

TABEA UMBREIT

Capricci nach Hoffmanns Manier?

Zu Walter Braunfels' *Prinzessin Brambilla* und Richard Strauss' *Capriccio*

»E.Th.A. Hoffmann übt einen eigentümlichen Zauber auf die Gegenwart, er, der hochbegabte Komponist und Schriftsteller, ist der Liebling der jetzigen Leserwelt geworden; seine Novellen und Erzählungen reizen unsere Komponisten sie zu vertonen.« (*Neues Münchener Tagblatt*, 24.4.1909)¹

Tzvetan Todorov lieferte 1970 die erste spezifische Definition des Begriffs »phantastisch« nach strukturellen Kriterien, die bis heute Konjunktur hat: Es müsse eine Unschlüssigkeit (»hésitation«) darüber bestehen, »ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder übernatürlichen Erklärung bedürfen«.² Phantastisch ist eine Geschichte also dann, wenn (noch) nicht klar ist, ob die außergewöhnlichen Ereignisse trivial erklärbar sind (etwa durch Täuschung, Traum), oder ob tatsächlich Mächte am Werk sind, die mit der Realität brechen. Es besteht ein Ordnungskonflikt, der sich entweder in das Wunderbare oder ins Triviale auflöst.

Diese Art von Phantastik ist es, die vielfach E.T.A. Hoffmanns Texte auszeichnet und Leser wie Wissenschaftler bis heute in Verwirrung und Erklärungsnöte bringt. Handelt es sich bei dem ominösen Ritter Gluck aus der gleichnamigen Erzählung etwa wirklich um den auferstandenen Komponisten oder nur um einen wahnsinnigen Künstler, gar einen Betrüger?

Phantastisch ist auch Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla*. Ein *Capriccio* nach Jakob Callot (1820), ein ausladendes Maskierungsspiel, situiert mitten im römischen Karneval. Wer nach der Lektüre auf den Text zurückblickt, könnte zusammenfassend behaupten, es gehe um den jungen Schauspieler Giglio Fava und seine Freundin Giacinta. Der sehr von sich eingenommene Giglio hat sowieso schon Probleme, sein Selbst von den gespielten Rollen zu separieren, und im Karneval wird er nun von einer großangelegten Posse des Grafen Bastianello, der sich als Quacksalber »Celionati« verkleidet, halb in den Wahnsinn getrieben. Er und sein Diener Pantalone machen Giglio weis, in der Stadt befände sich eine Prinzes-

¹ Zitiert nach einem Zeitungsausschnitt aus Walter Braunfels' Nachlass, Bayerische Staatsbibliothek, Ana 579. ² Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, übers. v. Karin Kersten, München 1972, S. 33. Die Definition blieb freilich nicht kritiklos; ein Problemfeld ergibt sich aus der Relationierung von Realität und Phantastik aufgrund der nicht-literarischen Wirklichkeit. Siehe hierzu Hans Richard Brittnacher / Markus May: »Phantastik-Theorien«, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. dens., Stuttgart / Weimar 2013, S. 189–197, hier S. 190f.

sin namens Brambilla auf der Suche nach ihrem verlorenen Prinzen. Giglio hält sich selbst schließlich für den Prinzen, aber als er Brambilla letztendlich nach vielen Wirrungen findet, ist es seine verkleidete Freundin Giacinta.

Das Verkleidungs- und Rollenspiel ist für den Leser allerdings über weite Strecken der Erzählung genauso undurchsichtig wie für Giglio selbst und es lösen sich auch nicht alle rätselhaft-phantastischen Ereignisse auf. Das Verwirrspiel geht zudem nicht nur inhaltlich vonstatten, sondern auch in der Disposition der Erzählebenen. Es gibt Binnengeschichten, Passagen, in denen sich der ›Autor‹ an den Leser wendet, Theaterbesuche, Pantomime usw. Die Literaturwissenschaft diagnostizierte dem Text bis zu sieben Handlungsebenen, die sich verschachteln und teilweise spiegeln.³ Eine davon hängt beispielsweise mit den Radierungen von Jacques Callot zusammen, die der Autor als Vorlage seiner Geschichte benennt.

Ausgerechnet diesen hochkomplexen Text suchte sich Jahrzehnte später der junge Walter Braunfels aus, um ihn als seine erste Oper zu vertonen. Und das, obwohl er bereits an der Komposition zu Hoffmanns *Der goldene Topf* gescheitert war.⁴ Ein Freund soll Braunfels von *Brambilla* berichtet haben, einer Erzählung, »in der sozusagen sich jeder mit sich selbst verwechselt«, worauf Braunfels erwidert haben will: »So etwas möchte ich schon lange komponieren, dazu ist die Musik besonders geeignet.«⁵

Er fertigte das Libretto selbst an, wobei er gezwungen war, die Geschichte enorm zu komprimieren, die Binnenerzählungen komplett zu streichen und eine geradlinige Verkleidungskomödie übrigzulassen. Des Hoffmann'schen Erzählspiels beraubt, erntete das Ergebnis schlechte Kritik von den Zeitgenossen. Auch die 1909 uraufgeführte Vertonung konnte nicht überzeugen, obwohl sich Max von Schillings in Stuttgart und Felix Mottl in München engagiert für das Werk einsetzten.⁶ Braunfels selbst sprach rückblickend von einer schwerverständlichen Handlung und »Unreife der instrumentalen Mache«.⁷ Für die zweite Fassung von 1929/30 änderte er einiges, insbesondere wurde im großen Stile gekürzt, so dass eineinhalb Stunden Oper in fünf Szenen übrig blieben. Sie enthalten »die übermütigen und grotesken Teile des ursprünglichen Werkes, aber immerhin so gekürzt, daß ›Prinzessin Brambilla‹ wohl nun auch als Oper das geworden ist als was E. T. A. Hoffmann seine Novelle bezeichnet: ›Ein Capriccio‹«.⁸

Inwiefern eignet sich die Musik nun besonders zur Schilderung des phantastischen Treibens? Kann sie der Adaption eine zusätzliche Ebene verleihen, die den

3 Ricarda Schmidt: »Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot (1820)«, in: *E. T. A. Hoffmann Handbuch*, hrsg. v. Christine Lubkoll / Harald Neumeyer, Stuttgart 2015, S. 160–165, hier S. 162f.

4 Ute Jung: *Walter Braunfels (1882–1954)*, Regensburg 1980 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 58), S. 49.

5 Brief von Walter Braunfels an Julius Behle, 16.3.1932, zit. nach Jung: *Walter Braunfels* (wie Anm. 4), S. 59f.

6 Frithjof Haas: *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006, S. 320f. Bezüglich der Kritiken siehe z. B. Alexander Dillmann: »Prinzessin Bram-

billa«, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Vorabend-Blatt, 24.4.1909, S. 1.

7 Walter Braunfels: »Prinzessin Brambilla. Fantasiestück nach E. T. A. Hoffmann. Neue Fassung« [öffentlicher Kommentar des Komponisten zur Neufassung], in: *Anbruch. Monatsschrift für Moderne Musik* 13, 1931, S. 145.

8 Ebd.

Verlust der erzählerischen Doppelbödigkeit ausgleicht und so tatsächlich den Charakter des Hoffmann'schen Capriccios wahr?

Die Oper funktioniert auf Kosten des überdramatischen Schauspielers Claudio (bei Hoffmann Giglio). Bei Braunfels wird er zu einem Opernprotagonisten, der seine eigene Gattung parodiert. In erster Linie tritt Claudio nämlich als wandelnde Wagnerpersiflage auf; als wehleidiger Tenor neigt er zu Exaltiertheit und hemmungsloser Übertreibung.⁹ Zunächst wird dies durch sein Vokabular deutlich: Während sich das restliche Personal recht unauffällig ausdrückt, ergeht sich Claudio in Begrifflichkeiten wie »Wahn«, »Minne«, »Wehe« oder der Überhöhung der Nacht. Ein besonders signifikantes Beispiel ist seine Verwendung des Begriffs »Nicker«.

Richard Wagner entnahm das Wort vermutlich der von ihm viel studierten *Deutschen Mythologie* von Jakob Grimm. Nach Grimm bezeichnet »Nicker«, oder »Necker« im engeren Sinne Wassergeister, im weiteren allgemein böse Geister.¹⁰ Es hat also durchaus einen Hintergrund, wenn beispielsweise Siegfried in der gleichnamigen Oper gegen seinen Ziehvater Mime wettet:

»beim Genick möcht ich
den Nicker packen,
den Garaus geben
dem garst'gen Zwicker!«¹¹

Der Pseudo-Siegfried Claudio hat den Begriff hingegen nicht wirklich verstanden, und verwendet ihn ganz wörtlich, als sich der Pantalone ihm stumm in den Weg stellt:

»Weißt du auch, wer ich bin?
(Pantalone nickt.)
Soll ich dir Beine machen?
(Pantalone nickt.)
Zweifelt du gar an meiner Macht?
(Pantalone nickt.)
Hei, du verfluchter Nicker,
Hier, dies Schwert, soll dich lehren, wer ich bin!«¹²

9 Dass Richard Wagners Werk Braunfels stark beeinflusste, findet in Porträts und Übersichten stets Erwähnung, siehe z. B. *Mosaik-Opernführer. Konzertführer*, hrsg. v. Stephan Pflicht, München 1979, S. 88. Die spezifischere Literatur zu *Brambilla* hat bislang allgemein diskutiert, inwiefern Braunfels sich in dieser Oper von der Wagner-Strauss-Tradition abzugrenzen suchte; Jung: *Walter Braunfels* (wie Anm. 4), S. 67ff.; Christian Kämpf: »... wenn uns nichts anderes bliebe als die Spielwelt der Phantasie. Zur Phantastik Walter Braunfels'«, in: *Walter Braunfels*, hrsg. v. Ulrich Tadday, München 2014 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 139–154, hier S. 147f. **10** Daraus leite sich laut Grimm auch das uns eher geläufige Wort Nixe her. Siehe Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835, S. 275. **11** Richard Wagner: *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart 1998, S. 15. **12** Walter Braunfels: *Prinzessin Brambilla. Ein Phantasiestück nach E. T. A. Hoffmann*, Neubearbeitung 1929/30, Wien / Leipzig: Universal-Edition 1931, S. 32.

Claudio trivialisiert das Wagner-Wort und »dies Schwert« ist in Claudios Fall auch kein Nothung, sondern lediglich eine offenkundig hölzerne Attrappe, wie auf der Opernbühne und im Karneval eben üblich.

Mit seiner Unfähigkeit, sein Selbst von seinen Rollen zu trennen, entspricht Claudio darüber hinaus einem Wagner'schen Ideal, das dieser in *Über Schauspieler und Sänger* als »Selbstentäußerung« bezeichnet. Der Darsteller müsse von den erdichteten Vorgängen und Handlungen »bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit [...] erfüllt, ja recht eigentlich besessen« sein.¹³ »In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wieder findet.«¹⁴

In erster Linie gelingt Braunfels' Wagner-Parodie jedoch durch musikalische Mittel. Schon bei seinem ersten Auftritt entpuppt Claudio sich als Tristan-Imitator, als er zum Leidwesen aller auf dem Markt Anwesenden »äußerst pathetisch« aus seiner aktuellen Theaterrolle zu rezitieren beginnt, durch das Orchester begleitet von vorhaltsreicher Harmonik, wie sie auch zu Beginn des dritten *Tristan*-Aufzugs zu hören ist. Wenn er wenig später versucht, seine Entfremdung in Worte zu fassen (»Ein anderer klagt, wenn ich euch klage, | Ein anderer jubelt meinen Jubel.«¹⁵), erinnert er dabei musikalisch wie textlich lose an den zweiten Aufzug des *Parsifal*, als der titelgebende Held, durch Mitleid erleuchtet, ausruft: »Ein And'res ist's, ein And'res, ach! nach dem ich jammernd schmachten sah [...].«¹⁶

Diese Ausbrüche des Claudio gewinnen ihren albernsten Charakter durch ihren Kontext. Zum einen durch den Karneval, mit dem der Wagner-Kanon dadurch verglichen wird, zum anderen aber auch musikalisch: etwa indem Claudios Pathos neben ein hämisches Kinderlied gestellt wird. Denn selbst die Kinder verspotten den realitätsfremden »Theaterprinzen«.¹⁷

Das Anspielen von bekannten Wagner-Leitmotiven erlaubt dem Hörer aber auch Einblicke in Claudios Phantasie. So ahnen die Zuhörenden gleich, welche Gefahren Claudio vorschweben, wenn seine Freunde ihm im Wirtshaus einen Hinweis darauf geben, wo sich Prinzessin Brambilla aufhalte und er antwortet: »Mit brünstiglichem Minnen | Eil' ich sie zu gewinnen.«¹⁸ Zu hören ist dabei das Motiv des Loge, dessen berühmter Feuerzauber im *Ring* den Walkürenfelsen in Brand setzt, auf dem Brünnhilde gefangen ist.

Angekommen am Ziel (Bastianellos Palast, kein Walkürenfelsen) steht Claudio vor verschlossener Tür. Er tut seinen Unmut zugleich kund: mit Hilfe der wahrscheinlich kürzesten Wälse-Rufe der Geschichte, also einer Anspielung auf die *Walküre*-Passage im ersten Aufzug, an der Heldenentöre gerne gemessen und ver-

13 Richard Wagner: »Über Schauspieler und Sänger«, in: ders.: *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, hrsg. v. Egon Voss, Stuttgart 1996, S. 41–130, hier S. 43f. **14** Ebd., S. 114. **15** Braunfels: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 12), S. 8. **16** Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 14/II: *Parsifal* [zweiter Aufzug], hrsg. v. Egon Voss, Mainz: Schott 1973, S. 193f., T. 1306–1312. **17** Braunfels: *Prinzessin Brambilla* (wie Anm. 12), S. 42. **18** Ebd., S. 26.

Claudio *etwas verbreiternd*

win - nen, aus tau - send Ge - fah - ren will ich sie mir er - ja - gen, ein küh - ner

Hbl., Str. *f p* *f p* *cresc.* *3 3 3 3*

Pantalone (haut ihm mit der Pritsche auf den Kopf)

Rit - ter nah' ich ihr. *breiter* Ver - rü - ck - ter

Hbl., Hr. *ff* *Kl.* *p aber deutlich*

Ko - mödiant!

Vl. *f* *6* *7*

Pos. *mf*

Notenbeispiel 1

Walter Braunfels, *Prinzessin Brambilla*, Szene 3: Ab dem dritten Takt wird die wabernde Loge-Motivik, wie bei Wagner von Streichern gespielt, deutlich.

glichen werden. Es handelt sich um kein notengetreues Zitat, doch die Anspielung ist unverkennbar, mit der übermäßig lang gehaltenen ersten Silbe, dem Oktavsprung hinab und der Rückung des Rufes nach oben. Claudio rückt, übertreibend wie immer, sogar gleich zwei Mal. Die Dramatik verpufft sogleich dadurch, dass er die Tür nicht aufbekommt.

Die Wagner-Parodien ziehen sich auf diese Weise offenkundig durch die Oper. Braunfels merkt 1947 selbst an, dass in seinem Werk »das Pathos Wagnerscher Heldenentore in wirklich recht dreister Weise persifliert« werde.¹⁹ In den 1950er Jah-

¹⁹ Walter Braunfels: »Der Künstler und das Leben«, in: *Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln* [17], 1947/48, S. 10f., hier S. 11. Zit. nach Jung: *Walter Braunfels* (wie Anm. 4), S. 67.

Claudio (Immer aufgeregter an einer Tür rüttelnd)

The musical score is written for Claudio (soprano), a Chorus (bass and tenor parts), and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Claudio's part begins with the lyrics "Pfor - - - te, Pfor - - - te, tu Dich auf!". The Chorus enters with "Bu - - le, Bu - le,". The piano accompaniment starts with a forte (*ff*) dynamic. The score continues with Claudio singing "Pfor - - - te, Pfor - - - te, geh auf!" and the Chorus responding with "Bu - le, Bu - le". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score concludes with Claudio singing "sehr aufgereg" and "f wild" (forte, wild) with a crescendo hairpin.

Notenbeispiel 2 Walter Braunfels, *Prinzessin Brambilla*, Szene 4: Claudios Wälse-Rufe vor dem Palazzo

ren veröffentlicht er in einer Bühnenzeitschrift der Stadt Köln Verse in Erinnerung an die Entstehung der *Brambilla*. Er beschreibt darin ein Künstlertreffen in seiner Schwabinger Wohnung:

»Doch manchmal servierte ich auch
Kostproben eigener Kompositionen.
So spielte ich einmal –
[...] Prinzessin Brambilla und
natürlich wurde diskutiert;
daß ich des Riesen-Magiers aus Bayreuth,
der meine Generation erdrückte,

in diesem Stück, auf meine Weise, mich erwehrt,
 ging manchem in die falsche Kehle.
 Als der verrückte Komödiant Wälsungenrufe ausstieß
 vor der verschlossenen Pforte, die seine Geliebte verbarg –
 das ging, ich bekenne, zu weit.
 So geschah's, daß Melchior Lechter seine breite Faust
 aufs Notenpult fallen ließ,
 und so mit Wucht,
 daß die brennende Lampe in den Bechstein-Flügel fiel,
 und dazu aufschrie:
 »Wer den Meister verhöhnt, der brenne im höllischen Feuer.«²⁰

Angeblich hatte Braunfels zunächst vorgehabt, nur Richard Strauss' *Salome* zu parodieren.²¹ Schließlich wurde die erste Fassung der *Brambilla* nur wenige Jahre nach Strauss' großem Opernerfolg uraufgeführt. Der Bezug bietet sich an, immerhin geht es auch hier um eine orientalische Prinzessin, wenn auch um eine, die nur in der Phantasie existiert. Die Erwähnung der Prinzessin wird meist mit pseudo-orientalischer Musik begleitet, die somit zum Platzhalter der entsprechenden Phantasie wird. Claudio wird in diesem Zusammenhang auch in die Nähe des schmachten den Narraboth gerückt, der das Pathos eines Wagnertenors wohl noch übertrifft.

Doch Braunfels verwendet auch unironisch Instrumentierungsideen, die er von Strauss übernommen haben könnte. In *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* op. 35 (UA 1898) vertont Strauss die »verwirrte Lectüre« des Don Quixote, der beim Lesen in seinen Wahn verfällt und die Ritter aus seinen Büchern für echt hält. Strauss grenzt hierbei die Phantasiewelt durch Verwendung von Dämpfern von der musikalisch erzählten Wirklichkeit ab.²²

In *Brambilla* gibt es sowohl bei Hoffmann als auch bei Braunfels ein zentrales Objekt: eine Brille, die der Quacksalber Celionati an das Volk verkauft, da angeblich nur durch sie die Prinzessin und ihr verlorener Gemahl sichtbar würden. Es handelt sich also um einen Transfergegenstand, der die Phantastik geradezu materialisiert. Denn einerseits bewerkstelligt die Brille einen Wechsel zwischen der Realität und dem Märchenhaften, andererseits ist sie selbst phantastisch, da nicht klar

20 Ders.: »Schaumgebackenes ...«, in: *Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln* 23, 1953/54, S. 138f. **21** »Aber das echt Jugendliche dabei war, daß ich mir dieser inneren Abwehr Wagners, den ich ja leidenschaftlich liebte, gar nicht bewußt wurde, daß ich glaubte, nur gelegentlich Richard Strauß (»Salome«) zu parodieren und daß ich aufs äußerste erschrak, als Karl Grunsky, ausgerechnet in dem Moment, als die Münchener Aufführung unter Mottl bevorstand, in den Münchener Neuesten erklärte, hier sei im gewissen Sinne dem überlebensgroßen Pathos Wagners der Kampf angesagt.« Braunfels: »Prinzessin Brambilla« (wie Anm. 7), S. 145. **22** Hierzu ausführlich Bernd Edelmann: »Vom Bayerischen Defilermarsch zu Gustav Mahler. »Poetischer Kontrapunkt« im Don Quixote«, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag. München, 26.–28. Juni 2014*, hrsg. v. Sebastian Bolz / Adrian Kech / Hartmut Schick, München 2017 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 77), S. 191–257, hier S. 200. Cervantes' *Don Quijote* wird auch in Hoffmanns *Brambilla* erwähnt, nicht jedoch in Braunfels' Adaption.

(Wie er die Brille aufgesetzt hat, erscheint alles in bläulichem Lichte. Claudio fährt erschreckt zusammen.)

mit Dämpfer Sehr langsam

Tb. *fp*

Pk. *tr* *ppp*

Hfe.

Giazinta's Stimme
von ferne

Komm doch, Ge-

VI. solo *p espr.*

ohne Dämpfer
p

mit Dämpfer
p

VI. I

mit Dämpfer
pp

VI. II

mit Dämpfer
pp

Va.

mit Dämpfer
p

Vc.

mit Dämpfer
pp

mit Dämpfer
p

Kb. *get.* *ppp*

Notenbeispiel 3 Walter Braunfels, *Prinzessin Brambilla*, Szene 1: Claudio setzt erstmals die blauglasige Brille auf und hört sogleich die lockende Stimme der vermeintlichen Prinzessin.

ist, ob das tatsächlich auf magische Weise funktioniert oder ob die Brille nur ein Ramschprodukt ist, durch das Celionati sich bereichern will. Über die Brille in Hoffmanns Œuvre wurde bereits geschrieben,²³ in Braunfels' *Brambilla* hat sie jedenfalls einen sicht- und hörbaren Effekt auf Claudio: Sie befördert ihn endgültig in die Phantasiewelt, für die er ohnehin schon mehr als empfänglich ist.

Sobald Claudio die blauglasige Brille trägt, wird auch die Bühne blau beleuchtet. Das Publikum teilt also in diesem Moment seine Perspektive. Mit der Farbe ändert sich auch die Klangfarbe des Orchesters; auch hier kommen Dämpfer zum Einsatz. Man hört gewissermaßen den Wechsel in den Glauben an das Wunderbare. Durch die Rückung von A- nach As-Dur und den Taktwechsel wird die Musik hier tatsächlich, wie im übertragenen Sinne, ver-rückt.²⁴

Richard Strauss' *Capriccio*

1942 wird Strauss' letzte Oper *Capriccio* uraufgeführt, in der eine Gräfin in einen Dichter und einen Musiker verliebt ist und sich nicht entscheiden kann. Die Opernhandlung ist ein Gleichnis für die ästhetische Diskussion über das Verhältnis von Wort und Ton, und Strauss nimmt darin eine Art Rückschau auf die Musikgeschichte vor. Die Oper wimmelt daher nur so von Zitaten und Stilzitaten, auch von Wagner, daneben gibt es neben Eigenzitaten noch viele weitere. Strauss hatte das Werk noch zusammen mit Stefan Zweig begonnen, und als Anstoß der Idee gilt Giovanni Battista Castis *Prima la musica e poi le parole*. Tatsächlich steckt mehr Hoffmann in *Capriccio* als im Allgemeinen bekannt ist. Sobald klar ist, dass die geplante Oper in hohem Grade selbst- bzw. kunstreflexiv sein soll, fällt Strauss ein: »A propos: Kennen Sie die famosen Essays von E.Th.A. Hoffmann 1.) Dichter und Componist 2.) Leiden eines Theaterdirektors? Famos!«²⁵

Und tatsächlich ist die Buffo-Figur des Theaterdirektors La Roche gestaltet nach Vorbild der Erzählung *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors. Aus mündlicher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier* (1818). Er stellt den Typus des erfahrenen Theaterpraktikers vor, der vergeistigte und

23 Ulrich Stadler: »Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen«, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 1, 1992/93, S. 9105.

24 Die Feststellung dieser Gemeinsamkeit von Strauss' und Braunfels' musikalischer Umsetzung der Phantastik ergänzt wunderbar Sandbergers Beobachtung, Braunfels ginge in *Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz für großes Orchester* ebenso unkonventionell mit der Variationsform um wie Strauss in *Don Quixote*. Wolfgang Sandberger: »Versuch über das Phantastische. Zu den »Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz für großes Orchester« op. 25 von Walter Braunfels«, in: *Walter Braunfels. Musik-Konzepte Sonderband* (wie Anm. 9), S. 155–170, hier S. 157.

25 Richard Strauss an Stefan Zweig, 12.4.1935, in: *Richard Strauss. Stefan Zweig. Briefwechsel*, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt a. M. 1957, S. 106. In seinem Brief vom 20.4.1935 wiederholt Strauss die Frage sogar: »Kennen Sie übrigens die famosen Essays des genialen E.Th.A. Hoffmann: Dichter und Componist und Leiden eines Theaterdirektors?« (ebd., S. 110). Eine Reaktion Zweigs darauf ist nicht überliefert.

schwierige Künstler ab und an auf den Boden der Tatsachen zurückholen muss.²⁶ *Der Dichter und der Komponist* (1813) aus den *Serapions-Brüdern* hingegen liest sich wie eine Zusammenfassung der ästhetischen Diskussion in *Capriccio*. Auch hier diskutieren Dichter und Komponist anhand realer Beispiele aus der Musikgeschichte wie Dittersdorf, Mozart und Metastasio die Verbindung von Wort und Ton. Beide Werke spielen mit dem romantischen Topos von Musik als Sprache des Unausprechlichen und der Sehnsucht.²⁷

Hoffmanns *Brambilla* ist eine phantastische Geschichte aus Sicht der Protagonisten und des Lesers. Bei Braunfels bleibt jedenfalls die Phantastik aus Sicht von Claudio erhalten. *Capriccio* kann wiederum aus Sicht des Publikums als phantastisch verstanden werden, da gegen Ende der Oper die handelnden Personen beschließen, die »Ereignisse des heutigen Tages« als Oper zu vertonen. So weiß der Zuschauer nicht, ob er gerade eine Oper in der Oper oder deren Entstehungsprozess gesehen hat.

Die beiden genannten Hoffmann-Texte hatten sicher Einfluss auf *Capriccio*, es gibt darin aber auch eine kleine Anspielung auf *Ritter Gluck*. Ob auch der Titel »Capriccio« auf Hoffmann zurückgeht, ist fraglich, da Clemens Krauss derjenige war, der ihn vorschlug.²⁸ Das Gesamtkonzept der Oper auf Hoffmann zurückzuführen, wäre ohnehin vermessen. Zu sehr ist sie, als thematische Reflexion auf ihre eigene Gattung und ihren Anspielungsreichtum, auch »Pasticcio«.²⁹ Eine Vielzahl an Werkvorbildern und Referenzen wurden hier verarbeitet, nicht zuletzt Strauss' eigene.³⁰

26 Joseph Gregor behauptet rückblickend, Zweig und er hätten La Roche 1935 am Zürichsee erfunden, angelegt als Karikatur Max Reinhardts. Kurt Wilhelm zweifelt die Korrektheit der Erinnerung mit Recht an (Kurt Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe. Die Geburt der Oper »Capriccio« von Richard Strauss und Clemens Krauss*, München 1988, S. 27f.). Der »Direktor« tritt als solcher zudem erst 1939 in Gregors viertem Textentwurf auf, nachdem Strauss ihn an die Wichtigkeit der Figur erinnerte (ebd., S. 54 u. 57ff.). Da Strauss mit Gregors Entwürfen chronisch unzufrieden war, zog er Clemens Krauss hinzu und arbeitete auch selbst am Text weiter. Erst dann gewann die Figur des Direktors ihren endgültigen Charakter. **27** Tabea Umbreit: *Intertextuelle Strategien in Richard Strauss' »Capriccio«*, Masterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 2019, S. 43–44, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.73245>. **28** Clemens Krauss an Richard Strauss, 6.12.1940, in: *Richard Strauss – Clemens Krauss. Briefwechsel*, hrsg. v. Günter Brosche, Tutzing 1997 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 20), S. 376. Es ist nicht auszuschließen, dass Strauss Krauss bei anderer Gelegenheit von seiner Hoffmann-Inspiration erzählte und Krauss von sich aus schon Hoffmann-Leser war. Hingegen könnte Krauss sich auch von Domenico Cimarosas Einakter *Il capriccio drammatico* inspiriert haben lassen. Siehe hierzu: Hartmut Schick: »Musik und Dichtung im Widerstreit: Das Sonett in Richard Strauss' letzter Oper »Capriccio«, in: *Das Sonett und die Musik. Poetiken, Konjunkturen, Transformationen, Reflexionen. Beiträge zum interdisziplinären Symposium in Heidelberg vom 26. bis 28. September 2012*, hrsg. v. Sara Springfield / Norbert Greiner / Silke Leopold, Heidelberg 2016 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 320), S. 313–340, hier S. 316. **29** Vgl. Kurt Wilhelms Überlegungen zu Salieris *Prima la musica e poi le parole*. Wilhelm: *Fürs Wort brauche ich Hilfe* (wie Anm. 26), S. 43. **30** In seinen späten Aufzeichnungen schreibt Strauss zu *Capriccio*: »Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn das Problem meines Lebens u. mit *Capriccio* als Fragezeichen beendet!« Richard Strauss: *Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Beyer / Jürgen May / Walter Werbeck, Mainz 2016 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 21), S. 62.

Doch gerade diese Vielseitigkeit und Selbstreflexion sind es wiederum, die Strauss' Ästhetik hier mit der Hoffmanns einen.

Von Jacques Callot stammen die ersten *Capricci* in der Grafik: *Capricci di varie Figure* (1617). Was die Radierungen auszeichnet, ist eine Darstellung der Figuren, die den Entstehungsprozess der ihnen eigenen Illusion aufzeigt. Weil die Figuren ihre eigene Entstehung und Künstlichkeit derart gut nachvollziehen lassen, erscheinen sie sogar in zeitgenössischen Zeichenschulen.³¹ Auf Hoffmann machten diese Arbeiten offensichtlich den größten Eindruck, denn immer wieder sind sie Teil oder Grundlage seiner Werke.³²

»Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.«³³

All das mit Ironie und Skurrilität, weshalb Hoffmann vorschlägt, ein Schriftsteller könne den »wunderlichen Putz«, in dem er seine Figuren auftreten lässt, damit entschuldigen, er »habe in Callot's Manier arbeiten wollen«. In *Prinzessin Brambilla* unterbricht der Autor seine Erzählung mit solchen Entschuldigungen und argumentativen Versuchen, die Leser »für die seltsamlichen Zaubereien des Callotschen Capriccios zu gewinnen«.³⁴

Der Begriff »Capriccio« ist schwierig im Allgemeinen herzuleiten und zu definieren, doch vermutlich reicht hier ein Blick auf die Merkmale, die Hoffmanns Capricci offenbar auszeichnen: Vielschichtigkeit, Zusammenstellung von scheinbar willkürlichen Elementen, spielerisch-ironische Brechung, Selbstreflexivität und Intertextualität sowie liebevolle Absurdität. Und in diesem Sinne sind sowohl Braunfels' *Brambilla* als auch Strauss' *Capriccio* durchaus Capricci in Hoffmanns Manier.

In der bisherigen Forschung zu Braunfels' *Brambilla* und der Phantastik wurde vor allem betont, wie Braunfels sich, orientiert an der Hoffmann'schen Phantastik, opernästhetisch von Richard Strauss abgegrenzt habe. Dies vor allem durch die Ausdeutung der Geschehnisse in der Musik des Chores, in Massenszenen statt Einzelschicksalen.³⁵ Ich hoffe hiermit ergänzend gezeigt zu haben, dass beide Kom-

31 Werner Busch: »Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren«, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 55–81, hier S. 55. **32** Man denke allein an die Titel *Fantasiestücke in Callot's Manier*, *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot und sowohl *Die Elixire des Teufels* als auch die

Nachtstücke tragen den Untertitel »Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier«. **33** E.T.A. Hoffmann: *I. Jaques Callot*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1993, S. 17f., hier S. 17. **34** Ders.: *Prinzessin Brambilla*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Nachtstücke. Werke 1816–1820*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1985, S. 790. **35** Kämpf: »... wenn uns nichts anderes bliebe als die Spielwelt der Phantasie« (wie Anm. 9), S. 147f. Die dominante Rolle des Chores ist vor allem in Hinblick auf die erste Fassung zu bestätigen.

ponisten durch Hoffmanns Werk und Ästhetik in ihrem Schaffen beeinflusst wurden und seine Konzepte von *Capriccio* und Phantastik durchaus vergleichbar in musikalische Mittel übersetzt haben – in Braunfels’ Fall bewusst, in Strauss’ Fall wohl auf Umwegen.

Mit Blick auf Braunfels lässt sich festhalten, dass sich die Musik durchaus zur Darstellung von Phantastik eignet. Das phantastische Spiel wird in *Prinzessin Brambilla* insbesondere durch musikalischen Intertext und Klangfarbe vom Trivialen unterschieden; so wird den Zuhörern Claudios Perspektive musikalisch offengelegt. Ob die Oper dadurch qualitativ wieder an ihre literarische Vorlage heranrücken kann, diese Beurteilung bleibt im Einzelnen denen überlassen, die das Glück haben, beide Werke zu kennen.

Abstract

Capricci nach Hoffmanns Manier?

Zu Walter Braunfels’ »Prinzessin Brambilla« und Richard Strauss’ »Capriccio«

Bereits 1908 vertonte Walter Braunfels E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*. Ein *Capriccio* nach Jakob Callot als Oper, die er 1931 nochmals umarbeitete. Hoffmanns Schaffen war für Braunfels, über Vertonungsvorlagen hinaus, wegweisend. Mit seiner Hinwendung zur Phantastik als Sujet entwickelte er eine opernästhetische Position, die unter anderem als Abgrenzung von seinem Zeitgenossen Richard Strauss gewertet wurde. Dieser Beitrag untersucht Braunfels’ Versuch, die Hoffmann’sche Phantastik in das Medium der Musik zu übertragen, unter besonderer Berücksichtigung parodistischer Wagner-Referenzen. Ein Blick auf Strauss’ letzte Oper *Capriccio* (1942) und deren Entstehung zeigt abschließend, dass sich die Komponisten in ihrem Verhältnis zu Hoffmanns Ideenwelt durchaus ähnlich waren. Beide Werke beschreiben ein wechselhaftes Verhältnis von Realität und Kunst, sowohl innerhalb der Handlung als auch auf selbstreflexive Weise. Humorvolle Spielarten der Grenzziehung, Spiegelung und Verzerrung lassen das Hoffmann’sche Verständnis der »Zaubereien des Callotschen Capriccios« im Musiktheater des 20. Jahrhunderts weiterleben – nun auch auf musikalischer Ebene.

Capricci in the Manner of Hoffmann?

On Walter Braunfels’ »Prinzessin Brambilla« and Richard Strauss’ »Capriccio«

As early as 1908, Walter Braunfels set E.T.A. Hoffmann’s *Prinzessin Brambilla*. Ein *Capriccio* nach Jakob Callot to music as an opera, which he reworked again in 1931. Hoffmann’s work was a formative influence on Braunfels, extending beyond mere source material for musical settings. By turning to fantasy as a central theme, Braunfels developed an operatic aesthetic that has been interpreted, among other things, as a deliberate contrast to his contemporary Richard Strauss. This article examines Braunfels’ attempt to translate Hoffmannian fantasy into the medium of music, with particular attention to parodic references to Wagner. A final look at Strauss’s last opera, *Capriccio* (1942), and its genesis reveals that the two composers shared a similar engagement with Hoffmann’s imaginative world. Both works explore a shifting relationship between reality and art – within the narrative and in a self-reflective manner. Humorous strategies of demarcation, mirroring, and distortion allow Hoffmann’s notion of the »magic of Callot’s capriccio« to live on in 20th-century music theatre – now also on a musical level.

Autorin

Nach ihrem musik- und literaturwissenschaftlichen Studium promoviert **Tabea Umbreit** derzeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München über Gespenster und Wiedergänger in der Musik. Ihr kulturhistorisch motiviertes Forschungsinteresse zielt dabei auf intermediale Gattungen ab dem 19. Jahrhundert, insbesondere Oper, aber auch Filmmusik und Lied. Umbreit arbeitet zudem als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss*.

After completing her studies in musicology and literary studies, **Tabea Umbreit** is currently pursuing her doctorate at Ludwig Maximilian University of Munich, focusing on ghosts and revenants in music. Her research, driven by cultural-historical interests, centres on intermedial genres from the 19th century onward – particularly opera, but also film music and song. Umbreit also works as a research associate for the *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss*.