Theorien", in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Historisch-Kritische Ausgabe*, hg. von Manfred Baumgartner et al., Reihe I. Ergänzungsband zu den Bänden 5-9, Stuttgart, 1994, pp. 466ff., Vf., "Tollwut", *op. cit.* (wie Anm. 4).

schaftsbereich beanspruchen. In diesem Falle findet nicht *eine* "Synthesis im Bewusstseyn" (Rhaps. 64), sondern *mehrere* statt. Die Folge ist eine "verdoppelt[e]" oder vervielfältigte "Persönlichkeit" (Rhaps. 69).

Dass diese Subsysteme alle Bereiche einer Persönlichkeit abdecken können (obwohl sie nur den Nervenkurzschluss eines bestimmten Teils des Körpers darstellen), wird durch das holographische Gesetz des Organismus gesichert: Jeder Teil eines Organismus muss in der Lage sein, das Ganze, wenn auch nur aus einer spezifischen Perspektive, zu repräsentieren, da er ja nur, wie es in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* heisst, um "des Ganzen *willen* existierend [...] gedacht" wird (KU A 288).[8]

Man muss jedoch dazu sagen, dass Giglio und Giacinta noch an einer zweiten psychischen Störung leiden: nämlich der des fixen Wahnsinns, genauer an dessen Unterkategorie "f)": "der sich auf *Liebe* bezieht" (Rhaps. 346). Der fixe Wahnsinn allgemein "besteht", wie Reil ausführt, erstens "*in einer partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens*" (Rhaps. 306f.), zweitens darin, wie Hoffbauer sekundiert, dass es sich um eine "herrschende Vorstellung" handelt.[9] Die "Dynamik der Theile des Seelenorgans ist" also deswegen "verstimmt", weil sich die wahnhaften Ideen mit den gesunden "assoziiren" und diese dominieren (Rhaps. 319). Die verkehrte Idee besteht nun in Giglios Fall f) darin, dass er sich einbildet, dass das "Herz der schönsten Prinzessin entbrannt ist in Liebe zu mir" (SW III, 778f.).

Das Gleiche gilt für Giacinta; genauer: Die "Hauptidee" ihrer "Torheiten" und "Einbildungen" besteht darin, "daß der reiche herrliche Prinz Cornelio Chiapperi sie liebe und um

8 Vgl. auch Johann Christian Reil, *Von der Lebenskraft (1795)*, hg. von Karl Sudhoff, Leipzig, 1910, p. 25, der die "Lebenskraft" oder "organische Kraft" als "Verhältnis mehr individualisierter Erscheinungen zu einer besonderen Art von Materie" bestimmt.

9 Johann Christian Hoffbauer, *Untersuchungen über die Krankheiten der Seele und die verwandten Zustände*, Bd. III: *Über den Wahnsinn und die übrigen Arten der Verrückung, nebst Ideen über die psychische Heilung derselben*, Halle, 1807, p. 236.

sie freien würde" (SW III, 880f.). Giacintas Phantasien nehmen also die Giglios auf und erweitern sie spiegelbildlich für sich: "in dem Augenblick, wenn die Prinzessin dem Giglio ihre Hand reicht, empfängt der Prinz hochbeglückt die meinige" (SW III, 881).

Beide Krankheiten, der fixe Wahnsinn und die psychische Dissoziation, werden durch alle Kombinationsmöglichkeiten geführt: In den oben zitierten Passagen liebt Giglio als Giglio die Prinzessin, Giacinta als Giacinta den Prinzen. Genauso ist es jedoch möglich, dass die Paare nicht chiastisch, sondern parallel angeordnet sind. Die Protagonisten bilden sich demzufolge nicht als sie selbst, sondern als ihr "zweites Ich" (SW III, 828) – Giglio als Prinz und Giacinta als Prinzessin – die Liebe der Prinzessin bzw. des Prinzen ein. So zum Beispiel, wenn Giglio als "*Prinz*[ ]" (SW III, 870) mit einer Frau, "die doch niemand anders sein konnte, als die Prinzessin Brambilla" (SW III, 872), einen Liebestanz tanzt oder Giacinta trotz Eifersucht weiss, dass "Cornelio" ihr, der "Prinzessin Brambilla", ewige Liebe "geschworen" hat (SW III, 898f.).

Die Giglio und Giacinta zugeordnete doppelte "Verrücktheit" (SW III, 850) wird, wie der Erzähler in einer Digression ausdrücklich hervorhebt, auch für das vorliegende "Cappriccio" (SW III, 829), also die *Prinzessin Brambilla* selbst, in Anspruch genommen. Die poetologische Inbesitznahme der Krankheiten bzw. ihrer Theorie ermöglicht es dem Erzähler, die Persönlichkeitsspaltung als narratives Metaprinzip zu verwenden – und zwar nicht nur, indem er Giglios und Giacintas psychischen Dissoziationen folgt, sondern indem er selbst Abspaltungen der beiden produziert, die er poetisch fixierte "Luftbilder des aufgeregten Geistes" (SW III, 791) nennt und mit denen er eine Geschichte im Kleinen erzählen kann.

Die Rede ist von der Mise en abîme der *Brambilla*, dem Märchen aus dem Urdargarten, die auf den ersten Blick als narrativer "Irrweg" erscheint, auf den zweiten Blick jedoch den Zusammenhang mit dem "Kern" (SW III, 816) der Spaltung bzw. der Geschichte aufzuzeigen vermag. Im Märchen vom Urdargarten findet Giglio in König Ophioch seinen dissoziativen Partner, der wiederum mit dem Prinzen Cornelio "zu vergleichen" (SW III, 906) ist, während Giacinta in der

Königin Liris sowie der Prinzessin Mystilis ihr gespaltenes Ebenbild findet, das wiederum "ganz eigentlich die Prinzessin Brambilla ist" (SW III, 911).

Auch in der Sub-Geschichte des Märchens spielen psychische Krankheiten eine entscheidende Rolle: Ophioch und Liris leiden jedoch nicht, wie Giglio und Giacinta, an der fixen Idee einer eingebildeten Liebe, sondern an der von Reil interessanterweise als Komplementärkrankheit zum Liebeswahnsinn ausgewiesenen[10] Melancholie oder "*Catalepsie*" des "*Vorstellungsvermögens*" (Rhaps. 125); wenn man so will: der Ursprungskrankheit des fixen Wahnsinns. Der Melancholiker ist, wie Reils wichtigster Stichwortgeber, der französische Psychiater Philippe Pinel, zu Protokoll gibt, "dominé par *une idée exclusive*".[11] In Ophiochs Fall besteht diese dominierende und exklusive Idee innerhalb der "heftigen und traurigen Leidenschaften", die ihn angehen (Rhaps. 361), in dem "Wahn", dass seine "Mutter" ihn als "das eigne entartete Kind zu vernichten trachte" (SW III, 818).

Die Angst beherrscht den Melancholiker dabei so sehr, dass sie alle anderen Energien absorbiert: Er sitzt, so Reil, "unbeweglich wie eine Bildsäule"; ein Mensch, der "nicht redet[ ] und auf ihn herum nichts achtet[ ]" (Rhaps. 361f.) – so wie König Ophioch, der bisweilen von einer "gewissen seltsamen Traurigkeit befallen" ist (SW III, 818) und den "Staatsgeschäft[en]", insbesondere seiner "Heirat", vollkommen "gleichgültig[]" gegenüber steht. Seine einzige Lust besteht darin, auf der Jagd "in tiefer Einsamkeit" (SW III, 819) an "öden Oertern herumzuirren" (so Reil in Rhaps. 361 über eine Sonderform dieser Krankheit, die "Melancholia errabunda").

Königin Liris schliesslich leidet unter einer Katalepsie reinsten Wassers – eine Form psychischer Störung, die laut

10 Rhaps. 346: Die fixe Liebesidee ist eine Krankheit, die "in der Folge, wenn ihr nicht genüget wird, in Lebensüberdruss, dumpfe Melchancholie [...] übergehen kann".

11 Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, 1809², p. 163, (Herv. M.B.).

Reil zu "allen" Arten des "fixen Wahnsinn[s]" (Rhaps. 126) hinzutritt. Die "vollkommne *Geistesabwesenheit*", die daraus entsteht, dass die Kranke "bey einem Begriff" oder einer Tätigkeit "stehen geblieben" ist (Rhaps. 126f.), ist bei Liris deutlich diagnostizierbar, geht doch bei ihr "*alles*, was sie sah [...] spurlos *an ihrem Geiste vorüber*[ ]" – bis auf die "einzige Lust, die sich wirklich als Lust gestaltete, [nämlich] Filet zu machen" (SW III, 819; Herv. M.B.).

II. Therapie: medizinisch

Wie muss man sich die "psychische[ ] Kur" des fixen Wahnsinns, an dem anscheinend sowohl Giacinta und Giglio als auch Ophioch und Liris leiden, vorstellen? Reils Therapiemodell arbeitet monokausal: Es komme, so seine Ausführungen, "bloss allein darauf an, *die fixe Vorstellung zu tilgen*" (Rhaps. 324), da sich nur so das durch die dominante, aber wahnhafte Idee zerstörte "Gleichgewicht" (Rhaps. 329) regenerieren und die "normalen Kraftverhältnisse" (Rhaps. 324) des psychischen Haushalts wieder einstellen könnten.

Was sich dabei, so Reil weiter, als wenig Erfolg versprechend erweise, sei, dem Patienten die Idee auszureden: "Meistens ist es besser, den Grillen des Kranken nicht zu widersprechen, sondern seinen Erzählungen Glauben beizumessen. Die projektirten Heilmittel finden sonst keinen Kredit" (Rhaps. 340). Bei einfachen Fällen genüge es, den Kranken durch eine "erregte Leidenschaft[ ]", die stärker als die fixe Idee ist (z. B. einen starken Schrecken oder auch Schmerz; Rhaps. 327), aus dieser herauszureissen. Bei hartnäckigen Fällen empfiehlt Reil hingegen sein Konzept der Heilung des 'Wahns durch den Wahn': Nicht der gesunde Arzt, sondern der Patient, der unter einer wahnhaften Idee leide, müsse sich schliesslich, so die Überlegung Reils, selbst überzeugen können, "dass die Ursache ohne Grund sey".

Daher solle der Psychiater erst die krankhafte Vorstellung des Patienten bestätigen, nach und nach jedoch die "Verrücktheit" der gesunden "Norm" entgegenführen.[12] Ein Beispiel für eine solche therapeutische Inszenierung ist das Vorspielen des Absägens von "Hörner[n]", die ein an fixem Wahnsinn leidender Patient auf dem Kopf zu tragen glaubt (Rhaps. 340).

Im Falle der Krankheit des König Ophiochs, der Melancholie oder dem dumpfen Wahnsinn, empfiehlt Reil ein Kurmodell, das ebenfalls mit einer therapeutischen Inszenierung arbeitet und dabei die geschilderten Ansätze – das plötzliche Herausreissen aus der fixen Idee durch, wie es bei Hoffbauer heisst, "erschütternde Eindrücke"[13] und die Heilung des Wahns durch den Wahn – miteinander kombiniert. Reil berichtet von der spektakulären Heilung eines dumpf-wahnsinnigen Patienten durch einen Doppelgänger; dieser "ahmte [...] augenblicklich jede Gebährde, Bewegung und Veränderung des Verrückten nach, bis derselbe in Harnisch gerieth, vom Stuhl auffsprang, zu reden anfing und geheilt wurde" (Rhaps. 362).

Auch hier wird also ein mit der Hauptidee konkurrierendes starkes Gefühl aufgerufen (die Wut), gleichzeitig nimmt die Therapie ihren Ansatz beim Wahn des Kranken selbst. Dieser kann am Doppelgänger sein eigenes Verhalten einsehen und sich bei dieser Selbstbetrachtung davon vergewissern, "dass die Ursache ohne Grund sey" (s. o.).

Diese Therapie scheint Hoffmann, Celionati und dessen Alter Ego, dem Magus Hermod, sehr eingeleuchtet zu haben, werden doch Ophioch und Liris nach einem ganz ähnlichen Prinzip geheilt. Auch bei ihnen kommt es zu einer "gänzlichen Sinnesänderung", nachdem sie erstens in einen starken, mit der Fixation konkurrierenden Affekt (in diesem Falle jedoch das Lachen, nicht die Wut) versetzt wurden und

12 Johann Christian Reil, *Ueber die Erkenntnis und Cur der Fieber. Besondere Fieberlehre.* Bd. IV: Fieberhafte Nervenkrankheiten, Halle, 1802, p. 302.

13 Hoffbauer, *Untersuchungen, op. cit.* (wie Anm. 9), p. 246.

zweitens "ihr eignes Ich in verkehrter Abspiegelung" – nämlich auf der Oberfläche des Urdarsees – gesehen haben (SW III, 824).

Dieses Bild im Spiegel wird von Reinhold explizit als "Doppeltgänger" (SW III, 826) bezeichnet. Der deutsche Künstler erweist sich damit als intimer Reil-Kenner, denn tatsächlich wird hier der gleiche Effekt wie bei der von Reil berichteten Heilung durch einen Doppelgänger erzielt: Der fixe Wahnsinn, der ja nur aus der eingeschränkten Anschauung des Kranken hinsichtlich seiner selbst (nicht aus einer realen pathologischen Ursache) erklärt wird, wird geheilt, wenn der blinde Fleck in der Selbstanschauung beseitigt wird und der Kranke die fehlende Ursache seiner fixen Idee einsehen kann.

Soweit, so einleuchtend. Man muss sich jedoch vergegenwärtigen, dass der heute harmlos konnotierte Begriff des Doppelgängers im frühen 19. Jahrhundert in Verbund mit der Krankheit der Persönlichkeitsspaltung gedacht wird: Ein Doppelgänger ist "eine Person, von verbrannter Einbildungskraft, welche wähnt, daß sie doppelt zu sehen sei, oder zu einer und derselben Zeit an zwei verschiedenen Orten zugleich sei", heisst es in Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache.*[14] Es handelt sich also genau um die Definition, die Reil auch für die Persönlichkeitsspaltung wählt. Reils Kranker gerät demzufolge nicht deswegen in die therapeutisch wertvolle starke "Leidenschaft[ ]" (s. o.) der geharnischten Wut, weil er seine Handlungen als fremde abgebildet sieht, sondern weil er glauben muss, dass *er es sei*, der da vor ihm handelt – "*unser Ich mit einer fremden Person verwechseln*" (Rhaps. 72), nennt Reil diese Form von psychischer Dissoziation.[15]

14 Johann Heinrich Campe (Hg.), *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Hildesheim, New York, 1969 (ND der Ausgabe Braunschweig, 1807), Bd. I, p. 732.

15 Dies gegen Wulf Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung im Werke E.T.A. Hoffmanns*, Stuttgart, 1967, pp. 154ff., der zwar richtig die Doppelgänger-Thematik in den Bereich des Bewusstseins einordnet, diese jedoch nur autobiographisch denkt und dabei den diskursiven Kontext

Daraus erhellt, dass Hoffmanns therapeutisches Konzept vorsieht, dass die fixe Idee durch die künstliche Evokation einer mindestens ebenso gefährlichen Krankheit, der oben rekonstruierten Persönlichkeitsspaltung, geheilt wird. Dieses heikle Unterfangen wird im 'Märchen vom Urdargarten' sogar explizit gemacht, wird doch von Liris gesagt, dass das durch die Selbstwahrnehmung hervorgerufene Lachen von ihrem vorherigen dadurch unterschieden sei, dass "*sie* [...] *es gar nicht*" sei, "die da lache, sondern ein anderes in ihrem

vernachlässigt. Ähnliche Einschränkungen gelten für eher immanent argumentierende Studien wie Klaus Deterding, *Die Poetik der inneren und äusseren Welt bei E.T.A. Hoffmann*, Frankfurt a. M. et al., 1991, pp. 346ff.; Sandro M. Moraldo, *Wandlungen des Doppelgängers. Shakespeare, E.T.A. Hoffmann, Pirandello*, Frankfurt a. M., 1996, pp. 120ff.; Andrew J. Webber, *The Doppelgänger, Double Visions in German Literature*, Oxford, 1996, pp. 171ff.; Olaf Schmidt, *'Callots fantastisch korrigierte Blätter'. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin, 2003, pp. 225ff. Auch eine rein religionsgeschichtliche Herleitung, wie sie John Herdman, *The Double in Ninetheenth-Century Fiction*, London, 1990, pp. 1ff; 477ff., präsentiert, kann die diskursiven Vorgaben, an denen Hoffmann sich abarbeitet, nicht berücksichtigen. Deren komplette Negierung führt schliesslich zu der m. E. nicht haltbaren Aussage, es gebe in der *Brambilla* überhaupt "keine [...] Ausspaltung [sic] der Persönlichkeit" (Jörn Steigerwald, *Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Phantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Würzburg, 2001, p. 148). Die zwei einzigen, mir bekannten Arbeiten, die den psychiatrischen Diskurs in ihre Überlegungen zu E.T.A. Hoffmann einbeziehen, sind Christine Weder, "Ein medizinisch-literarisches Symptom. Zum Schwindel bei E.T.A. Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit", *Hoffmann-Jahrbuch* 10 (2002), pp. 76-95, und Sabine Haupt, "Erzählrhythmus im Zeichen von Wiederholung, Analogie und 'idée fixe'. E.T.A. Hoffmann und seine Nachfolger in der französischen, russischen und angloamerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts", *Colloquium Helveticum* 32 (2001), pp. 91-121 (leider nicht zur *Brambilla*). Claudia Liebrand, *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg, 1996, pp. 259ff. gewinnt schliesslich der Spaltung der beiden Protagonisten eine poetologische Dimension ab. Dies scheint mir über die Studie zum gleichen Thema von Hans Dieter Zimmermann, "'Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus'. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio 'Prinzessin Brambilla'", *E.T.A. Hoffmann*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München, 1992, pp. 91-11, hinaus zu gehen.

Innern verstecktes wunderbares Wesen. Mit König Ophiochs Lachen hatte es dieselbe Bewandtnis" (SW III, 824; Herv. M. B.).

Es lacht also etwas in den beiden Protagonisten der Mise en abîme, das nicht sie selbst sind. Die Hinweise auf die Dissoziation verstärken sich, wenn man das Augenmerk auf den mehrfach wiederholten therapeutischen Leitsatz des in der Binnengeschichte tätigen 'Arztes', des Magus Hermod, richtet: "Der Gedanke zerstört die Anschauung [...], bis des Gedankens eignes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, daß er *ist*" (SW III, 825f.). Berücksichtigt man, dass Reil, wie oben ausgeführt, seine Auffassung von Persönlichkeitsspaltung auf Kants Theorie der transzendentalen Apperzeption gründet, lässt sich Hoffmanns "Gedanke" leicht als das "*Ich denke*", das "alle meine Vorstellungen" muss "begleiten *können*" (KrV B 131f.), identifizieren, da bei Kant das "Mannigfaltige der" – und hier fällt der zweite Begriff des therapeutischen Leitsatzes – "*Anschauung* eine notwendige Beziehung auf das: *Ich denke*", genauer: dessen Synthesis-Leistung, hat (KrV B 132, erste Herv. M. B.). So weit der gesunde Mensch.

Für den kranken König Ophioch hingegen "zerstört" das Bewusstsein die Anschauung, da sein "ich denke" etwas Falsches denkt, nämlich die fixe und wahnhafte Idee von der Vernichtung durch die eigene Mutter. Und diese Gewaltphantasie überträgt ihr aggressives Potenzial auf alle anderen Vorstellungen, "zerstört" also insbesondere die empirische "Anschauung" des Subjektes, da sie den rezeptiven Teil des mentalen Haushalts, wie oben rekonstruiert, dominiert und ihn aus seinem Kräftegleichgewicht bringt.

Im "Spiegelbild" oder bei Erblicken eines Doppelgängers, d. h. in der psychischen Dissoziation, scheint es jedoch, so die zweite Überlegung des Magus Hermod, eine Möglichkeit zu geben, die geschilderte Dominanz des falschen Gedankens einzusehen und sich von ihr zu befreien.

Daraus folgt, dass das dissoziierte Selbstbewusstsein und die "*partielle* Verrücktheit"[16] für Hoffmann nahezu identisch sein müssen; genauer: Die manifest auftretende Persönlichkeitsspaltung scheint eine Fortsetzung der Partialisierung des Bewusstseins durch den fixen Wahnsinn ausserhalb der Grenzen des eigenen Ich-Bewusstseins darzustellen – eine Theorie, die übrigens andeutungsweise schon bei Reil angelegt ist, der die Persönlichkeitsspaltung des Öfteren mit dem "fixen Wahnsinn" und dem "cataleptischen Hinstarren" (Rhaps. 64) vergleicht.

Gleichzeitig wird die Persönlichkeitsspaltung in der *Brambilla* nicht nur als Krise der Fixation, sondern zugleich als deren Therapie beschrieben. Ophioch und Liris werden also geheilt, indem sie noch stärker in ihre Krankheit und deren mögliche Konsequenzen getrieben werden – und zwar mit dem Ziel, dass das Bewusstsein in Ansehung seiner selbst seine *"Existenz"*, so der Begriff Reils (Rhaps. 125; Herv. M. B.), zurückgewinnt. In den Worten des Magus Hermod: Bis der Gedanke weiss, "daß er *ist*".

Das Gleiche gilt für die Hauptgeschichte: Auch bei Giglio und Giacinta ist der Liebeswahnsinn primär; die manifest auftretende Persönlichkeitsspaltung wird hingegen erst durch die Therapie – allerdings nur als Steigerung des pathologischen Anfangszustands der beiden 'Patienten' – erzeugt. Giglios beginnende psychische Störung, die aus dem Nacht- in den Tagtraum überführte Einbildung, dass das "Herz der schönsten Prinzessin entbrannt ist in Liebe zu mir" (s. o.), stellt zuerst eine reine Form von fixem Wahnsinn dar; Giglio weiß zu Beginn der Geschichte noch ganz genau, dass er Giglio Fava, der Schauspieler, und sonst niemand ist.

Lediglich eine gewisse Prädisposition zur Persönlichkeitsspaltung ist ihm – sozusagen als Deformation professionelle – nicht abzusprechen, da "vorzüglich Schauspieler sehr geneigt sind" zu einer "exzentrische[n] Vorstellung[ ]" ihres "Ich" (SW III, 831). Dass er jedoch ein Prinz und zwar der Prinz Chi-

16 Reil, *Erkenntnis und Cur, op. cit.* (wie Anm. 12), Bd. IV, p. 342. Hervorh. M. B.

apperi sein könnte, wird ihm alleine von Celionati nahe gelegt, der diese Figur in einer öffentlich erzählten Geschichte einführt und zugleich als vakant markiert: Der Prinz sei sich nämlich, so Celionati, "selbst, er wußte nicht wie, abhanden" gekommen (SW III, 784). Daher ergeht die Aufforderung an Giglio, "des assyrischen Prinzen sich zu bemächtigen" – und zwar mit dem Ziel, dass "er selbst dann der Prinz sein werde" (SW III, 793). Celionati und sein therapeutischer Partner Bescapi oktroyieren also dem – wie gesagt leicht prädisponierten – Giglio sein Alter Ego; sozusagen als die passende zweite Persönlichkeit zum Liebeswahn, dem sie nebenbei gesagt durch den Namen "Brambilla" (für Giglio ist die Prinzessin bis dato noch namenlos) ebenfalls erst Material und Kontur geben (SW III, 783).

Das Gleiche gilt für Giacinta. Auch ihr, die eigentlich kaum Prädispositionen für eine psychische Dissoziation hat, hilft Celionati, indem er sich ihrer natürlichen Eitelkeit und Smorfiosität bedient, in die Rolle der Prinzessin Brambilla, z. B. indem er ihr das dazugehörige Kleid über Bescapi zuspielen lässt – ein "Rollenanzug" (wie es Jean Paul nennen würde).[17]

Celionati ist es auch, der die beiden Persönlichkeiten innerhalb Giglios und Giacintas trennt und gegeneinander ausspielt – also die Spaltung vorantreibt und stabilisiert:

> Ihr wisst wohl nicht, daß zur derselben Zeit, als Ihr der Prinzessin Brambilla nachtrachtetet auf kühne Manier, sich ein hübscher stattlicher Prinz um Eure Donna [gemeint ist Giacinta] bewarb. (SW III, 808)

Mit diesen Worten macht er Giglio eifersüchtig. Genau das Gleiche, nur andersherum, also dass "die Prinzessin Brambilla, diesem armseligen Schlucker" (SW III, 881), gemeint ist natürlich Giglio, "nachläuft", "versichert" (SW III, 881) Celionati wiederum Giacinta.

Das therapeutische Ziel dem der Mise en abîme: eine Überführung der partialen Verkehrtheit des Bewusstseins in

17 Jean Paul, *Siebenkäs*, hg. von Klaus Pauler, München, 1991, p. 459.

den manifest pathologischen, d. h. bewusstseins-gespaltenen Zustand der Krankheit und – "wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch" – in eine nur in dieser Krise mögliche Selbsterkenntnis. Doch ganz so widerstandsfrei, wie es vielleicht bis jetzt scheinen mag, ist die literarische Adaption der reilschen Vorgaben nicht. Ich möchte im Folgenden vielmehr argumentieren, dass in der *Brambilla* Reils Methode der inszenierten Therapie durch ein hinzutretendes Moment entscheidend verändert wird: durch den karnevalesken Humor.

III. Therapie: grotesk

Die Heilung Ophiochs und Liris' von Katalepsie und fixer Idee – der "Sieg innerer geistiger Kraft" – manifestiert sich bekanntlich im "Lachen" der beiden Protagonisten beim Blick in den "verkehrte[n]" Spiegel des Urdarsees (SW II, 824).

Hoffmann bzw. der Magus Hermod erfinden hier allerdings nicht, wie in der Forschung behauptet wird,[18] den Mythos vom Humor neu, sondern rufen einen historischen Topos, nämlich den des heiteren Arztes und der heilenden Kraft des Lachens auf, wie er sich prominent bei Rabelais findet. Man denke an die Dedicatio zum vierten Buch *Pantagruel* an den Kardinal von Chastillon, in der der Autor eine Medizin des "resjouirs" gegen die Therapie der medizinischen "misanthropes" setzt.[19] Bachtin hat darauf hingewiesen, dass Rabelais diese Gedankenfigur nicht nur, wie er selbst behauptet, der Medizingeschichte, sondern auch der Kulturtechnik des mittelalterlichen Karnevals entnommen hat.[20]

18 Vgl. Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München, 1963, p. 51.

19 François Rabelais, *Œuvres complètes*, hg. von Mireille Huchon, Paris, 1994, p. 519.

20 Vgl. Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt a. M., 1995, p. 220.

Das nährt den Verdacht, dass die geschilderte Humor-Therapie nicht nur für Ophioch und Liris, sondern auch und insbesondere für Giglio und Giacinta, die sich ja inmitten des Karnevals befinden, gilt. Dementsprechend verwundert es auch nicht, dass Giglios pathologische Krise und Heilung ebenfalls mit einem Spiegelerlebnis beginnt. Im Schloss sieht er in einem "Wandspiegel" einen jemand, den er erst für einen "Doppelgänger" (also für eine Spaltung seiner selbst) hält, bevor er erkennt, dass es sich lediglich um ein "Bild" von ihm handelt (SW III, 855). Das allein führt jedoch noch nicht zur Heilung im Lachen. Wichtiger ist, dass Giglio auf dem Korso, also inmitten des karnevalesken Geschehens, in der Figur des Prinzen unter der Maske des Capitan Pantalon die Anwesenheit eines reellen "Doppeltgänger[s]" (SW III, 890) bzw. eines Alter Ego erlebt, mit dem er sich zwei Gefechte liefert.

Den ersten Kampf der beiden "Ich"-Formen nimmt das Publikum als "ein *groteskes* Schauspiel" wahr und quittiert ihn mit einem "brüllende[n] Gelächter" (SW III, 832; Herv. M. B.) – eine ähnliche Form von "Gelächter" (SW III, 879), wie es auch nach dem zweiten Kampf, in dem der Schauspieler Fava fällt, zu hören ist.

Ein groteskes Schauspiel, das zum Lachen reizt – damit ist der Begriff gefallen, der für die Beschreibung dieses Kampfes zentral ist: "Groteskkomisch[]" heisst um 1800, so lässt sich bei Karl Flögel nachlesen, "der Geschmack an dem übertriebenen und groben Komischen" aus dem Bereich der "Sitten des ungebildeten Menschen".[21] Flögel subsumiert darunter die italienische "Komödie aus dem Stegreif (*Comedia dell' Arte*)" mit ihren Figuren des "Capitano" bzw. "Pantalon" – also genau die Figuren, mit denen Giglio kämpft. Die Fasnachtsbräuche und das "Narrenfest"[22] zählt Flögel ebenfalls dazu – damit ist der Rahmen bezeichnet, innerhalb dessen der Kampf Giglios mit seinem Doppelgänger

21 Carl Friedrich Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, Liegnitz, Leipzig, 1788, p. 1f.

22 *Ibid.*, p. 48, 28, 159.

stattfindet. Grotesk ist in diesem Zusammenhang natürlich vor allem die "absonderliche[ ] Vermummung" (SW III, 872), zu der Celionati Giglio verführt hat. Noch mehr ist es aber das Schauspiel, das Giglio als er selbst und als der Capitano den umstehenden Betrachtern bietet.

Aus einer nachträglichen Beschreibung des Abbate Chiari wird ersichtlich, dass das Spektakel darin besteht, dass Giglio mit einem "aus Pappendeckel geformte[n] Modell" (SW III, 889) kämpft, wobei er wechselseitig seine eigene Persönlichkeit wie die des Prinzen auf sich und den Pappkameraden überträgt. Diese Dynamik frei flottierender Identitäten sehen die Zuschauer, die Giglios Innenansicht nicht besitzen, natürlich nicht. Sie erblicken jedoch auch nicht, wie in der Forschung gelegentlich behauptet wird,[23] einen individuellen Menschen, sondern einen unkontrollierten, enthemmten und entgrenzten Körper, der in seinem irren Kampf mit dem Pappkarton das, wie Bachtin sagen würde, "groteske[] Körperdrama" aufführt.[24]

Nach Bachtin ist der groteske Körper des Karnevals bekanntlich nicht durch die "glatte Oberfläche"[25] charakterisiert, sondern durch die Vertiefungen und "Erhebungen".[26] Beispiele dafür sind der aufgerissene Mund oder die übergrosse Nase[27] – wie bei Giglio, dem Celionati "eine tüchtige Nase" (SW III, 787) anempfohlen hat. Die Auswölbungen betonen bzw. stehen für die Körperöffnungen, insbesondere die Ge-

23 Vgl. hierzu Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlin, 1999, pp. 130ff. Zum Karneval in der *Brambilla*, vgl. weiterhin, ähnlich konzipiert, ders., *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart, Weimar, 1993, pp. 261ff., sowie ders., "Literarischer Karneval. Groteske Motive in E.T.A. Hoffmans 'Prinzessin Brambilla'", *Hoffmann-Jahrbuch* 3 (1995), pp. 15-30. Des gleichen Themas hat sich in jüngster Zeit noch einmal Günter Saße, "Die Karnevalisierung der Wirklichkeit. Vom 'Chronischen Dualismus' zur 'Duplizität des irdischen Seins' in Hoffmanns 'Prinzessin Brambilla'", *Hoffmann-Jahrbuch* 9 (2001), pp. 55-69, angenommen.

24 Bachtin, *Rabelais und seine Welt, op. cit.* (wie Anm. 20), p. 359.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 357.

schlechtsorgane,[28] und machen so augenfällig und spürbar, dass der Körper niemals abgeschlossen ist,[29] sondern sich in einem permanenten Fortpflanzungs- und Erneuerungsprozess befindet. Diese sich unendlich wiederholende Erneuerung des Leibes verhindert, so Bachtin weiter, jegliche Individualität[30] seines Trägers. Vielmehr ist dieser immer mit und in andere Leiber verschmolzen und bildet so eine "*zweileibige[ ]*" Gestalt aus.[31]

Dass dieses Schauspiel der zweileibigen Gestalt die Form eines Kampfes annimmt, gehört dabei zum festen Repertoire des Karnevals. Nach Bachtin ist die auf dem karnevalsken Markplatz angesiedelte Agone eine ritualisierte Vorstellung des Prinzips des zweileibigen Menschen. Und diese Vorführung, so seine Ausführungen weiter, entspricht wiederum in allen Punkten der karnevalesken Teilung der Welt in eine erste ernste und eine "*zweite*" komische.[32] Die Agone der zweileibigen Gestalt mit sich ist also in nuce der Zwiespalt, den der Karneval als ganzer ausdrückt: der Kampf zwischen Ernst und Lachen, Lob und Spott, Geist und Körper, Herrschaft und Volk, Gesicht und Hintern.[33]

Diese mikrokosmische Wiederholung der ernst-komischen "Doppelweltlichkeit"[34] durch Giglio verwendet Hoffmann, so möchte ich behaupten, als Entsprechung der psychischen Krankheit der Persönlichkeitsspaltung (die im Text ebenfalls als "groteske[ ] Gespenster" beschrieben wird; SW III, 840) – und zwar auf sinnlicher Ebene. Der *zweileibige* Giglio ist also in seiner Agone auf dem Korso die im Rätselspruch aus dem Märchen gesuchte (im wahrsten Sinne des Wortes) leibgewordene "Anschauung" des in sich gespaltenen Bewussteins bzw. "Gedanken[s]"; und befindet sich damit auf dem Wege

28 *Ibid.*, p. 360.

29 *Ibid.*, p. 359.

30 *Ibid.*, p. 361.

31 *Ibid.*, p. 363. Hervorh. M. B.

32 *Ibid.*, p. 53.

33 *Ibid.*, p. 479.

34 *Ibid.*, p. 53.

zur psychischen Selbstbehauptung, mit Hermods Worten: zum Wissen des Gedankens, "daß er *ist*" (s. o.).

Ich möchte also behaupten, dass sich aus der Perspektive des Grotesken die aufgeworfene Frage erklären lässt, warum die therapeutische Forcierung der Persönlichkeitsspaltung zugleich ihre Heilung ist. Es handelt sich nämlich bei dem zweileibigen grotesken Schauspiel, das Giglio gibt, nicht um eine beliebige in den Körper verlängerte Vervielfältigung des Bewusstseins, sondern um eine bestimmte: die *komische* Verdoppelung des Menschen. Und genau diese Verdoppelung ist die Therapie des heiteren Arztes, da sie dem Menschen zurückgibt, was in ihm immer schon angelegt, im kirchlichen oder feudalen Alltag jedoch verloren gegangen ist oder unterdrückt wird: seine zweite Hälfte, sein, wie Bachtin es nennt, "parodistischer"[35] oder, wie es bei Hoffmann selbst heisst, "ironische[r] Doppeltgänger" (SW III, 826).

Aus diesem Grunde widerspricht Celionati auch den deutschen Künstlern, die orthodox reilianisch bei Giglio nur diagnostizieren können, dass sich bei diesem "das eigene Ich [...] mit sich selbst entzweit" hat, und setzt an Stelle dieser Diagnose die Theorie des "doppelten Kronprinzen" (SW III, 894): Beide Teile der angeblich gespaltenen Persönlichkeit, das impliziert die Metapher, sind regierungsfähig und müssen in ihrer Doppelung auf den Thron des Bewusstseins gehoben werden.

Mit dieser Position Celionatis werden die medizinischen und biopolitischen Werte Reils vom Kopf auf die Füsse gestellt:[36] Die Vervielfältigung des Bewusstseins wird nicht als ein hybrides oder pathologisches *Zuviel*, sondern als eine *Vervollständigung*, nicht als eine *Abweichung* von der Norm,

35 *Ibid.*

36 Zur Biopolitik der Moderne, vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen* (*Sexualität und Wahrheit* I), übers. von Ulrich Raulff, Walter Seiter, Frankfurt a. M., 1998[10], pp. 159ff. Zu den Korrekturen, die Giorgio Agamben an diesem Modell angebracht hat, vgl. Vf. et al., "Einleitung", in: *Sexualität, Recht, Leben*, hg. von dens., München, 2005, pp. 7-17.

sondern als ihr *Erreichen* dargestellt. Genauer gesagt: Nicht das in sich geschlossene und mit sich identische Bewusstsein ist gesund, sondern dasjenige, das seine in sich immer schon angelegte Verdoppelung aus Alltag und Karneval erkennen und ausagieren kann.

Allerdings wird diese Verkehrung der medizinischen und biopolitischen Logik Reils nicht mit dem gleichen Wahrheitsanspruch vorgetragen wie bei ihm selbst, sondern mit der für den Karneval typischen und von Bachtin so genannten "heiteren Relativität".[37] Der komische Teil des "zweileibigen" Menschen und der komische Ton der "zweitonigen" Rede des Karnevals ist immer auf den ersten Leib und immer auf den ersten Ton hin konzipiert, agiert und spricht also niemals für sich, sondern spielt immer nur die Rolle des augenzwinkernden Gegengewichtes.[38]

Die karnevaleske Überschreibung der reilschen Vorgaben ändert nichts an deren narrativer Finalität: Auch die *Brambilla* gibt sich, ähnlich wie die Fallbeispiele Reils, als geglückte Heilungsgeschichte. Im letzten Kapitel werden Giglio und Giacinta dem Leser als offensichtlich gesund präsentiert. Auffallend an dieser Gesundung ist, dass die beiden ihren Liebeswahnsinn und die damit verbundene Dissoziation *nicht* aus ihren Handlungen und Worten verbannt oder getilgt haben. Sie sprechen sich weiterhin als "Prinz" und "Prinzessin" an – Begriffe, die sowohl auf ihre eigenen Dissoziationen, also Chiapperi und Brambilla, wie die des Erzählers, also Ophioch und Liris bzw. Mystilis aus der Geschichte des "Urdarsee[s]" (SW III, 908), referieren.

Diese Therapie der Vervollständigung ist natürlich im Bereich der Komik angesiedelt: Die Tatsache, dass Giglio kein tragisches Theater mehr spielt, sondern mit Giacinta kurz zuvor "unter dem anhaltenden [...] Lachen der Zuschauer [...] improvisiert[ ]" hat (ebd.), also ins komische Fach gewechselt

37 Bachtin, *Rabelais und seine Welt, op. cit.* (wie Anm. 20), p. 478.

38 *Ibid.*, vgl. hierzu auch, stärker aus literaturtheoretischer Perspektive, Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Worts*, übers. von Reiner Grübel, S. Reese, Frankfurt a. M., 1979, pp. 168ff.

ist, lässt darauf schliessen, dass die beiden ihre bisher verborgene bzw. nur ansatzweise entdeckte karnevaleske Doppelprinz-Hälfte bzw. ihren ironischen Doppelgänger entdeckt und zum Leben erweckt haben. Prinz und Giglio, Prinzessin und Giacinta sind als jeweils eine, aber in sich gedoppelte Figur neu geboren.

Eine solche Heilung, so lässt sich hinzufügen, kann nur von einem Arzt ausgeführt werden, der ebenfalls seiner lachenden Doppelprinz-Hälfte gewahr geworden ist: Celionati hat, wie oben ausgeführt, eben nicht nur bei Reil und Hoffbauer Kollegien gehört, sondern spielt – sozusagen als Komplettierung seines medizinischen Angebots – zugleich die Rolle des komischen Arztes oder Ciarlatanos auf dem Römischen Karneval.

Die karnevaleske Kulturtechnik der komischen "Wiedergeburt"[39] (auch das ein Begriff Bachtins) ist also durchaus selbstreflexiv in das literarische Therapie-Konzept der *Brambilla* integriert worden. Zur Geburt des Neuen gehört jedoch – ich kehre wieder zu Giglio und Giacinta zurück – zuvor der "Tod"[40] des Alten; und so endet auch das Duell zwischen Fava und dem Prinzen tödlich: "Giglio gab eine Blöße, an seine Brust prallte des Gegners Schwert und er fiel entseelt rücklings zu Boden. [/] Des tragischen Ausgangs unerachtet schlug doch das Volk, als man Giglio's Leichnam wegtrug, ein Gelächter auf" (SW III, 879).

Dieser heitere Tod scheint für die Therapie des Prinzen von äusserster Wichtigkeit zu sein. Nachdem er, wie er selbst berichtet, "Giglio Fava" in "meinem unglücklichen Paroxysmus auf dem Corso niederstieß" – ein "Mord[]", wie Celionati bekräftigend hinzufügt (SW III, 890) –, kann er als weitgehend, im nächsten Kapitel sogar schon als "völlig genesen" (SW III, 891) gelten. Das getötete Opfer, das der therapeutischen Wiedergeburt dargebracht wurde, ist aber nicht, wie man denken könnte, Giglio selbst, sondern, wie Celionati hervorhebt, der "Schauspieler" (SW III, 890), ge-

39 Bachtin, *Rabelais und seine Welt, op. cit.* (wie Anm. 20), pp. 55, 59, 359.

40 *Ibid.*, p. 479.

nauer: der *schlechte Schauspieler* Fava, der "im Innern [...] ganz und gar" als die Rolle, die er gerade auf der Bühne spielt, auch "durch den Corso wandelt[]" (SW III, 780).

Mit Reil könnte man denken, dass mit diesem Tod die fixe Idee selbst oder zumindest die Unfähigkeit des Verstandes, "*die Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens*" (Rhaps. 306) einzusehen oder zu korrigieren, exekutiert würde. Aus der Sicht des Karnevals wird diese rigide epistemische und biopolitische Position jedoch noch einmal korrigiert: Die fixe Idee, ein Prinz zu sein und von einer Prinzessin geliebt zu werden – bzw. aus der Perspektive Giacintas andersherum – wird in Celionatis Therapie-Konzept nicht im Geringsten angetastet. Ja noch mehr: Nicht nur die Vorstellung, auch die Zuschreibung der Vorstellung als referentiell wird beibehalten: Giglio und Giacinta wird nicht nur zugestanden, sich innerhalb ihrer Phantasien für Prinz und Prinzessin zu halten; das darauffolgende Gespräch mit dem Fürst Bastianello zeigt: Sie *sind* es – auch. Wenn der Schauspieler Fava also sterben muss, dann stirbt vor allem sein "ganz und gar" (s. o.), mit dem er sich einer Rolle zugewandt und dadurch die alte ersetzt hat, statt beide nebeneinander auszubalancieren.

In gewissem Sinne ist Hoffmanns Logik des Ausgleichs in der psychiatrischen "Cur" als Option bei Reil schon angelegt, sie wird nur nicht ergriffen. Ähnlich wie sein allgemeines Therapie-Modell des Wahns durch den Wahn eigentlich impliziert, dass es keine "Norm" (s. o.) des Gesunden geben kann, Reil aber doch an genau dieser Norm festhält, so verhält es sich auch bei der fixen Idee im Besonderen: Wenn Reil argumentiert, dass die fixe Idee eine "zu hoch gespannte[ ] Saite im Gehirn" (Rhaps. 316) des Menschen darstellt, dann besteht die Konsequenz der Metapher eigentlich nicht darin, dass man diese Saite durchschneidet, sondern dass man sie wieder an ihrer richtigen Stelle einspannt, damit, wie es bei Reil weiter heisst, die "Dynamik der Teile des Seelenorgans" nicht länger "verstimmt" ist (Rhaps. 319). Tatsächlich argumentiert Reil im weiteren Verlauf der Argumentation jedoch gegen die Logik seiner eigenen Metapher und spricht davon, dass die fixe Idee nicht zu integrieren, sondern, wie oben ausgeführt, "zu tilgen" sei.

Hoffmann dagegen nimmt die Tropik Reils ernster als dieser selbst. Im Therapie-Konzept der *Brambilla* wird keine Tilgung der fixen Ideen vorgenommen, sondern lediglich die Harmonie der Vermögen neu gestimmt: Die psychischen Abspaltungen des Karnevalsprinzen und der Karnevalsprinzessin werden weder eliminiert noch an die Stelle der ursprünglichen Persönlichkeiten gesetzt. Vielmehr fungieren Chiapperi und Brambilla als Vervollständigungen für und Gegenfiguren zu Giglio und Giacinta, deren fixe Ideen sie – wie in der Metaphorik Reils ebenfalls schon angelegt – durch komische innerpsychische Interaktion *redynamisieren*.

In diesem Sinne ist auch Reils therapeutische Maxime der Bewegung zu verstehen: "Hauptsächlich, meint Meister Celionati", – so führt der Prinz gegenüber den deutschen Künstlern aus – "komme es zu meiner Genesung darauf an, daß ich mir häufige starke *Bewegung* mache" (SW III, 897; Hervh. M. B.) – z. B., so möchte man hinzufügen, die Bewegung der grotesken Agone auf dem Korso.

Damit dürfte deutlich geworden sein, dass nicht nur Celionati und der Magus Hermod die Protagonisten der *Prinzessin Brambilla* einer heiteren Therapie unterziehen, sondern auch Hoffmann Reil – und zwar in Form einer Parodie. Allerdings ist auch diese literarische Therapie aus dem Prinzip der heiteren Relativität heraus zu verstehen. Die *Brambilla* arbeitet in Bezug auf ihren Gegenstand (anders als dieser selbst) nicht mit dem Prinzip der Elimination schadhafter Momente, sondern, entsprechend der karnevalesken Logik, mit dem der augenzwinkernden Vervollständigung und Redynamisierung.

Hoffmann fügt, so könnte man mit Bachtin argumentieren, der "*seriösen*" und "ptolemäische[n]"[41] Theoriewelt Reils eine karnevaleske Zweitonigkeit hinzu. Wer diese zweite Tonreihe zu hören im Stande ist, kann erfahren, dass auch Reils Vorgabe wie Giglio Fava trotz aller guten Ansätze am tragischem Ernst einer rigiden Theoriebildung leidet.

41 *Ibid.*, p. 53; ders., *Die Ästhetik, op. cit.* (wie Anm. 38), p. 178.

Ja man könnte sagen, dass die oben skizzierte festgefahrene Normalisierungsvorgabe in der Therapiekonzeption die fixe Idee der Reilschen Kurmethode darstellt, die Hoffmann dadurch 'heilt', dass er ihr einen ironischen Doppelgänger in Form der literarischen Parodie seiner *Prinzessin Brambilla* entgegenhält.

Abstract

This essay deals with E.T.A. Hoffmann's capriccio *Prinzessin Brambilla* by placing it within the context of the psychiatric discourse of the time, as a medical case history. Two illnesses are central, both to the main plot and to the 'Märchen aus dem Urdagarten': the *idée fixe* and the split personality. Though Hoffmann is here clearly building on Johann C. Reil's *Rhapsodieen*, he makes two decisive alterations to these psychiatric concepts: firstly, he does not see the split personality as being on a level with the *idée fixe*, but sees the former as a critical aggravation of the latter; and, secondly, he sees this aggravation as being simultaneously a therapeutic opportunity: as a *redynamisation* of the *idée fixe*. Hoffmann does this by making use of a motif from folk culture: the way the 'serious' world is made whole by its grotesque counterpart, the carnival. This leads to a re-evaluation of all bio-political values: not the unified personality, identical with itself, but rather a personality conscious of its two halves is presented – though playfully – as the psychological norm in *Prinzessin Brambilla*.