



Jacques Offenbach

Hoffmanns
Erzählungen

Der Wein verwandelt oft die schmutzigsten Spelunken
In Schlösser voller Märchenpracht,
Und Säulenhallen er vor uns erstehen macht
Aus rotem Dunst und goldnen Funken,
Wie eine Sonne, die versinkt in Nebelnacht. . .

Charles Baudelaire



HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

– LES CONTES D'HOFFMANN –

Phantastische Oper in drei Akten
mit einem Vor- und Nachspiel
nach dem gleichnamigen Drama
von Jules Barbier und Michel Carré

Musik
von
Jacques Offenbach

Uraufführung am 10. Februar 1881
in der Opéra Comique zu Paris

Essener Erstaufführung am 23. Oktober 1902

Programmbuch zur Neuinszenierung
Redaktion und Gestaltung: Karin Heindl-Lau

Premiere am 16. Februar 1986 im Grillo-Opernhaus

THEATER UND PHILHARMONIE ESSEN

Sonntag, 16. Februar 1986

Jacques Offenbach

HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN

— LES CONTES D'HOFFMANN —

Phantastische Oper in drei Akten
mit einem Vor- und Nachspiel
nach dem gleichnamigen Drama
von Jules Barbier und Michel Carré

Musikalische Leitung: Helmut Wessel-Therhorn

Inszenierung: Karlheinz Hundorf

Bühnenbild: Wolf Wanninger

Kostüme: Heidi Salzer

Choreinstudierung: Konrad Haenisch

Choreographie: Heidrun Schwarz

PERSONEN

Hoffmann	Zachos Terzakis
Niklas	Annette Biswenger
Lindorf Mirakel	George Ionescu
Coppelius Dapertutto	
Andreas Franz	Frieder Stricker
Cochenille Pitichinaccio	
Olympia	Jane Giering
Antonia	Catherine Occhiato
Giulietta	Janice Baird
Stella	Marietheres List
Die Stimme von Antonias Mutter	Margaret Russell
Nathanael	Joachim Keuper
Spalanzani	Walter Gabriel
Hermann	Karl-Heinz Lippe
Schlemihl	Richard Medenbach
Luther	Hans Nowack
Crespel	Karl Ridderbusch

Unsichtbare Geister — Kellner — Studenten und Freunde Hoffmanns —
Gäste Spalanzanis — Mädchen und Gäste bei Giulietta

Die Essener Philharmoniker
Der Opernchor des Theaters Essen
Mitglieder des Balletts des Theaters Essen
Kinder der Ballettschule Roehm

Regieassistenz und Abendspielleitung: Siegfried Wichert

Musikalische Einstudierung: Xaver
Poncette/Leanna Hillmer/
Wolfgang Schulz

Ausstattungsassistenz: Claudia Kühnel
Inspektion: Margrit Göpke
Souffleuse: Karin Hohendahl

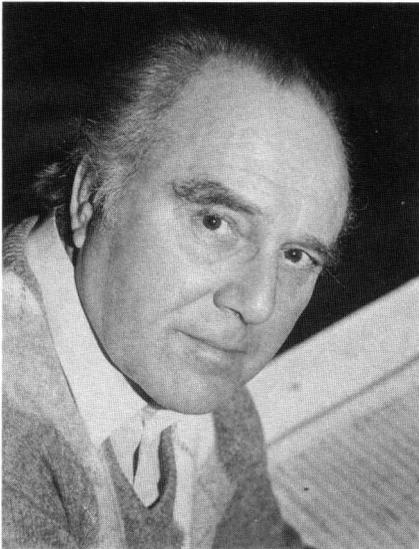
Technische Gesamtleitung: Siegfried Ehrenberg
Technische Inspektion: Horst Austinat
Bühne: Michael Lüdiger
Beleuchtung: Michael Niehörster
Rüdiger Hackstein
Kostümanfertigung: Richard Pitsch
Gudrun Flaskämper
Masken und Frisuren: Günther Johannes
Tontechnik: Hermann Dumke
Maschinentchnik: Otto Fedtke
Requisite: Martin Fairley
Malsaal: Horst Hagenström
Schreinerei: Klemens Ratke
Schlosserei: Hermann Küpper
Dekoration: Peter Riemann

Aufführungsrechte: Alkor Edition, Kassel

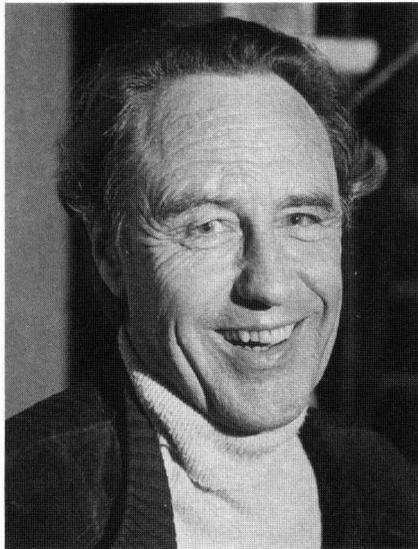
Beginn: 19.00 Uhr

Pause nach dem 1. u. 2. Akt

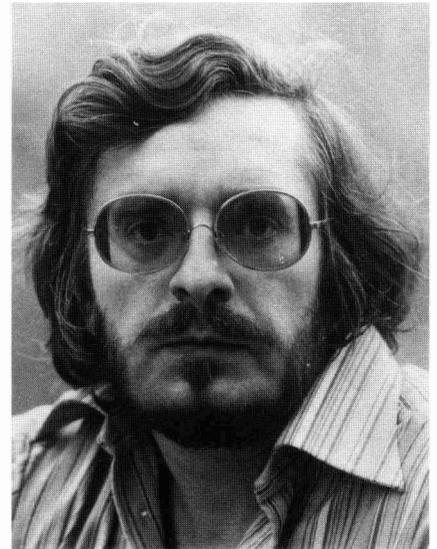
Fotografieren sowie Film- und Tonbandaufnahmen während der Vorstellung sind nicht
gestattet.



Helmut Wessel-Therborn



Karlbeinz Hundorf

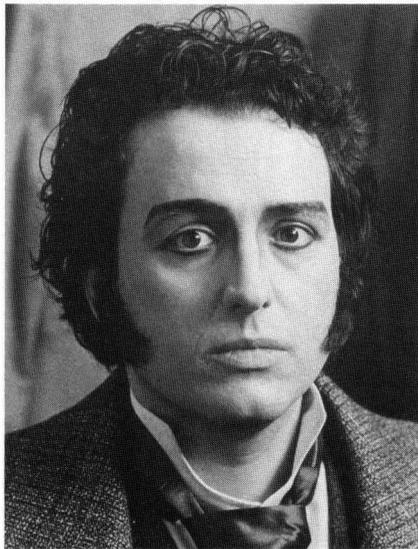


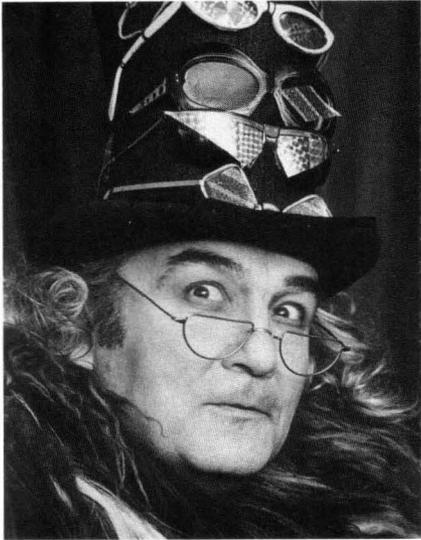
Wolf Wanninger

Heidi Salzer

Zachos Terzakis

Annette Biswenger

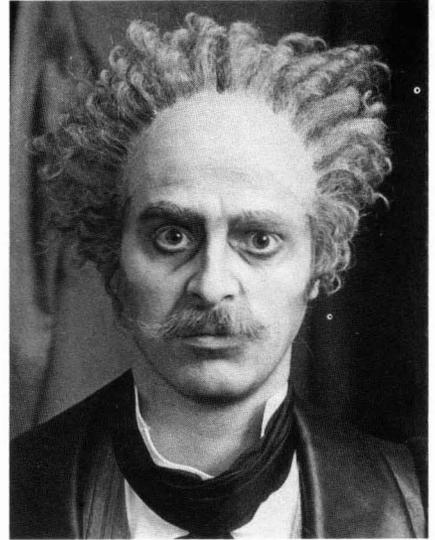




George Ionescu



Jane Giering



Walter Gabriel

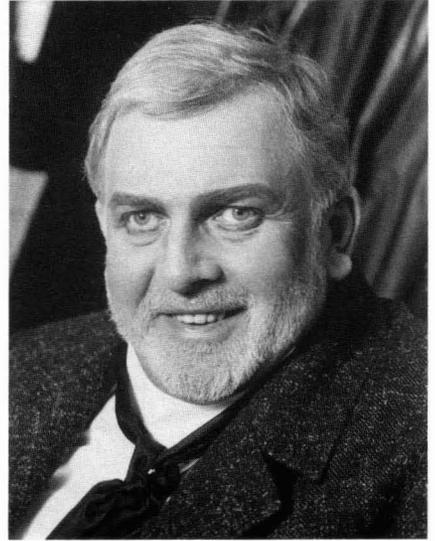
Margaret Russell

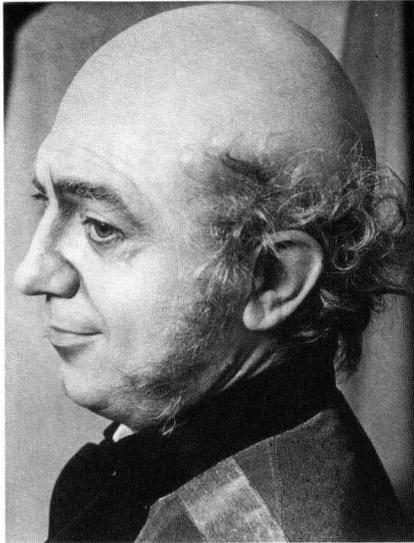


Catherine Occhiato

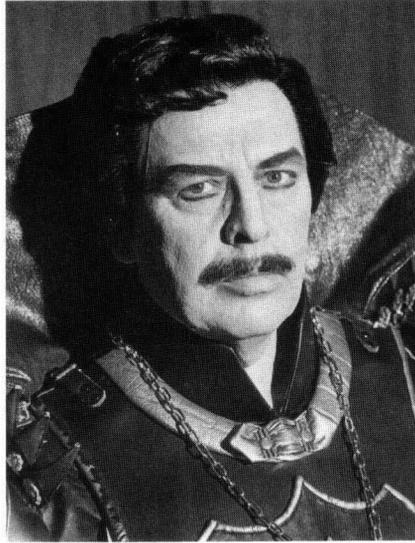


Karl Ridderbusch





Frieder Stricker



Richard Medenbach

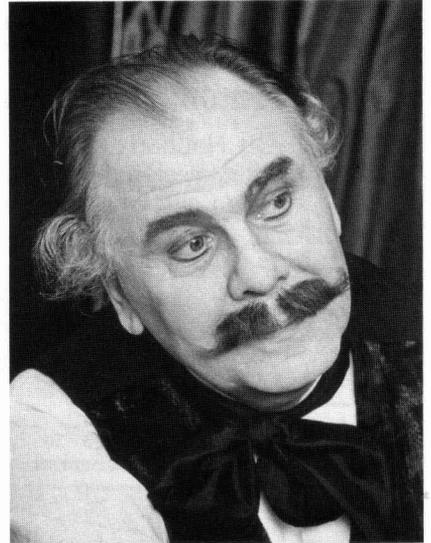
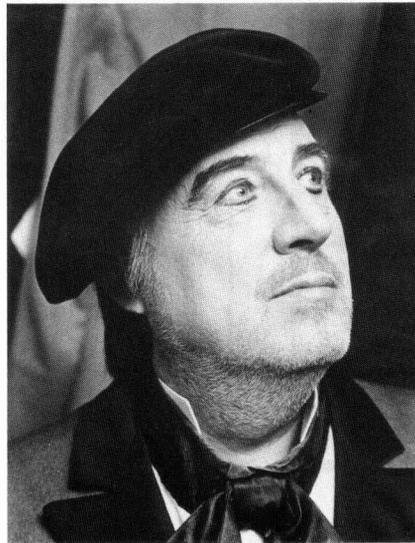


Janice Baird

Marietheres List

Karl-Heinz Lippe

Hans Nowack



Fotos: Majer-Finke, Gelsenkirchen



Meyer Plumber
C. S. Hoffmann

Wohl kaum eine Oper hat so viele Bearbeitungen erfahren wie Jacques Offenbachs ›Contes d'Hoffmann‹. Das liegt zum einen in dem Umstand begründet, daß bis heute nicht hundertprozentig feststeht, wie weit Offenbach bis zu seinem Tod am 5. Oktober 1880 mit der Komposition gediehen war. Sicher ist, daß Offenbach seine ursprüngliche Idee, die Titelpartie mit einem Bariton zu besetzen, zugunsten der Tenorversion fallen ließ, ansonsten wird allgemein angenommen, daß der Klavierauszug mit sämtlichen nötigen Instrumentierungsanweisungen abgeschlossen war, und daß Offenbach im Mai 1879 das Werk in seiner Wohnung konzertant der Presse und geladenen Gästen vorstellte. Aus diesem Klavierauszug, der allerdings leider verloren ging, erstellte Ernest Guiraud – der schon nach Bizets frühem Tod die Rezitative zu *Carmen* komponiert hatte – die Partitur, nach der am 10. Februar 1881 die Uraufführung in der Opéra Comique stattfand. Die Tücke des Objekts wollte es, daß weder die Originalpartitur von Guiraud bzw. das Notenmaterial der Uraufführung noch das authentische Manuskript der deutschen Erstaufführung vom 7. Dezember 1881 in Wien erhalten blieben: das gesamte Ur- und Erstaufführungsmaterial fiel nämlich in Wien dem Ringtheater-Brand am zweiten Aufführungstag und in Paris dem Brand der Opéra Comique 1887 zum Opfer. Einzige Ausnahme eine skizzenhafte Partiturhandschrift des Antonia-Aktes, die in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra aufbewahrt wird. Dadurch sind die Fragen nach Art und Umfang der Übernahme von Musikteilen aus Offenbachs früheren Werken wie die Oper *Die Rheinnixen*, nach dem Stellenwert der Muse oder der Stellung des Giulietta-Aktes als 3. oder 4. Bild etc. heute nicht mehr eindeutig zu klären und eigentlich nur unter dramaturgischem Gesichtspunkt zu lösen. Ein zweites, nicht minder gravierendes Problem bietet die Frage nach der Identität E. T. A. Hoffmanns mit Barbiers respektive Offenbachs Hoffmann und deren Weiterführung, ›zeigt sich uns Jacques Offenbach in seinen *Contes d'Hoffmann* im Spiegel E. T. A. Hoffmanns?‹ Dieser Problemkreis kann nur mit der zunächst ziemlich banal klingenden Frage erschlossen werden, wer war E. T. W./A. Hoffmann und wer Jacques Offenbach?

Ernst Theodor Wilhelm/Amadeus Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 als Sohn eines begabten, aber alkoholsüchtigen Rechtsanwalts und einer zur Hysterie neigenden Mutter in Königsberg geboren. Seine Jugend verbrachte er nach der Trennung der Eltern im Hause eines bigott-pedantischen Onkels – ebenfalls Jurist – der als einzige ›Leidenschaft‹ die Musik duldete und damit wohl den Grundstein zu Hoffmanns späterem Zwiespalt zwischen Musik/Poesie einerseits und der Juristerei andererseits legte. Zunächst verlief jedoch alles nach Plan: Besuch der Burgschule in Königsberg, Studium der Rechte an der dortigen Universität, Regierungs-Auskultator – Referendar – Assessor-Examina mit Auszeichnung und schließlich Ernennung in Posen. Dort lernt Hoffmann die Polin Michaelina (›Mischa‹) Rorer-Trzcińska kennen, und da bereits ein Kind unterwegs ist, löst er seine Verlobung mit der Cousine Minna Doerffer wieder und heiratet Mischa, der er trotz diverser ›Abenteuer‹ bis ans Lebensende treu blieb.

Dann allerdings kreuzen – wie später noch einmal in Dresden – die Franzosen Hoffmanns Weg und bringen das bislang halbwegs geordnete Staatsbeamten-Dasein Hoffmanns völlig aus dem Gleichgewicht: Jahre des Wechsels folgen, bestimmt vom Ringen zwischen den Doppelgängern E. T. A. Hoffmann – Poet und Musikus – und E. T. W. Hoffmann – Kgl. Preußischer Kammergerichtsrat und zeitweise sogar Mitglied der ›Immediat-Commission zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe‹. Am Ende steht ein Disziplinarverfahren wegen »Majestätsbeleidigung, Bruch der Amtsverschwiegenheit und Karkierung der Ministerial-Kommission«. Tatsächlich hatte Hoffmann in seiner Erzählung *Meister Flob*, einer Satire auf die »Willkür der preußischen Klassenjustiz und Gesinnungsschnüffelei«, Material aus den sog. Demagogenverfolgungen verwertet und zum Teil sogar wörtlich die Randbemerkungen des Polizeidirektors Karl Albert Kamptz zitiert, der zugleich als Modell für die Hauptperson, den Hofrat Knarrpanti, diente. In dieser Situation kam der Tod am 25. Juli 1822 fast wie eine Erlösung – eine Erlösung auch von dem ewigen Kampf des Künstlers E. T. A. mit dem Staatsbeamten E. T. W. Hoffmann.

Wir heute wissen, daß E. T. A. Hoffman ohne diese, sein ganzes Leben begleitende Spannung zwischen Realität und Phantasie niemals Gestalten wie den Geheimen Archivarius Lindhorst oder den Advokaten Coppola hätte schaffen können, der eine

zwischen Utopia und realer Philisterwelt gratwandelnd, der andere tagsüber angesehener Bürger, nachts jedoch mit der Herstellung künstlicher Menschen beschäftigt – Gestalten also, die immer auch autobiographische Züge tragen. Vergegenwärtigen wir uns dazu noch Hoffmanns Erscheinungsbild – klein von Wuchs, Augen voller Geheimnisse und Eigenleben und Lippen umspielt vom Zynismus – so wird vieles noch klarer. »Seine Muse war die Sehnsucht, die Sehnsucht nach einem Geisterland, wo es eine so quälende Körperlichkeit wie die seine nicht gab...« (Ricarda Huch), und dieses sein Utopia verfolgte Hoffmann bis hinein in die Seelen der Menschen und deren Untiefen und Nachtseiten.

Waren E. T. A. Hoffmanns Erzählungen bei seinen Zeitgenossen ein beliebter Lesestoff zu »wohligem Gruseln«, so scheinen sie inzwischen ihre Beliebtheit zugunsten der Erzählungen von Jules Barbier und Jacques Offenbach eingebüßt zu haben, was aus der heutigen Sicht verständlich wird, kennt man einerseits die etwas langatmige Sprache und die meist reichlich verwirrten Sujets E. T. A. Hoffmanns und daneben die einschmeichelnden Melodien Jacques Offenbachs – womit wir beim zweiten Fragezeichen angelangt wären. 1818 – also drei Jahre vor E.T.A. Hoffmanns Tod – in Köln geboren, hatte Jakob = Jacques Offenbach das Glück, in dem Musiklehrer, Synagogenkantor, Schriftsteller und Komponisten Isaac Offenbach (eigentlich I. Eberst aus Offenbach) einen Vater zu besitzen, der seine musikalische Begabung früh erkannte und nach Kräften förderte. Für Offenbach lag also das innere Problem nicht in dem Zwang, seinen künstlerischen Ambitionen heimlich nachhängen zu müssen, sondern in dem von der Gesellschaft geforderten Muß, im Genre der opéra bouffe, der opéra comique, kurz der *Operette* zu bleiben. Merkwürdigerweise stellte die Pariser Zeitung *L'Artiste* bereits 1840, also nahezu 40 Jahre vor der Komposition der *Contes*, eine direkte Verbindung E. T. A. Hoffmann – Jacques Offenbach her: »Er ist groß, mager und ungewöhnlich blaß. Wenn sein Bogen die Saiten zum Klingen bringt, dann scheint sich zwischen dem Künstler und seinem Instrument eine jener geheimnisvollen Verbindungen anzubahnen, von denen Hoffmann so wundervoll erzählt. Mit seinen langen Haaren, seiner schlanken Gestalt und seiner geistvollen Stirn, könnte man ihn für eine Gestalt aus den phantastischen Erzählungen Hoffmanns halten...«

Offensichtlich lag jedoch E. T. A. Hoffmann zu dieser Zeit in Frankreich gleichsam in der Luft. So liest man 1848 in der *Revue et Gazette Musicale* die Ankündigung von »Hoffmanns phantastischen Erzählungen« zur Musik eines gewissen Fräulein Juliette Godillon; über eine Aufführung ist allerdings nichts verbürgt. 1850 erscheint eine Erzählung Alexandre Dumas, *Die Frau mit dem samtenen Halsband*, in der Hoffmann eine Liebesnacht mit einer Frau verbringt, die er im Schatten des Schafotts der Französischen Revolution traf und die er in derselben Nacht noch heiratet; als er sie am anderen Morgen tot findet, löst er das dünne Samtband um ihren Hals, und dabei fällt ihm ihr Kopf zu Füßen, der Kopf einer tags zuvor Enthaupteten. 1851 schließlich begegnet Offenbach E. T. A. Hoffmann in dem Drama »Les Contes d'Hoffmann« von Jules Barbier und Michel Carré leibhaftig auf der Bühne des Théâtre de l'Odéon. Der Eindruck muß nachhaltig gewesen sein: 1856 betitelt Offenbach – inzwischen Direktor des eigenen Kleintheaters »Bouffes Parisiens« in der ehemaligen Holzbude eines Taschenspielers neben dem Gelände der Weltausstellung – ein Preisausschreiben für bisher in Paris nicht aufgeführte Komponisten »Dr. Miracle« (Preisträger u. a. übrigens Georges Bizet) – 1857 erinnert er sich in den *Drei Teufelsküssen* des Paters Medardus und der *Elixiere des Teufels* – und auch das Sujet der Operette *Le Roi Carotte* = *König Mohrrübe* steht in engem Konnex zu E. T. A. Hoffmann, genauer zu dessen Erzählung von *Klein Zaches genannt Zinnober*. Als Offenbach 1878 schließlich von Hector Salomon die Vertonungsrechte an Barbiers Drama erwirbt, greift er eigentlich nur erneut einen Stoff auf, der das Frankreich seiner Zeit durchgeisterte: Baudelaire, Musset, Gautier, Dumas, sie und viele mehr kamen an E. T. A. Hoffmann nicht vorbei – warum sollte sich Offenbach, der stets ein gutes Gespür hatte für das, was »in« war, diese Strömung nicht zunütze machen? Hinzu trat sicher noch der Reiz einer gewissen Spiegelbildlichkeit der Künstler-Schicksale.

Kehren wir nun zur Eingangsfrage zurück, ob »Les Contes d'Hoffmann« die zu Musik »verdichtete« Vita des genialen Sonderlings E. T. A. Hoffmann oder die Offenbach'sche Projektion eigener unerfüllter Sehnsüchte auf den um künstlerische Verwirklichung ringenden E. T. A. Hoffmann sind, so müssen wir zusammenfassend feststellen: es spricht vieles dafür, läßt man die dreifache Brechung *E. T. W.* zu *E. T. A.* zu *Hoffmann* bzw. die Gefahren einer allzu großen posthumen »Romantisierung« Offenbachs nicht außer acht.



VORSPIEL

Stella – Luthers Lokal

Während Hoffmann im Theater dem 1. Akt von Mozarts ›Don Giovanni‹ lauscht, bringt sein Rivale Lindorf einen Brief der Darstellerin der Donna Anna, Stella, in seinen Besitz, in dem diese Hoffmann ihre Liebe gesteht.

In der Opernpause treffen sich Hoffmann, Niklaus und ein paar Freunde in Luthers Lokal. Während Hoffmann die Geschichte von Kleinzack singt, schweifen seine Gedanken immer wieder zu Stella, und so erzählt er schließlich mit den Episoden von Olympia der Puppe, Antonia der Künstlerin und Giulietta der Kurtisane die Geschichte seiner unerfüllten Liebe zu *Stella*.

DIE HANDLUNG

I. AKT

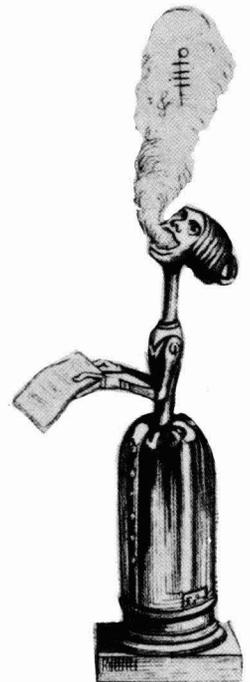
Olympia – Spalanzanis Kabinett

Der Physiker Spalanzani hat eine automatische Puppe konstruiert, die er als seine Tochter ausgibt und auf einem Fest der Gesellschaft vorstellen möchte. Zuvor muß er sich jedoch noch Coppelius', von dem die den Automaten belebenden magischen Augen stammen, entledigen und kauft diesem seine ›Vaterschaft‹ mit einem ungedeckten Scheck ab.

Hoffmann, schon vor den übrigen Gästen in Spalanzanis Haus, betrachtet – taub für sämtliche Anspielungen Niklaus' und sogar des Hausherrn selbst auf die Physik – in wachsendem Liebesrausch Olympia, und dies nicht zuletzt aufgrund der Zauberbrille, die Coppelius Hoffmann für drei Dukaten verkauft hat.

Die von Spalanzani geladene Gesellschaft ist entzückt von Olympia: sie singt bravourös eine Koloratur-Arie, bei der es allerdings immer wieder zu kleinen technischen Pannen kommt. Hoffmann ahnt noch immer nichts und gesteht Olympia schließlich seine Liebe. Beim anschließenden Walzer verliert Cochenille – der Gehilfe Spalanzanis am Stellwerk des Automaten – völlig die Gewalt über Olympia, und so steigert sich der Tanz am Ende so turbulent, daß Hoffmann stürzt und dabei Coppelius' ›rosa‹ Brille zerbricht.

Dieser hat inzwischen begriffen, daß Spalanzani ihn um die Rechte an Olympias Augen betrogen hat und schwört Rache. In einem unbeobachteten Augenblick zertrümmert er Olympia. Unter dem Hohngelächter der Gesellschaft muß Hoffmann bestürzt erkennen, daß er sich in einen leblosen Automaten verliebt hatte.



II. AKT

Antonia – Crespels Zimmer

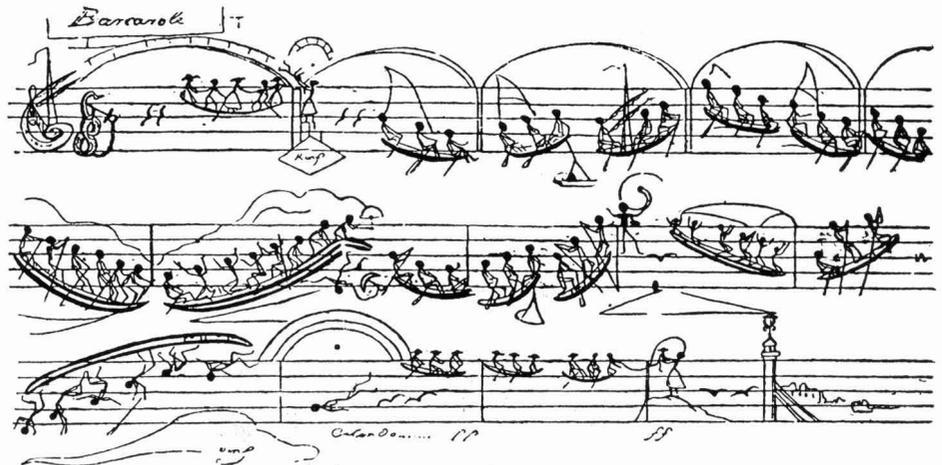


Antonia sitzt am Flügel und träumt: von ihrem Geliebten und von ihrer Karriere als Sängerin, die sie mit Hilfe von Hoffmanns Kompositionen zu machen hofft. Crespel, aufs höchste beunruhigt durch die Krankheit seiner Tochter, fürchtet, daß diese das Schicksal ihrer früh verstorbenen Mutter, einer Sängerin, teilen werde, und verbietet ihr deshalb das Singen und jeglichen Kontakt zu Hoffmann, den er hinter Antonias künstlerischen Ambitionen vermutet.

Dank der Begriffsstutzigkeit des Dieners Franz kann Hoffmann Antonia jedoch glücklich in die Arme schließen, und gemeinsam singen sie *ihr* Liebeslied. Erschöpft bricht Antonia zusammen und flieht vor dem zurückkehrenden Vater in ihr Zimmer, während sich Hoffmann in ein Versteck zurückzieht, um dort mit wachsendem Entsetzen der folgenden gespenstischen Szene zwischen Crespel und dem ›Arzt‹ Mirakel zu lauschen. Nun sieht auch er keinen anderen Ausweg mehr, als Antonia das Versprechen abzunehmen, um ihrer Liebe willen nie mehr zu singen; halbherzig willigt sie ein.

Da erscheint erneut Mirakel und beschwört vor den Augen des Mädchens die Verführungen des glanzvollen Lebens einer gefeierten Primadonna. Ihren letzten Widerstand bricht er mit dem Bild der Mutter, zu deren lockendem Gesang er immer rasender die Geige spielt.

Der entsetzt herbeieilende Vater und der nichts Gutes ahnende und deshalb zurückkehrende Hoffmann finden nur noch eine Sterbende – und so endet auch diese Liebesepisode tragisch für Hoffmann.



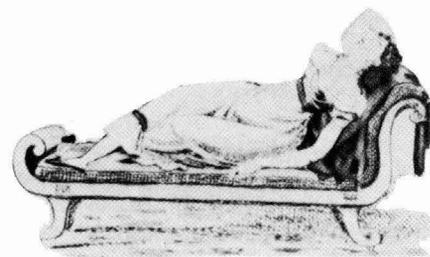
III. AKT

Giulietta – Giuliettas Palazzo

Hoffmann ist Gast bei einem Fest, das die schöne Kurtisane Giulietta für ihre Freunde gibt. Von der Umgebung angeregt, besingt er die »Liebe für eine Nacht« und weist die besorgten Warnungen Niklaus' mit dem Ausruf zurück »liebt man denn eine Kurtisane?« Leichtsinzig fordert er das Schicksal heraus: »Macht er (= der Teufel) mich hier verliebt, dann soll er mich holen!«

Hoffmann ahnt freilich nichts von den geheimen Mächten, unter deren Zwang Giulietta steht: Dapertutto, die letzte und stärkste Verkörperung des übersinnlichen, mephistophelischen Prinzips, das sich – im Gegensatz zu Hoffmanns Liebessehnsucht und Ringen um seine künstlerische Existenz stehend – wie ein roter Faden durch die ganze Oper zieht, hält Giulietta in seinem Bann. Ihren Reizen erlegen, verlieren die Menschen ihren Schatten, ihr Spiegelbild, ihr ›Gesicht‹. Nach Schlemihl möchte Dapertutto nun auch Macht über Hoffmann gewinnen. Giulietta erkennt ihre Chance, durch Hoffmann der Abhängigkeit von Schlemihl und vielleicht sogar von Dapertutto zu entkommen und willigt schließlich ein.

Tatsächlich vermag Giulietta Hoffmanns Liebe zu entzünden und dessen ›Spiegelbild‹ zu gewinnen. Schlemihl, inzwischen für Dapertutto uninteressant geworden, fällt im Duell mit Hoffmann von Dapertuttos Hand. Während Hoffmann Schlemihl den Schlüssel zu Giuliettas Freiheit entreißt, flieht diese zusammen mit Pitichinaccio in einer Gondel und läßt den Verzweifelten allein zurück.

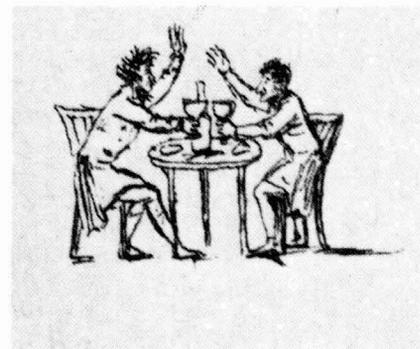


NACHSPIEL

Stella – Wieder in Luthers Weinkeller

Es ist spät geworden. Die Oper ›Don Giovanni‹ ist inzwischen ohne Hoffmann und seine Freunde zu Ende gegangen.

Mühsam sucht sich Hoffmann in die Realität zurückzutasten. Als Stella jedoch nach der Vorstellung erscheint, erkennt er sie in seinem betrunkenen Zustand nicht mehr, und so hat Lindorf sein Ziel erreicht: Stella verläßt mit ihm das Lokal. Zurück bleibt ein völlig gebrochener Hoffmann, von allen alleingelassen und stockbetrunken.



«Hoffmanns» Erzählungen
«Hoffmanns» Erzählungen



Olimpia Coppelius

... Nicht sonderlich achtete er darauf, daß er dem Professor Spalanzani gegenüber wohnte, und ebensowenig schien es ihm etwas Besonderes, als er bemerkte, daß er aus seinem Fenster gerade hinein in das Zimmer blickte, wo oft Olimpia einsam saß, so, daß er ihre Finger deutlich erkennen konnte, wiewohl die Züge des Gesichts undeutlich und verworren blieben. Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olimpia oft stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch die Glasstüre entdeckte, ohne irgend eine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß und daß sie offenbar unverwandten Blickes nach ihm herüberschaute; er mußte sich auch selbst gestehen, daß er nie einen schöneren Wuchs gesehen...

– Eben schrieb er an Clara, als es leise an die Türe klopfte; sie öffnete sich auf seinen Zuruf und Coppolas widerwärtiges Gesicht sah hinein. Nathanael fühlte sich im Innersten erbeben; eingedenk dessen, was ihm Spalanzani über den Landsmann Coppola gesagt und was er auch rücksichts des Sandmanns Coppelius der Geliebten so heilig versprochen, schämte er sich aber selbst seiner kindischen Wespensterfurcht, nahm sich mit aller Gewalt zusammen und sprach so sanft und gelassen, als möglich: »Ich kaufe kein Wetterglas, mein lieber Freund! gehen Sie nur!« Da trat aber Coppola vollends in die Stube und sprach mit heiserem Ton, indem sich das weite Maul zum häßlichen Lachen verzog und die kleinen Augen unter den grauen langen Wimpern stechend hervorsunkelten: »Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab auch sköne Dke – sköne Dke!« – Entsetzt rief Nathanael: »Doller Mensch, wie kannst du Augen haben? – Augen – Augen? –« Aber in dem Augenblick hatte Coppola seine Wettergläser beiseite gesetzt, griff in die weiten Rocktaschen und holte Lorgnetten und Brillen heraus, die er auf den Tisch legte. – »Nu-Nu-Brill-Brill auf der Nas ju setze, das sein meine Dke – sköne Dke!« – Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so, daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und zu funkeln begann. Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf zum Nathanael; aber er konnte nicht wegsehen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutrote Strahlen in Nathanaels Brust. Übermann von tollem Entsetzen schrie er auf: »Halt ein! halt ein, fürchterlicher Mensch!« – Er hatte Coppola, der eben in die Tasche griff, um noch mehr Brillen herauszubringen, unerachtet schon der ganze Tisch überdeckt war, beim Arm festgepackt. Coppola machte sich mit heiserem widrigen Lachen sanft los und mit den Worten: »Ah! – nix für Sie – aber hier sköne Glas!« – hatte er alle Brillen zusammengerafft, eingesteckt und aus der Seitentasche des Rocks eine Menge großer und kleiner Perspektive hervorgeholt. ... Nathanael ergriff ein kleines sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzanis Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen

COPPELIUS

Ich heiße Coppelius, bin ein Freund von Herrn Spalanzani. Sehen Sie diese Barometer, Hygrometer, Thermometer, mit Rabatt, aber in bar: Sehen Sie, Sie werden zufrieden sein! Jedes dieser Augengläser macht schwarz wie Kohle oder weiß wie Hermelin; verdüstert oder erleuchtet die Objekte, läßt sie aufstrahlen oder verblasen!

Ich habe Augen, echte Augen, lebende Augen, flammende Augen, wunderbare Augen, die bis auf den Grund der Seele dringen und die in sehr vielen Fällen denen eine Seele verleihen können, die keine haben. Ich habe Augen, schöne Augen, jawohl! Willst du einer Frau ins Herz sehen, ob es rein oder trügerisch ist? Oder willst du es lieber ganz weiß sehen, wenn es schwarz ist? Nimm, und du siehst, was du willst. Nehmt meine Augen, lebende Augen, flammende Augen, meine Augen, die die Seele durchdringen!

HOFFMANN

Sprichst Du wahr?

COPPELIUS

Sehen Sie!

HOFFMANN

Gib!

COPPELIUS

Drei Dukaten!

Hoffmann setzt die Brille auf und sieht in Olympias Zimmer.

HOFFMANN

Gerechter Himmel! Allmächtiger Gott! Welche Anmut strahlt auf ihrem Antlitz!

COPPELIUS

Drei Dukaten!

HOFFMANN

Teurer Engel, bist das wirklich du?

COPPELIUS

Drei Dukaten!

SPALANZANI

Meine Damen und Herren, ich stelle Ihnen meine Tochter Olympia vor.

CHOR DER GÄSTE

Bezaubernd! Sie hat sehr schöne Augen; ihre Figur ist sehr gut gearbeitet; seht, wie sie angezogen ist, es fehlt ihr an nichts. Wirklich, sie ist sehr gut gemacht!

HOFFMANN

Ha, wie ist sie anbetungswürdig! Bezaubernd! Unvergleichlich!

SPALANZANI

Welcher Erfolg wird dir zuteil!

NIKLAUS

Wirklich, sie ist sehr gut gemacht!

CHOR DER GÄSTE

Sie hat sehr schöne Augen . . .

SPALANZANI

Meine Damen und Herren! Stolz auf Ihre Bravos und vor allem begierig, erneut welche zu erobern, wird meine Tochter Ihren geringsten Launen gehorchen und, wenn's Ihnen gefällig ist. . .

NIKLAUS

. . . zu weiteren Kunststückchen übergehen!

SPALANZANI

. . . Ihnen eine große Arie vorsingen, bei der sie die Stimme – welch seltenes Talent! – mit dem Cembalo, der Gitarre oder der Harfe – ganz nach Ihrem Belieben – begleiten wird.

...

Zisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. Ein Räuspern und Scharren weckte ihn, wie aus tiefem Traum. Coppola stand hinter ihm: »Drei Zechini – drei Dukat« – Nathanael hatte den Spiritus rein vergessen, rasch zahlte er das Verlangte. »Nicht so? – schöne Glas – schöne Glas!« frug Coppola mit seiner widerwärtigen heiseren Stimme und dem hämischen Lächeln. . .

[Einige Tage später erfuhr Nathanael] von Siegmund, daß Spalanzani morgen ein großes Fest geben wolle, Konzert und Ball, und daß die halbe Universität eingeladen sei. Allgemein verbreite man, daß Spalanzani seine Tochter Olimpia, die er so lange jedem menschlichen Auge recht ängstlich entzogen, zum erstenmal erscheinen lassen werde. Nathanael fand eine Einladungskarte und ging mit hochklopfendem Herzen zur bestimmten Stunde, als schon die Wagen rollten und die Lichter in den geschmückten Sälen schimmerten, zum Professor. Die Gesellschaft war zahlreich und glänzend. Olimpia erschien sehr reich und geschmackvoll gekleidet. Man mußte ihr schöngeformtes Gesicht, ihren Buchs bewundern. Der etwas seltsam eingebogene Rücken, die wespennartige Dünne des Leibes schien von zu starkem Einschnüren bewirkt zu sein. In Schritt und Stellung hatte sie etwas Abgemessenes und Steifes; das manchem unangenehm auffiel; man schrieb es dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auflegte. Das Konzert begann. Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. Nathanael war ganz entzückt; er stand in der hintersten Reihe und konnte im blendenden Kerzenlicht Olimpias Züge nicht ganz erkennen. Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppolas Glas hervor und schaute hin nach der schönen Olimpia. Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herüberfah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang. Die künstlichen Kouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Drillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Armen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten, er mußte vor Schmerz und Entzücken laut aufschreien: »Olimpia!« – . . .

Das Konzert war zu Ende, der Ball fing an. »Mit ihr zu tanzen! – mit ihr!« das war nun dem Nathanael das Ziel aller Wünsche, alles Strebens; aber wie sich erheben zu dem Mut, sie, die Königin des Festes, aufzufordern? Doch! – er selbst wußte nicht wie es geschah, daß er, als schon der Tanz angefangen, dicht neben Olimpia stand, die noch nicht aufgefordert worden, und daß er, kaum vermögend einige Worte zu stammeln, ihre Hand ergriff. Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesstrost, er starrte Olimpia ins Auge, das strahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu

schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerem glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen. – Er glaubte sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganz eignen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Taft gemangelt. . . Durch den Tanz und durch den reichlich genossenen Wein erhitzt, hatte Nathanael alle ihm sonst eigne Scheu abgelegt. Er saß neben Olimpia, ihre Hand in der seinigen und sprach hochentflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er, noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte einmal übers andere: »Ach – Ach – Ach!« – worauf denn Nathanael also sprach: »O du herrliche, himmlische Frau! – du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt« und noch mehr dergleichen, aber Olimpia seufzte bloß immer wieder: »Ach, Ach!« – Der Professor Spalanzani ging einigemal bei den Glücklichen vorüber und lächelte sie ganz seltsam zufrieden an. Dem Nathanael schien es, unerachtet er sich in einer ganz andern Welt befand, mit einemmal, als würd es hienieden beim Professor Spalanzani merklich finster; er schaute um sich und wurde zu seinem nicht geringen Schreck gewahr, daß eben die zwei letzten Lichter in dem leeren Saal herniederbrennen und ausgehen wollten. Längst hatten Musik und Tanz aufgehört. »Trennung, Trennung«, schrie er ganz wild und verzweifelt, er küßte Olimpias Hand, er neigte sich zu ihrem Munde, eiskalte Lippen begegneten seinen glühenden! – . . . aber fest hatte ihn Olimpia an sich gedrückt, und in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen. – Der Professor Spalanzani schritt langsam durch den leeren Saal, seine Schritte klangen hohl wider und seine Figur, von flackernden Schlagschatten umspielt, hatte ein grauliches gespenstisches Ansehen. »Liebst du mich – liebst du mich Olimpia? – Nur dies Wort! – Liebst du mich?« So flüsterte Nathanael, aber Olimpia seufzte, indem sie aufstand, nur: »Ach – Ach!« – »Ja du mein holder, herrlicher Liebestern«, sprach Nathanael, »bist mir aufgegangen und wirfst leuchten, wirfst verklären mein Inneres immerdar!« – »Ach, ach!« replizierte Olimpia fortschreitend. Nathanael folgte ihr, sie standen vor dem Professor. »Sie haben sich außerordentlich lebhaft mit meiner Tochter unterhalten«, sprach dieser lächelnd: »Nun, nun, lieber Herr Nathanael, finden Sie Geschmack daran, mit dem blöden Mädchen zu konvertieren, so sollen mir Ihre Besuche willkommen sein.«. . .

Nathanael lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft fantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte. Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantastien, Visionen, Romane, Erzählungen, das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stenzen, Kanzenen, und das alles las er der Olimpia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden. Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. . . – Professor Spalanzani schien hocherfreut über das Verhältnis seiner Tochter mit Nathanael; er gab diesem allerlei unzweideutige Zeichen seines Wohlwollens und als es Nathanael endlich wagte von ferne auf eine Verbindung

HOFFMANN

Sie sind endlich weg! Ha, ich atme auf! Allein! Allein zu zweit! Was habe ich dir alles zu sagen! Oh, meine Olympia, laß mich dich bewundern! Laß mich trunken werden an deinem bezaubernden Blick.

OLYMPIA

Ja! Ja!

HOFFMANN

Süßes Geständnis; Lohn unserer Liebe! Du bist mein! Unsere Herzen sind für immer vereint! Ach, verstehst du, sag mir's, diese ewige Freude der schweigsamen Herzen? Die leben, um nichts als Seele zu sein und mit einem Flügelschlag uns in den Himmel emporzutragen? Laß meine Flamme dir den Tag schenken, laß deine Seele unter den Strahlen der Liebe aufblühen!

Hoffmann berührt Olympia; sie beginnt sich ziellos umherzubewegen.

Du fliehst mich? Was habe ich getan? Du antwortest mir nicht? Sprich! Habe ich dich verwirrt? Ha, ich folge deinen Schritten!

Olympia ab. Auftritt Niklaus.

NIKLAUS

He, Donnerwetter! Zügle deinen Eifer! Willst du, daß man sich ohne dich betrinkt?

HOFFMANN

Niklaus, ich werde von ihr geliebt! Geliebt, allmächtiger Gott!

...

HOFFMANN (zu Olympia)

Der Walzer ruft uns!

SPALANZANI

Nimm die Hand des Herrn, mein Kind! Los!

OLYMPIA

Ja! Ja!

CHOR DER GÄSTE

Sie tanzt im Takt, es ist wunderbar, außerordentlich! Macht Platz! Sie kommt vorbei, sie fährt durch die Luft wie ein Blitz!

...

Olympia tanzt immer rasender; Hoffmann stürzt.

...

SPALANZANI

Genug, genug, meine Tochter; du, Cochenille, bring sie weg.

COCHENILLE

G-geh doch! G-geh doch! Geh!

OLYMPIA

Ja!

Ab mit Cochenille.

NIKLAUS

Ist er tot?

SPALANZANI

Nein, nur seine Brille ist in Scherben. Er kommt wieder zu sich.

...

COCHENILLE

Der Mann mit den Brillen, da!

SPALANZANI

Erbarmen! Olympia!...

HOFFMANN

Olympia?

SPALANZANI

Ha, Himmel und Hölle! Sie ist zerbrochen!

HOFFMANN

Zerbrochen?

Austritt Coppelius.

COPPELIUS

Ha, ha, ha! Ja, zerschmettert!

...

HOFFMANN

Ein Automat! Ein Automat, oh Gott!

mit Olimpia anzupfehlen, lächelte dieser mit dem ganzen Gesicht und meinte: er werde seiner Tochter völlig freie Wahl lassen. – Ermutigt durch diese Worte, brennendes Verlangen im Herzen, beschloß Nathanael, gleich am folgenden Tage Olimpia anzuflehen, daß sie das unumwunden in deutlichen Worten ausspreche, was längst ihr holder Liebesblick ihm gesagt, daß sie sein eigen immerdar sein wolle. Er suchte nach dem Ringe, den ihm beim Abschied die Mutter geschenkt, um ihn Olimpia als Symbol seiner Hingebung, seines mit ihr aufkeimenden, blühenden Lebens darzureichen... [Er] fand den Ring, steckte ihn ein und rannte herüber zu Olimpia. Schon auf der Treppe, auf dem Flur, vernahm er ein wunderliches Getöse; es schien aus Spalanzanis Studierzimmer herauszuschallen. – Ein Stampfen – ein Klirren – ein Stoßen – Schlagen gegen die Tür, dazwischen Flüche und Verwünschungen. Laß los – laß los – Injamer – Berruchter! – Darum Leib und Leben daran gesetzt? – ha ha ha ha! – so haben wir nicht gewettet – ich, ich hab die Augen gemacht – ich das Räderwerk – dumme Teufel mit deinem Räderwerk – verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher – fort mit dir – Satan – halt – Peipendreher – teuflische Bestie! – halt – fort – laß los! – Es waren Spalanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen, die so durcheinander schwirrten und tobten. Hinein stürzte Nathanael von namenloser Angst ergriffen. Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er den Wütenden die Geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola sich mit Kiefenkraft drehend die Figur dem Professor aus den Händen und versetzte ihm mit der Figur selbst einen fürchterlichen Schlag, daß er rücklings über den Tisch, auf dem Phiole, Retorten, Flaschen, gläserne Zylinder standen, taumelte und hinstürzte; alles Gerät klirrte in tausend Scherben zusammen. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. – Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgezicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalanzani wälzte sich auf der Erde, Glascherben hatten ihm Kopf, Brust und Arm zer schnitten, wie aus Springquellen strömte das Blut empor. Aber er raffte seine Kräfte zusammen. – »Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppelius – Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt – Zwanzig Jahre daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache – Gang – mein – die Augen – die Augen dir gestohlen. – Verdammter – Verfluchter – ihm nach – hol mir Olimpia – da hast du die Augen! –« Nun sah Nathanael, wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust traf. – Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißen. ...

Antonia

Doktor Mirakel – Crespel

Sobald [Mat Krespel] fort war, drang ich in den Professor, mir doch nur gleich zu sagen, was es mit den Violinen und vorzüglich mit Antonien für eine Bewandnis habe. »Ach,« sprach der Professor, »wie denn der Mat überhaupt ein ganz wunderlicher Mensch ist, so treibt er auch das Violinbauen auf ganz eigene tolle Weise.« »Violinbauen?« fragte ich ganz erstaunt. »Ja,« fuhr der Professor fort, »Krespel verfertigt nach dem Urteil der Kenner die herrlichsten Violinen, die man in neuerer Zeit nur finden kann; sonst ließ er manchmal, war ihm eine besonders gelungen, andere darauf spielen, das ist aber seit einiger Zeit ganz vorbei. Hat Krespel eine Violine gemacht, so spielt er selbst eine oder zwei Stunden darauf, und zwar mit höchster Kraft, mit hinreißendem Ausdruck, dann hängt er sie aber zu den übrigen, ohne sie jemals wieder zu berühren oder von andern berühren zu lassen. Ist nur irgendeine Violine von einem alten vorzüglichen Meister aufzutreiben, so kauft sie der Mat um jeden Preis, den man ihm stellt. Ebenso wie seine Geigen, spielt er sie aber nur ein einziges Mal, dann nimmt er sie auseinander, um ihre innere Struktur genau zu untersuchen, und wirft, findet er nach seiner Einbildung nicht das, was er gerade suchte, die Stücke unmutig in einen großen Kasten, der schon voll Trümmer zerlegter Violinen ist.« »Wie ist es aber mit Antonien?« frug ich schnell und heftig. »Das ist nun,« fuhr der Professor fort, »das ist nun eine Sache, die den Mat mich könnte in höchstem Grade verabscheuen lassen, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß bei dem im tiefsten Grunde bis zur Weichlichkeit gutmütigen Charakter des Rates es damit eine besondere geheime Bewandnis haben müsse...«

Raum hatte ich den Mat zwei- bis dreimal gesehen und mit ihm eifrig über die beste Struktur der Geigen gesprochen, als er mich selbst einlud, ihn in seinem Hause zu besuchen. Ich tat es, und er zeigte mir den Reichtum seiner Violinen. Es hingen deren wohl dreißig in einem Kabinett, unter ihnen zeichnete sich eine durch alle Spuren der hohen Altertümlichkeit (geschnitzten Löwentopf u.f.w.) aus, und sie schien, höher gehent und mit einer darüber angebrachten Blumentrone, als Königin den andern zu gebieten. »Diese Violine,« sprach Krespel, nachdem ich ihn darum befragt, »diese Violine ist ein sehr merkwürdiges, wunderbares Stück eines unbekanntenen Meisters, wahrscheinlich aus Tartinis Zeiten. Ganz überzeugt bin ich, daß in der innern Struktur etwas Besonderes liegt, und daß, wenn ich sie zerlegte, sich mir ein Geheimnis erschließen würde, dem ich längst nachspürte, aber – lachen Sie mich nur aus, wenn Sie wollen – dies tote Ding, dem ich selbst doch nur erst Leben und Laut gebe, spricht oft aus sich selbst zu mir auf wunderliche Weise, und es war mir, da ich zum ersten Male darauf spielte, als wär' ich nur der Magnetiseur, der die Sonnambulante zu erregen vermag, daß sie selbsttätig ihre innere Anschauung in Worten verkündet...«

Als ich den Mat zum zweiten Male besuchte, fand ich Antonien in seinem Zimmer, ihm helfend bei dem Zusammensetzen einer Geige. Antoniens Außeres machte auf den ersten

CRESPEL

Geliebte Tochter, du hattest mir versprochen, nie mehr zu singen!

ANTONIA

Meine Mutter war in mir zu neuem Leben erwacht! Im Herzen glaubte ich sie wiederzu hören, als ich sang!

CRESPEL

Gerade das quält mich: deine geliebte Mutter hat dir ihre Stimme vererbt! Überflüssiges Bedauern! Durch dich höre ich sie. Nein! Nein! Ich bitte dich darum!

ANTONIA

Eure Antonia wird nicht mehr singen.

Ab.

CRESPEL

O Verzweiflung! Gerade eben sah ich wieder diese feurigen Flecken ihr Gesicht färben! Gott! Werde ich das Kind, das ich glühend liebe, verlieren? ... Ha, dieser Hoffmann, er ist es, der ihr das Herz so trunken machte! ... Ich bin bis München geflohen! ...

HOFFMANN

Dennoch, meine Braut, werde ich dir einen Gedanken anvertrauen, der mich wider Willen betrübt. Die Musik macht mich ein wenig eifersüchtig. Du liebst sie zu sehr!

ANTONIA

Sieh da, welch seltsame Fantasie! Liebe ich dich nicht ihretwegen oder sie um deinetwillen? Denn – du wirst mir doch nicht das Singen verbieten wie mein Vater?

HOFFMANN

Was sagst du?

ANTONIA

Ja, mein Vater erlegt mir derzeit die Tugend des Schweigens auf. Willst du mich hören?

HOFFMANN (*für sich*)

Das ist seltsam! Ist es also wahr? . . .

ANTONIA

Komm dorthin wie früher! Komm dorthin, höre, und du wirst sehen, ob ich meine Stimme verloren habe!

Gebt zum Klavier.

HOFFMANN

Wie dein Auge sich belebt, und wie deine Hand zittert!

ANTONIA

Hier, dieses süße Liebeslied, das wir zusammen sangen.

HOFFMANN

Dieses süße Liebeslied. . .

ANTONIA

. . . das wir zusammen sangen.

HOFFMANN

Zusammen!

ANTONIA

Ein Liebeslied schwebt davon, traurig oder jauchzend, von Mal zu Mal! Ein Liebeslied! Die junge Rose lächelt dem Frühling zu. Welk – wie lange wird sie leben?

BEIDE

Ein Liebeslied. . .

HOFFMANN

Ein Flammenstrahl ziert deine Schönheit. Wirst du den Sommer erleben, Blüte der Seele?

BEIDE

Ein Liebeslied schwebt davon, traurig oder jauchzend.

. . .

Mirakel erscheint.

MIRAKEL

Du willst nicht mehr singen? Weißt du, welches Opfer deiner Jugend auferlegt wird, und hast du es wohl erwogen? Die Anmut, die Schönheit, das Talent, das göttliche Geschenk – all diese Güter, die der Himmel dir hat zuteil werden lassen, darfst du sie verleugnen im

Anblick keinen starken Eindruck, aber bald konnte man nicht loskommen von dem blauen Auge und den holden Rosenlippen der ungemein zarten lieblichen Gestalt. Sie war sehr blaß, aber wurde etwas Geistreiches und Heiteres gesagt, so flog in süßem Lächeln ein feuriges Inkarnat über die Wangen hin, das jedoch bald im rötlichen Schimmer erblaßte. Ganz unbefangen sprach ich mit Antonien und bemerkte durchaus nichts von den Argusblickten Krespels, wie sie der Professor ihm angedichtet hatte, vielmehr blieb er ganz in gewöhnlichem Geleise, ja, er schien sogar meiner Unterhaltung mit Antonien Beifall zu geben. So geschah es, daß ich öfter den Rat besuchte, und wechselseitiges Aneinander-gewöhnen dem kleinen Kreise von uns dreien eine wunderbare Wohlbehaglichkeit gab, die uns bis ins Innerste hinein erfreute. . . .

Eines Abends war Krespel bei besonders guter Laune; er hatte eine alte Cremoneser Geige zerlegt und gefunden, daß der Stimmstock um eine halbe Linie schräger als sonst gestellt war. Wichtige, die Praxis bereichernde Erfahrung! – Es gelang mir, ihn über die wahre Art des Violinenspielens in Feuer zu setzen. Der großen wahrhaftigen Sängern abgehorchte Vortrag der alten Meister, von dem Krespel sprach, führte von selbst die Bemerkung herbei, daß jetzt gerade umgekehrt der Gesang sich nach den erkünsteltesten Sprüngen und Läufen der Instrumentalisten verbilde. »Was ist unsinniger,« rief ich, vom Stuhle aufspringend, hin zum Pianoforte laufend und es schnell öffnend, »was ist unsinniger als solche vertrackte Manieren, welche, statt Musik zu sein, dem Zone über den Boden hingeschütteter Erbsen gleichen.« Ich sang manche der modernen Fermaten, die hin und her laufen und schnurren wie ein tüchtig losgeschnürter Kreisel, einzelne schlechte Akkorde dazu anschlagend. Übermäßig lachte Krespel und schrie: »Haha! mich dünkt, ich höre unsere deutschen Italiener oder unsere italienischen Deutschen, wie sie sich in einer Arie von Pucitta oder Portogallo oder sonst einem Maestro di Capella oder vielmehr Schiavo d'un primo uomo übernehmen.« – »Nun,« dachte ich, »ist der Zeitpunkt da.« »Nicht wahr,« wandte ich mich zu Antonien, »nicht wahr, von dieser Singerei weiß Antonie nichts?« und zugleich intonierte ich ein herrliches seelenvolles Lied vom alten Leonardo Leo. Da glühten Antoniens Wangen, Himmelsglanz blitzte aus den neubeseelten Augen, sie sprang an das Pianoforte – sie öffnete die Lippen. – Aber in demselben Augenblick drängte sie Krespel fort, ergriff mich bei den Schultern und schrie im kreischenden Tenor – »Söhnchen – Söhnchen – Söhnchen.« – Und gleich fuhr er fort, sehr leise singend und in höflich gebeugter Stellung meine Hand ergreifend: »In der Tat, mein höchst verehrungswürdiger Herr Studiosus, in der Tat, gegen alle Lebensart, gegen alle guten Sitten würde es anstoßen, wenn ich laut und lebhaft den Wunsch äußerte, daß Ihnen hier auf der Stelle gleich der höllische Satan mit glühenden Krallen säuften sanft das Genick abstieße und Sie auf die Weise gewissermaßen kurz expedierte; aber davon abgesehen, müssen Sie eingestehen, Liebewertester, daß es bedeutend dunkelt, und da heute keine Laterne brennt, könnten Sie, würde ich Sie auch gerade nicht die Treppe herab, doch Schaden leiden an Ihren lieben Gebeinen. Gehen Sie fein zu Hause und erinnern Sie sich freundschaftlichst Ihres wahren Freundes, wenn Sie ihn etwa nie mehr – verstehen Sie wohl? – nie mehr zu Hause antreffen sollten!« – Damit umarmte er mich und drehte sich, mich festhaltend, langsam mit mir zur Türe heraus, so

daß ich Antonien mit keinem Blick mehr anschauen konnte... Im Innersten zerrissen, verließ ich H -, aber wie es zu gehen pflegt, die grellen Farben des Fantasiengebildes verblaßten, und Antonie - ja selbst Antoniens Gesang, den ich nie gehört, leuchtete oft in mein tiefstes Gemüt hinein, wie ein sanfter, tröstender Rosenschimmer.

Nach zwei Jahren war ich schon in B** angestellt, als ich eine Reise nach dem südlichen Deutschland unternahm. Im duftigen Abendrot erhoben sich die Türme von H -; sowie ich näher und näher kam, ergriff mich ein unbeschreibliches Gefühl der peinlichsten Angst; wie eine schwere Last hatte es sich über meine Brust gelegt, ich konnte nicht atmen; ich mußte heraus aus dem Wagen ins Freie... Wir befanden uns in der Nähe des Kirchhofes, und ich sah einen Kreis schwarzgekleideter Menschen um ein Grab stehen, das man zuzuschütten im Begriff stand. Die Tränen stürzten mir aus den Augen, es war, als begrübe man dort alle Luft, alle Freude des Lebens... Als ich in die Allee kam, ging vor mir das sonderbarste Schauspiel auf. Rat Krespel wurde von zwei Trauermännern geführt, denen er durch allerlei seltsame Sprünge enttrinnen zu wollen schien. Er war, wie gewöhnlich, in seinem wunderlichen grauen, selbst zugeschnittenen Rock gekleidet, nur hing von dem kleinen dreieckigen Hüthen, das er martialisch auf ein Ohr gedrückt, ein sehr langer schmaler Trauerflor herab, der in der Luft hin- und herflatterte. Um den Leib hatte er ein schwarzes Degengeheißt geschwallt, doch statt des Degens einen langen Violinbogen hineingesteckt. Eiskalt fuhr es mir durch die Glieder: »der ist wahnsinnig,« dachte ich, indem ich langsam folgte. Die Männer führten den Rat bis an sein Haus, da umarmte er sie mit lautem Lachen. Sie verließen ihn, und nun fiel sein Blick auf mich, der dicht neben ihm stand. Er sah mich lange starr an, dann rief er dumpf: »Willkommen, Herr Studiosus! - Sie verstehen es ja auch« - damit packte er mich beim Arm und riß mich fort in das Haus - die Treppe herauf in das Zimmer hinein, wo die Violinen hingen. Alle waren mit schwarzem Flor umhüllt; die Violine des alten Meisters fehlte, an ihrem Platze hing ein Zypressenzweig. - Ich wußte, was geschehen. - »Antonie! ach Antonie!« schrie ich auf in trostlosem Jammer. Der Rat stand wie erstarrt mit übereinandergeschlagenen Armen neben mir. Ich zeigte nach dem Zypressenzweig. »Als sie starb,« sprach der Rat sehr dumpf und feierlich, »als sie starb, zerbrach mit dröhnendem Krachen der Stimmstock in jener Weige, und der Resonanzboden riß sich auseinander. Die Getreue konnte nur mit ihr, in ihr leben; sie liegt bei ihr im Sarge, sie ist mit ihr begraben worden.«... Ich wagte die Bitte um Aufklärung; er sah mich starr an, faßte mich bei der Hand und führte mich an das Fenster, beide Flügel öffnend. Mit aufgestützten Armen legte er sich hinaus, und so in den Garten herabblickend, erzählte er mir die Geschichte...

Der Klang von Antoniens Stimme war ganz eigentümlich und seltsam, oft dem Hauch der Aolsharfe, oft dem Schmetter der Nachtigall gleichend. Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust. Antonie, vor Freude und Liebe glühend, sang und sang alle ihre schönsten Lieder, und B... spielte dazwischen, wie es nur die wonnetrunkenen Begeisterung vermag. Krespel schwamm erst in Entzücken, dann wurde er nachdenklich - still - in sich gekehrt. Endlich sprang er auf, drückte Antonien an seine Brust und bat sehr leise und dumpf: »Nicht mehr singen, wenn du mich liebst - es

Schattendasein eines Haushalts? Vernahmst du nicht in einem stolzen Traum, dem im Winde sich wiegenden Walde gleich, dies sanfte Rauschen der dichtgedrängten Menge im Theater, die deinen Namen murmelt und dir mit den Augen folgt? Sieh die glühende Freude und die ewige Feier, die du in der Blüte deiner zwanzig Jahre aufgeben willst für die bürgerlichen Vergnügungen, an die man dich fesseln wird, und für kleine Bälger, die deine Schönheit verschandeln werden!

ANTONIA

Ha, wer ist diese Stimme, die mich in Versuchung führt? Nein, nein! Das ist nicht das Glück, verfluchte Stimme! Und gegen meinen Ehrgeiz ist meine Liebe gewappnet; der Ruhm wiegt nicht den glücklichen Schatten auf, in den das Haus meines Geliebten mich läßt.

MIRAKEL

Was für eine Liebe ist das denn bei Euch! Hoffmann opfert dich seinem kalten Herzen. Er liebt an dir nur die Schönheit, und für ihn wird wie für die anderen Männer bald die Zeit der Untreue kommen.

ANTONIA

Nein, versuche mich nicht mehr! Geh, du Dämon, ich will dich nicht mehr hören! Ich habe geschworen, ihm anzugehören! Mein Geliebter erwartet mich! Ich gehöre nicht mehr mir und kann mich nicht mehr wiedergewinnen! Und hat er mir nicht gerade eben noch bei seinem angebeteten Herzen ewige Liebe geschworen? Ach, wer wird mich vor dem Dämon, vor mir selbst, retten?

Sie sieht das Bild ihrer Mutter.

Meine Mutter, o meine Mutter! Ich liebe ihn!

MIRAKEL

Wagst du deine Mutter anzurufen? Ist es denn nicht sie, die spricht und durch meine Stimme, du Undankbare, dich an den Glanz ihres Namens erinnert, dem du entsagen willst? Höre!

ANTONIAS MUTTER

Antonia!

ANTONIA

Himmel!

MIRAKEL

Höre!

ANTONIA

Gott! Meine Mutter! Meine Mutter!

ANTONIAS MUTTER

Liebes Kind, das ich wie früher anrufe, ich bin es, deine Mutter; höre meine Stimme!

ANTONIA

Ha, meine Mutter, sie ist es! Ihre Seele ruft mich!

MIRAKEL

Es ist ihre Stimme, hörst du? Ihre Stimme, die beste Ratgeberin, die dir ein Talent vererbt, das die Welt verloren hat.

ANTONIAS MUTTER

Antonia!

MIRAKEL

Höre, sie scheint wieder lebendig zu werden, und das ferne Publikum berauscht sie mit seinen Bravos! Gib ihr doch Antwort!

MUTTER

Liebes Kind...

MIRAKEL

Aber antworte ihr doch! Ihre Seele ruft dich wie früher! Es ist deine Mutter! Höre ihre Stimme!

ANTONIA

Ja, ihre Seele ruft mich wie früher. Sie ist es, ich höre ihre Stimme! Ach, meine Mutter! Nein, es ist genug! Ich unterliege und will doch nicht mehr singen! Welche Glut verbrennt und verzehrt mich! Meine Mutter! Ich höre ihre Stimme!

MIRAKEL

Weiter! Weiter! Warum innehalten? Es ist deine Mutter! Ihre Seele ruft dich wie früher!

MUTTER

Liebes Kind, das ich wie früher rufe! Liebes Kind...

MIRAKEL

Ja, ihre Seele ruft dich wie früher! Höre ihre Stimme!

drückt mir das Herz ab – die Angst – die Angst – Nicht mehr singen.« – »Nein,« sprach der Rat andern Tags zum Doktor K..., »als während des Gesanges ihre Röte sich zusammenzog in zwei dunkelrote Flecke auf den blassen Wangen, da war es nicht mehr dumme Familienähnlichkeit, da war es das, was ich gefürchtet.« – Der Doktor, dessen Miene vom Anfang des Gesprächs von tiefer Bekümmernis zeigte, erwiderte: »Mag es sein, daß es von zu früher Anstrengung im Singen herrührt, oder hat die Natur es verschuldet, genug, Antonie leidet an einem organischen Fehler in der Brust, der eben ihrer Stimme die wundervolle Kraft und den seltsamen, ich möchte sagen, über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang gibt. Aber auch ihr früher Tod ist die Folge davon, denn singt sie fort, so gebe ich ihr noch höchstens sechs Monate Zeit.« Den Rat zerschchnitt es im Innern wie mit hundert Schwertern. . . Sein Entschluß war gefaßt. . . Der Rat verschwand mit Antonien aus F** und kam nach H -. Verzweiflungsvoll vernahm B... die Abreise. Er verfolgte die Spur, holte den Rat ein und kam zugleich mit ihm nach H -. – »Nur einmal ihn sehen und dann sterben,« flehte Antonie. »Sterben? – sterben?« rief der Rat in wildem Zorn, eiskalter Schauer durchbebt sein Inneres. – Die Tochter, das einzige Wesen auf der weiten Welt, das nie gekannte Lust ihn ihm entzündet, das allein ihn mit dem Leben versöhnte, riß sich gewaltsam los von seinem Herzen, und er wollte, daß das Entsetzliche geschehe. – B... mußte an den Flügel, Antonie sang, Krespel spielte lustig die Geige, bis sich jene roten Flecke auf Antoniens Wangen zeigten. Da befahl er einzuhalten; als nun aber B... Abschied nahm von Antonien, sank sie plötzlich mit einem lauten Schrei zusammen. »Ich glaubte« (so erzählte mir Krespel), »ich glaubte, sie wäre, wie ich es vorausgesehen, nun wirklich tot und blieb, da ich einmal mich selbst auf die höchste Spitze gestellt hatte, sehr gelassen und mit mir einig. Ich faßte den B..., der in seiner Erstarrung schafsmäßig und albern anzusehen war, bei den Schultern und sprach: (der Rat fiel in seinen singenden Ton) »Da Sie, verehrungswürdiger Klaviermeister, wie Sie gewollt und gewünscht, Ihre liebe Braut wirklich ermordet haben, so können Sie nun ruhig abgehen, es wäre denn, Sie wollten so lange gütigst verziehen, bis ich Ihnen den blanken Hirschfänger durch das Herz renne, damit so meine Tochter, die, wie Sie sehen, ziemlich verblaßt, einige Couleur bekomme durch Ihr sehr wertres Blut.–Rennen Sie nur geschwind, aber ich könnte Ihnen auch ein flinkes Messerchen nachwerfen!« –Ich muß wohl bei diesen Worten etwas graulich ausgesehen haben; denn mit einem Schrei des tiefsten Entsetzens sprang er, sich von mir losreisend, fort durch die Türe, die Treppe herab.« – Wie der Rat nun, nachdem B... fortgerannt war, Antonien, die bewußtlos auf der Erde lag, aufrichten wollte, öffnete sie tiefseufzend die Augen, die sich aber bald wieder zum Tode zu schließen schienen. Da brach Krespel aus in lautes, trostloses Jammern. Der von der Haushälterin herbeigerufene Arzt erklärte Antoniens Zustand für einen heftigen, aber nicht im mindesten gefährlichen Zufall, und in der Tat erholte sich diese auch schneller, als der Rat es nur zu hoffen gewagt hatte. Sie schmiegte sich nun mit der innigsten kindlichsten Liebe an Krespel; sie ging ein in seine Lieblingsneigungen – in seine tollen Launen und Einfälle. Sie half ihm alte Geigen auseinanderlegen und neue zusammenleimen. »Ich will nicht mehr singen, aber für dich leben,« sprach sie oft sanft lächelnd zum Vater, wenn jemand sie zum Gesänge aufgefördert und sie es abgeschlagen hatte. . . Als der Rat jene

wunderbare Geige, die er mit Antonien begrub, gekauft hatte und zerlegen wollte, blickte ihn Antonie sehr wehmütig an und sprach leise bittend: »Auch diese?« – Der Rat wusste selbst nicht, welche unbekannte Macht ihn nötigte, die Geige unzerschnitten zu lassen und darauf zu spielen. Kaum hatte er die ersten Töne angestrichen, als Antonie laut und freudig rief: »Ach, das bin ich ja – ich singe ja wieder.« Wirklich hatten die silberbellen Glockentöne des Instruments etwas ganz Eigenes Wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt. Krespel wurde bis in das Innerste gerührt, er spielte wohl herrlicher als jemals, und wenn er in kühnen Gängen mit voller Kraft, mit tiefem Ausdruck auf- und niederstieg, dann schlug Antonie die Hände zusammen und rief entzückt: »Ach, das habe ich gut gemacht! das habe ich gut gemacht!« ... – Kurz vor meiner Ankunft war es in einer Nacht dem Rat so, als höre er im Nebenzimmer auf seinem Pianoforte spielen, und bald unterschied er deutlich, daß B... nach gewöhnlicher Art präliediere. Er wollte aufstehen, aber wie eine schwere Last lag es auf ihm, wie mit eisernen Banden gefesselt, vermochte er sich nicht zu regen und zu rühren. Nun fiel Antonie ein in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden, dann gestalteten sich die wunderbaren Laute zu dem tief ergreifenden Liede, welches B... einst ganz im frommen Stil der alten Meister für Antonie komponiert hatte. Krespel sagte, unbegreiflich sei der Zustand gewesen, in dem er sich befunden, denn eine entsetzliche Angst habe sich gepaart mit nie gefühlter Wonne. Plötzlich umgab ihn eine blendende Klarheit, und in derselben erblickte er B... und Antonien, die sich umschlungen hielten und sich voll selbigem Entzücken anschauten. Die Töne des Liedes und des begleitenden Pianofortes dauerten fort, ohne daß Antonie sichtbar sang oder B... das Fortepiano berührte. Der Rat fiel nun in eine Art dumpfer Ohnmacht, in der das Bild mit den Tönen versank. Als er erwachte, war ihm noch jene fürchterliche Angst aus dem Traume geblieben. Er sprang in Antoniens Zimmer. Sie lag mit geschlossenen Augen, mit holdselig lächelndem Blick, die Hände fromm gefaltet, auf dem Sofa, als schliefe sie und träume von Himmelswonne und Freudigkeit. Sie war aber tot.

Ridau

fant! - me. tic. e!

tr. 5/8

la mano della donna la v.

ANTONIA

Ja, ihre Seele ruft mich. . .

Mirakel spielt Geige.

Ich weiche dem Drang, der mich berauscht!
Welche Flamme blendet meine Augen? Ha!
Ein einziger Augenblick noch zu leben, und
meine Seele schwebt zum Himmel!

MUTTER

Meine Stimme ruft dich! Singe immerzu,
meine Tochter!

MIRAKEL

Singe! Ihre Stimme ruft dich wie früher!

Antonia bricht zusammen. Mirakel ab!

Crespel stürzt ins Zimmer.

CRESPER

Mein Kind, meine Tochter! Antonia!

ANTONIA

Mein Vater, höre! Meine Mutter ruft mich!
Und er ist zurück! »Ein Liebeslied schwebt
davon, traurig oder jauchzend. . .«

Sie stirbt.

CRESPER

Nein! Ein einziges Wort, ein einziges, meine
Tochter! Sprich zu mir, sprich doch! Schreck-
licher Tod! Nein, Mitleid! Gnade! Tod,
entferne dich! Meine Tochter!

Auftritt Hoffmann und Niklaus.

Hoffmann! Ha, Elender! Du hast sie getötet!
Dein Blut, um ihre Wangen wieder rot zu
färben! Ein Messer! Ein Messer!

NIKLAUS

Unseliger!

HOFFMANN

Schnell! Alamiere einen Arzt!

Auftritt Mirakel.

MIRAKEL

Bin schon da!

Er fühlt Antonias Puls.

Tot!

CRESPER

O Gott! Mein Kind! Meine Tochter!

HOFFMANN

Antonia!





Giulietta Dapertutto

DAPERTUTTO

Glitzere, du Diamant, Spiegel, in dem sich die Lerche fängt. Glitzere, du Diamant, banne sie, ziehe sie an! Die Lerche oder das Weib eilen mit den Flügeln oder mit dem Herzen zu diesem siegenden Pfand. Die eine läßt daran ihr Leben, die andere verliert daran ihre Seele. Ha! Glitzere, du Diamant, Spiegel, in dem sich die Lerche fängt. Glitzere, du Diamant! Ziehe sie an! Schöner Diamant, ziehe sie an!
Auftritt Giulietta.

DAPERTUTTO

Teurer Engel!

GIULIETTA

Was erwarten Sie von Ihrer Dienerin?

DAPERTUTTO

Nun gut! Du hast dich mir verschrieben, um die Herzen zu verführen. Klug wie keine andre, hast du mir bereits den Schatten Schlemihls ausgeliefert. Ich wandle meine Lüste ab und bitte dich, mir heute das Spiegelbild Hoffmanns zu gewinnen!

GIULIETTA

Was! Sein Spiegelbild!

DAPERTUTTO

Ja! Sein Spiegelbild. Du zweifelst an der Macht deiner Augen?

GIULIETTA

Nein!

DAPERTUTTO

Wer weiß! Dein Hoffmann träumt vielleicht von etwas Besserem. Ja, ich habe gerade eben gelauscht. Er trotzt dir!

GIULIETTA

Ha! Ich werde ihn zu meinem Spielzeug machen!

Auftritt Hoffmann.

DAPERTUTTO

Er ist's! Er ist's!

Dapertutto ab.

In dem Augenblick rauschte es beim Eingange des Boskett's, und aus dunkler Nacht trat in den lichten Kerzenschimmer hinein ein wunderherrliches Frauenbild. Das weiße, Busen, Schultern und Nacken nur halb verhüllende Gewand, mit hauchigen, bis an die Ellbogen streifenden Ärmeln, floß in reichen breiten Falten herab, die Haare vorn an der Stirn geschheitelt, hinten in vielen Flechten heraufgestelt. – Goldene Ketten um den Hals, reiche Armbänder um die Handgelenke geschlungen, vollendeten den altertümlichen Putz der Jungfrau, die anzusehen war, als wandle ein Frauenbild von Kubens oder dem zierlichen Mieris daher. »Giulietta!« riefen die Mädchen voll Erstaunen. Giulietta, deren Engelschönheit alle überstrahlte, sprach mit süßer lieblicher Stimme: »Laßt mich doch teilnehmen an eurem schönen Fest, ihr wackeren teutschen Jünglinge. Ich will hin zu jenem dort, der unter euch ist, so ohne Lust und ohne Liebe.« Damit wandelte sie in hoher Anmut zum Erasmus und setzte sich auf den Sessel, der neben ihm leer geblieben, da man vorausgesetzt hatte, daß auch er eine Donna mitbringen werde. Die Mädchen lispelten untereinander: »Seht, o seht, wie Giulietta heute wieder so schön ist!« und die Jünglinge sprachen: »Was ist denn das mit dem Erasmus, er hat ja die Schönste gewonnen und uns nur wohl verhöhrt?«

Dem Erasmus war bei dem ersten Blick, den er auf Giulietta warf, so ganz besonders zumute geworden, daß er selbst nicht wußte, was sich denn so gewaltsam in seinem Innern regte. Als sie sich ihm näherte, faßte ihn eine fremde Gewalt und drückte seine Brust zusammen, daß sein Atem stockte. Das Auge fest geheftet auf Giulietta, mit erstarrten Lippen saß er da und konnte kein Wort hervorbringen, als die Jünglinge laut Giuliettas Anmut und Schönheit priesen. Giulietta nahm einen vollgesenkten Pokal und stand auf, ihn dem Erasmus freundlich darreichend; der ergriff den Pokal, Giuliettas zarte Finger leise berührend. Er trank, Blut strömte durch seine Adern. Da fragte Giulietta scherzend: »Soll ich denn eure Donna sein?« Aber Erasmus warf sich wie im Wahnsinn vor Giulietta nieder, drückte ihre beiden Hände an seine Brust und rief: »Ja, du bist es, dich habe ich geliebt immerdar, dich, du Engelsbild! – Dich habe ich geschaut in meinen Träumen, du bist mein Glück, meine Seligkeit, mein höheres Leben!« – Alle glaubten, der Wein sei dem Erasmus zu Kopf gestiegen, denn so hatten sie ihn nie gesehen, er schien ein anderer worden. »Ja, du – du bist mein Leben, du flammst in mir mit verzehrender Blut. Laß mich untergehen – untergehen, nur in dir, nur du will ich sein!«, so schrie Erasmus, aber Giulietta nahm ihn sanft in die Arme; ruhiger geworden, setzte er sich an ihre Seite, und bald begann wieder das heitre Liebespiel in munteren Scherzen und Liedern, das durch Giulietta und Erasmus unterbrochen worden. Wenn Giulietta sang, war es, als gingen aus tiefster Brust Himmelsöne hervor, nie gekannte, nur geahnte Lust in allen entzündend. Ihre volle wunderbare Kristallstimme trug eine geheimnisvolle Blut in sich, die jedes Gemüt ganz und gar befang. Fester hielt jeder Jüngling seine Donna umschlungen, und feuriger strahlte Aug' in Auge. Schon verkündete ein roter Schimmer den Anbruch der Morgenröte, da riet Giulietta das Fest zu

enden. Es geschah. Erasmus schickte sich an, Giulietta zu begleiten, sie schlug das ab und bezeichnete ihm das Haus, wo er sie künftig finden könne. . . Die Morgenröte war hoch heraufgestiegen, der Diener stieß die Fackel auf dem Steinpflaster aus, aber in den aufsprühenden Funken stand plötzlich eine seltsame Figur vor Erasmus, ein langer dünner Mann mit spitzer Habichtsnase, funkelnden Augen, hämisch verzogenem Munde, im feuerroten Rock mit strahlenden Stabknöpfen. Der lachte und rief mit unangenehm gellender Stimme: »Ho, ho! – Ihr seid wohl aus einem alten Bilderbuch herausgestiegen mit Eurem Mantel, Eurem geschlitzten Wams und Eurem Federnbarett. – Ihr seht recht schnackisch aus, Herr Erasmus, aber wollt Ihr denn auf der Straße der Leute Spott werden? Kehrt doch nur ruhig zurück in Euren Pergamentband.« – »Was geht Euch meine Kleidung an«, sprach Erasmus verdrießlich und wollte, den roten Kerl beiseite schiebend, vorübergehen, der schrie ihm nach: »Nun, nun – eilt nur nicht so, zur Giulietta könnt Ihr doch jetzt gleich nicht hin.« Erasmus drehte sich rasch um. »Was sprecht Ihr von Giulietta«, rief er mit wilder Stimme, den roten Kerl bei der Brust packend. Der wandte sich aber pfeilschnell und war, ehe sich's Erasmus versah, verschwunden. Erasmus blieb ganz verblüfft stehen mit dem Stabknopf in der Hand, den er dem Roten abgerissen. »Das war der Wunderdoktor, Signor Dapertutto; was der nur von Euch wollte?« sprach der Diener, aber dem Erasmus wandelte ein Grauen an, er eilte sein Haus zu erreichen. – . . .

Auf einer Villa, die Giulietta für den Sommer gemietet, sollte ein Fest gefeiert werden. Man begab sich dahin. In der Gesellschaft befand sich ein junger Italiener von recht häßlicher Gestalt und noch häßlicheren Sitten, der bemühte sich viel um Giulietta und erregte die Eiferjucht des Erasmus, der voll Ingrimm sich von den andern entfernte und einsam in einer Seitenallee des Gartens auf- und abschlich. Giulietta suchte ihn auf. »Was ist dir? – bist du denn nicht ganz mein?« Damit umfing sie ihn mit den zarten Armen und drückte einen Kuß auf seine Lippen. Feuerstrahlen durchblitzten ihn, in rasender Liebeswut drückte er die Geliebte an sich und rief: »Nein, ich lasse dich nicht, und sollte ich untergehn im schmachvollsten Verderben!« Giulietta lächelte seltsam bei diesen Worten, und ihn traf jener sonderbare Blick, der ihm jederzeit innern Schauer erregte. Sie gingen wieder zur Gesellschaft. Der widrige junge Italiener trat jetzt in die Rolle des Erasmus; von Eiferjucht getrieben, stieß er allerlei spitze beleidigende Reden gegen Deutsche und insbesondere gegen Spilher aus. Der konnte es endlich nicht länger ertragen; rasch schritt er auf den Italiener los. »Haltet ein«, sprach er, »mit Euren nichtswürdigen Sticheleien auf Deutsche und auf mich, sonst werfe ich Euch in jenen Teich, und Ihr könnt Euch im Schwimmen versuchen.« In dem Augenblick blitzte ein Dolch in des Italieners Hand, da packte Erasmus ihn wütend bei der Kehle und warf ihn nieder, ein kräftiger Fußtritt ins Genick, und der Italiener gab röchelnd seinen Geist auf. – Alles stürzte auf den Erasmus los, er war ohne Besinnung – er fühlte sich ergriffen, fortgerissen. Als er wie aus tiefer Betäubung erwachte, lag er in einem kleinen Kabinett zu Giuliettas Füßen, die, das Haupt über ihn herabgebeugt, ihn mit beiden Armen umfaßt hielt. »Du böser, böser Deutscher«, sprach sie unendlich sanft und mild, »welche Angst hast du mir verursacht! Aus der nächsten Gefahr habe ich dich errettet, aber nicht sicher bist du mehr in Florenz, in Italien. Du mußt fort, du mußt mich, die dich so

GIULIETTA

Sie verlassen mich?

HOFFMANN

Ich habe alles verloren . . .

GIULIETTA

Was! Auch Sie! Ach! Sie tun mir Unrecht! Ohne Mitleid und Dank – gehen Sie!

HOFFMANN

Deine Tränen haben dich verraten! Ha, ich liebe dich! Und koste es mein Leben!

GIULIETTA

Unglücklicher! Begreifst du nicht, daß eine Stunde, ein Augenblick für dich tödlich sein können? Daß meine Liebe dich auf ewig ins Verderben stürzt, wenn du bleibst? Daß Schlemihl dich heute abend in meinen Armen erschlagen kann? Weise meine Bitte nicht zurück! Mein Leben ist ganz dein! Geh! Geh! Ich verspreche dir: morgen komme ich mit dir!

HOFFMANN

O Gott! Mit welchem Rausch verzehrst du meine Seele! Wie ein göttliches Konzert ist deine Stimme in mich eingedrungen! Von einem süßen und brennenden Feuer wird mein ganzes Sein verzehrt; deine Augen haben ihre Flammen in die meinen gesandt wie strahlende Sterne! Und ich fühle, meine Geliebte, deinen duftenden Atem über meine Lippen, über meine Augen streichen. O Gott! Mit welchem Rausch verzehrst du meine Seele! Deine Augen haben ihre Flammen in die meinen gesandt!

GIULIETTA

Doch heute stärke meinen Mut, indem du mir etwas von dir hierläßt!

HOFFMANN

Was meinst du?

GIULIETTA

Hör zu und lache nicht über mich! Was ich von dir haben will, ist das getreue Abbild, das deine Züge wiedergibt, deinen Blick, dein Gesicht . . . dieses dein Spiegelbild, das du zu meinem sich neigen siehst.

HOFFMANN

Was! Mein Spiegelbild! Welcher Wahnsinn!

GIULIETTA

Nein, denn man kann es aus dem geschliffenen Glas herauslösen, damit es ganz in mein Herz gelangt!

HOFFMANN

In dein Herz?

GIULIETTA

In mein Herz! Ich bin es, die dich darum anfleht! Hoffmann, erfülle meinen Wunsch!

HOFFMANN

Du willst es?

GIULIETTA

Ich will es, ja, sei es klug oder töricht, ich erwarte es, ich will es!

Wenn deine Anwesenheit mir geraubt ist, will ich von dir dein Spiegelbild, deine Seele und dein Leben bewahren, Freund, gib sie mir! Dein Spiegelbild, gib es mir! Mein Herz erwartet es von dir!

HOFFMANN

Ekstase, ungesättigter Rausch, seltsames, süßes Erschrecken. Mein Spiegelbild, meine Seele und mein Leben! Dein, dein, immer dein!

BEIDE

Heute Tränen, aber morgen der Himmel!

Auftritt Schlemihl.

GIULIETTA

Schlemihl!

SCHLEMIHL

Dachte ich es mir doch! Beisammen! Kommen Sie, meine Herren, und sehen Sie! Es scheint, sie hat uns Hoffmanns wegen allein gelassen.

HOFFMANN

Monsieur!

GIULIETTA (zu Hoffmann)

Still! Er hat meinen Schlüssel! Ich liebe dich!

PITICHINACCIO (zu Schlemihl)

Bringen wir ihn um!

SCHLEMIHL

Geduld!

sehr liebt, verlassen.« Der Gedanke der Trennung zerriß den Erasmus in namenlosem Schmerz und Jammer. »Laß mich bleiben«, schrie er, »ich will ja gern den Tod leiden, heißt den sterben mehr als leben ohne dich?« Da war es ihm, als rufe eine leise ferne Stimme schmerzlich seinen Namen. Ach! es war die Stimme der frommen teutschen Hausfrau. Erasmus verstummte, und auf ganz seltsame Weise fragte Giulietta: »Du denkst wohl an dein Weib? – Ach, Erasmus, du wirst mich nur zu bald vergessen.« – »Könnte ich nur ewig und immerdar ganz dein sein«, sprach Erasmus. Sie standen gerade vor dem schönen breiten Spiegel, der in der Wand des Kabinetts angebracht war und an dessen beiden Seiten helle Kerzen brannten. Fester, inniger drückte Giulietta den Erasmus an sich, indem sie leise lispelte: »Laß mir dein Spiegelbild, du innig Geliebter, es soll mein und bei mir bleiben immerdar.« – »Giulietta«, rief Erasmus ganz verwundert, »was meinst du denn? – mein Spiegelbild?« Er sah dabei in den Spiegel, der ihn und Giulietta in süßer Liebesumarmung zurückwarf. »Wie kannst du denn mein Spiegelbild behalten«, fuhr er fort, »das mit mir wandelt überall und aus jedem klaren Wasser, aus jeder hellgeschliffnen Fläche mit entgegentreit?« – »Nicht einmal«, sprach Giulietta, »nicht einmal diesen Traum deines Ichs, wie er aus dem Spiegel hervorschimmert, gönnst du mir, der du sonst mein mit Leib und Leben sein wolltest? Nicht einmal dein unsterbes Bild soll bei mir bleiben und mit mir wandeln durch das arme Leben, das nun wohl, da du fliehst, ohne Lust und Liebe bleiben wird?« Die heißen Tränen stürzten der Giulietta aus den schönen dunklen Augen. Da rief Erasmus, wahnwitzig vor töndem Liebeschmerz: »Muß ich denn fort von dir? – muß ich fort, so soll mein Spiegelbild dein bleiben auf ewig und immerdar. Keine Macht – der Teufel soll es dir nicht entreißen, bis du mich selbst hast mit Seele und Leib.« – Giuliettas Küsse brannten wie Feuer auf seinem Munde, als er dies gesprochen, dann ließ sie ihn los und streckte sehnsuchtsvoll die Arme aus nach dem Spiegel. Erasmus sah, wie sein Bild unabhängig von seinen Bewegungen hervortrat, wie es in Giuliettas Arme glitt, wie es mir ihr im seltsamen Duft verschwand. Allerlei häßliche Stimmen meckerten und lachten in teuflischem Hohn; erfaßt von dem Todeskrampf des tiefsten Entsetzens, sank er bewußtlos zu Boden, aber die fürchterliche Angst – das Grausen riß ihn auf aus der Betäubung, in dicker dichter Finsternis taumelte er zur Tür hinaus, die Treppe hinab. Vor dem Hause ergriß man ihn und hob ihn in einen Wagen, der schnell fortrollte. »Dieselben haben sich etwas alteriert, wie es scheint«, sprach der Mann, der sich neben ihn gesetzt hatte, in teutscher Sprache, »Dieselben haben sich etwas alteriert, indessen wird jetzt alles ganz vortrefflich gehen, wenn Sie sich nur mir ganz überlassen wollen. Giulietten hat schon das übrige getan und mir Sie empfohlen. Sie sind auch ein recht lieber junger Mann und inflinieren erstaunlich zu angenehmen Späßen, wie sie uns, mir und Giulietten, sehr behagen. Das war mir ein recht tüchtiger teutscher Trit in den Nacken. Wie dem Amorofo die Zunge kirschblau zum Halse herausging – es sah recht possierlich aus, und wie er so krächzte und ächzte und nicht gleich abfahren konnte – ha – ha – ha –« Die Stimme des Mannes war so widrig höhrend, sein Schnickschnack so gräßlich, daß die Worte Dolchstichen gleich in des Erasmus Brust fuhren. »Wer Ihr auch sein mögt«, sprach Erasmus, »schweigt, schweigt von der entsetzlichen Tat, die ich bereue!« – »Bereuen, bereuen!« erwiderte der Mann, »so bereut Ihr auch wohl, daß Ihr Giulietta

kennen gelernt und ihre süße Liebe erworben habt?» – »Ach, Giuletta, Giuletta!« seufzte Erasmus. »Nun ja«, fuhr der Mann fort, »so seid Ihr nun kindisch, Ihr wünscht und wollt, aber alles soll auf gleichem glatten Wege bleiben. Fatal ist es zwar, daß Ihr Giuletta habt verlassen müssen, aber doch könnte ich wohl, bliebet Ihr hier, Euch allen Dolchen Eurer Verfolger und auch der lieben Justiz entziehen.« Der Gedanke, bei Giuletta bleiben zu können, ergriff den Erasmus gar mächtig. »Wie wäre das möglich?« fragte er. – »Ich kenne«, fuhr der Mann fort, »ein sympathetisches Mittel, das Eure Verfolger mit Blindheit schlägt, kurz, welches bewirkt, daß Ihr ihnen immer mit einem andern Gesichte erscheint und sie Euch niemals wieder erkennen. Sowie es Tag ist, werdet Ihr so gut sein, recht lange und und aufmerksam in irgend einen Spiegel zu schauen, mit Eurem Spiegelbilde nehme ich dann, ohne es im mindesten zu versehen, gewisse Operationen vor, und Ihr seid geborgen, Ihr könnt dann leben mit Giuletta ohne alle Gefahr in aller Eust und Freudigkeit.« – »Fürchterlich, fürchterlich!« schrie Erasmus auf. »Was ist denn fürchterlich, mein Bester?« fragte der Mann höhnisch. »Ach, ich – habe, ich – habe«, fing Erasmus an – »Euer Spiegelbild sitzen lassen«, fiel der Mann schnell ein, »sitzen lassen bei Giuletta? – ha ha ha! Bravissimo, mein Bester! Nun könnt Ihr durch Fluren und Wälder, Städte und Dörfer laufen, bis Ihr Euer Weib gefunden nebst dem kleinen Rasmus und wieder ein Familienvater seid, wiewohl ohne Spiegelbild, worauf es Eurer Frau auch weiter wohl nicht ankommen wird, da sie Euch leiblich hat, Giuletta aber nur Euer schimmerndes Traum-Ich.« – »Schweige, du entsetzlicher Mensch«, schrie Erasmus. In dem Augenblick nahte sich ein fröhlich singender Zug mit Fackeln, die ihren Glanz in den Wagen warfen. Erasmus sah seinem Begleiter ins Gesicht und erkannte den häßlichen Doktor Daperutto. Mit einem Satz sprang er aus dem Wagen und lief dem Zuge entgegen, da er schon in der Ferne Friedrichs wohlklingenden Bass erkannt hatte. Die Freunde kehrten von einem ländlichen Mahle zurück. Schnell unterrichtete Erasmus Friedrichen von allem, was geschehen, und verschwieg nur den Verlust seines Spiegelbildes. Friedrich eilte mit ihm voran nach der Stadt, und so schnell wurde alles Nötige veranstaltet, daß, als die Morgenröte aufgegangen, Erasmus auf einem raschen Pferde sich schon weit von Florenz entfernt hatte...

DAPERTUTTO (zu Hoffmann)

Wie bleich Sie sind!

HOFFMANN

Ich?

DAPERTUTTO

Sehen Sie lieber selbst!

HOFFMANN

Himmel!

DAPERTUTTO

Was?

HOFFMANN

Mein Spiegelbild! Ich habe mein Spiegelbild verloren! Mein Spiegelbild!

GIULIETTA

Hören Sie, meine Herren, da sind die Gondeln, die Stunde der Barcarolen und des Abschieds ist da! *Ab.*

NIKLAUS

Kommst du?

HOFFMANN

Noch nicht!

NIKLAUS

Ich verstehe, aber ich gebe auf dich acht!

SCHLEMIHL

Worauf warten Sie, Monsieur?

HOFFMANN

Darauf, daß Sie mir einen gewissen Schlüssel geben, den ich zu erringen geschworen habe.

SCHLEMIHL

Sie werden diesen Schlüssel nur mit meinem Leben bekommen.

HOFFMANN

Dann nehme ich das eine und das andre!

SCHLEMIHL

Das werden wir sehen! ... En garde! ...

DAPERTUTTO

Sie haben keinen Degen? Nehmen Sie meinen!

HOFFMANN

Danke!

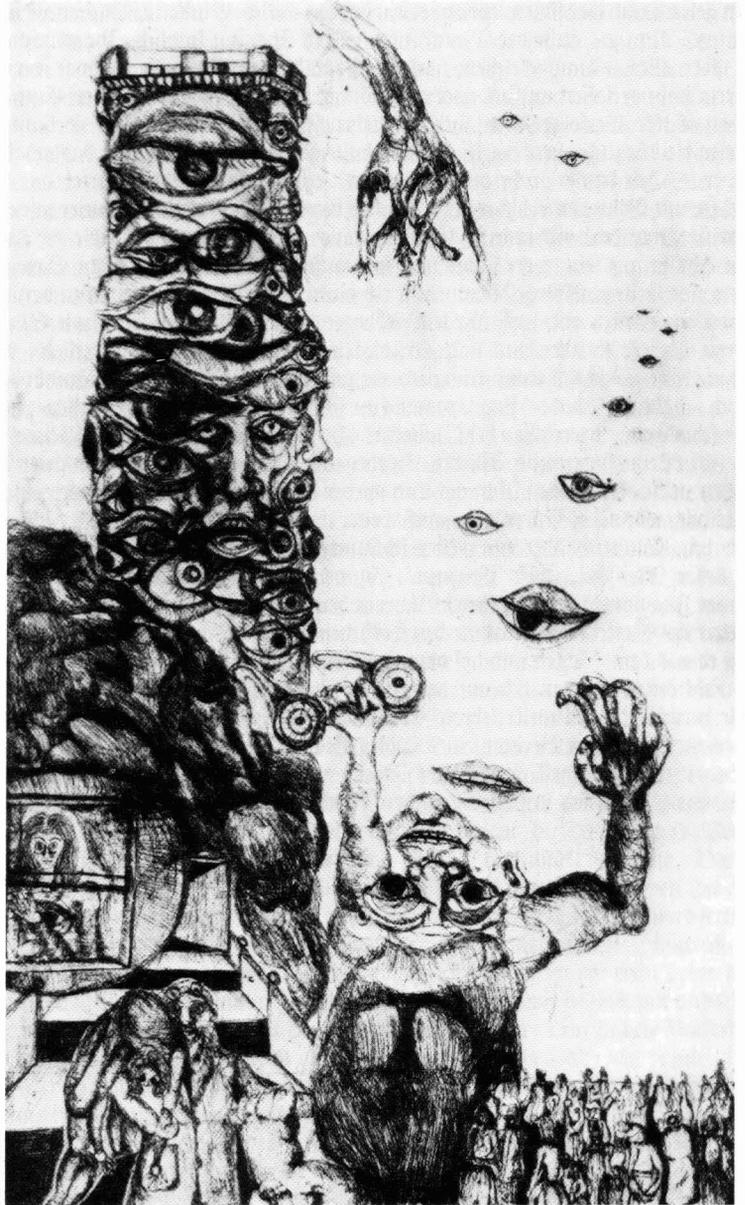
Hoffmann und Schlemihl fechten. Schlemihl wird zu Tode getroffen. Hoffmann nimmt ihm den Schlüssel und geht ab.

Spalanzani, Lazzaro (1729-1799)

italienischer Abbé und Naturforscher, der die »beiden Sizilien« geologisch aufnahm und die Vulkane studierte. Ursprünglich hatte er, wie Hoffmann, Jura studiert, dann erst sich den Naturwissenschaften zugewandt und Beiträge zur Meteorologie, Topographie, Geologie geliefert. Spalanzani beschäftigte sich aber auch mit Physiologie und Embryologie. Wenn Hoffmann hier ausdrücklich auf ihn verweist, dann vielleicht darum, weil Spalanzani der erste war, der die Samenflüssigkeit filtrierte und an Fröschen, Kröten und Hunden künstliche Befruchtungen vornahm. Durch solche Anspielungen auf damals modernste wissenschaftliche Untersuchungen erböht Hoffmann den Reiz seiner Fiktion vom künstlichen Menschen.

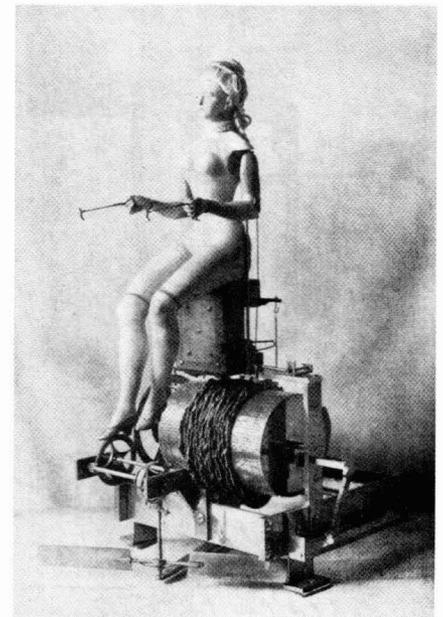
Giuseppe Coppola/ Coppelius

coppo, ital. die Augenböhle. Hoffmann verlängert hier offenbar ein Leitmotiv bis in den Namen einer Hauptfigur seiner Erzählung hinein.



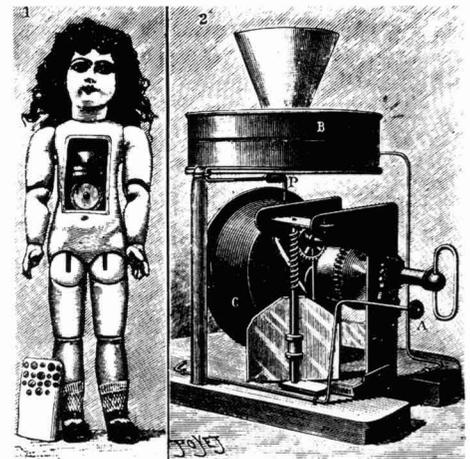
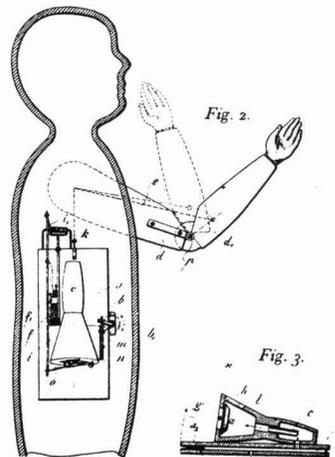
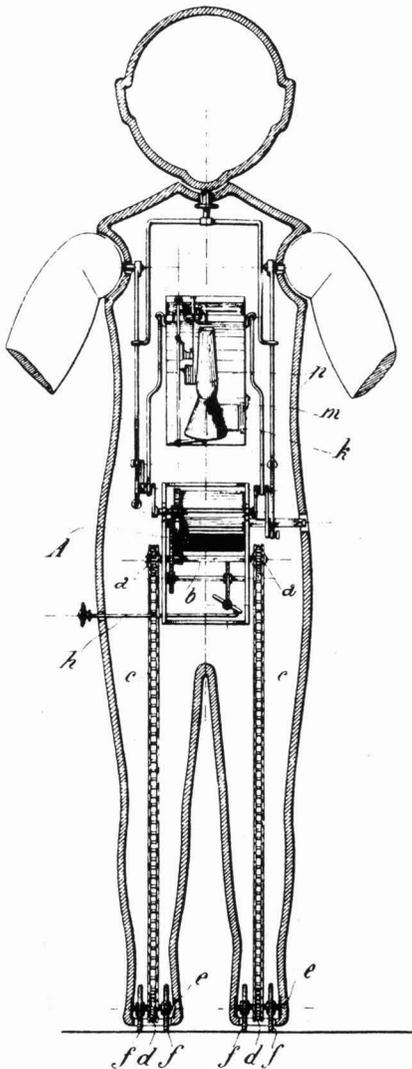
Im Jahre 1738 drängten sich die Pariser Rokoko-Damen mit ihren adeligen Kavaliern, um eine sonderbare Ausstellung zu besuchen. Ein Mechaniker namens Jacques de Vaucanson (1709–1782) aus Grenoble lud ein, dem Spiel eines Flötisten zu lauschen. Das Besondere an dieser Vorführung war: der Jüngling, der da Lippen, Finger und Zunge bewegend auf einer Querflöte zwölf Melodien spielte, wurde von Uhrwerken angetrieben, die ein System von Blasebälgen bewegten, das die Luft erzeugte, die in der Flöte in Töne umgewandelt wurde. Der junge Mann, 1,65 m groß, war ein Automat, der nur so aussah wie ein Mensch, ein Android also. Neben ihm im gleichen vornehmen Salon konnten die Besucher eine mechanische Ente bewundern, die nicht nur sämtliche Bewegungen eines lebendigen Tieres ausführte, sondern auch fraß und verdaut und das Gefressene gleichsam auf natürlichem Wege wieder ausschied.

Das Publikum empfand Vaucansons Automaten als sensationell, obgleich sie wirtschaftlich bedeutungslos waren. Hatte der Mensch hier einen künstlichen Gefährten bekommen? Die einen, die noch mehr in mittelalterlichen Vorstellungen befangen waren, mußten in diesen lebendig-toten Gebilden noch Zauberwerk sehen. Für sie waren Technik und Magie verwandt. Die Intellektuellen dagegen, die auf der Höhe ihrer Zeit dachten, hatten ein mechanisches Weltbild. Für sie lag jetzt ein neuer Hinweis vor, daß Mensch und Maschine verwandt seien. Das, was an Vaucansons Automaten so fesselte, war, daß sie Wesen ohne Geheimnisse waren. Jeder, der Vaucansons Beschreibung gelesen hatte, wußte, wie sie funktionierten. Wen wundert es da, daß in Spanien solchen Automaten-Herstellern die katholische Kirche mit Inquisition und Folter drohte. Die Kirche wollte sich das Geheimnis des Lebens, das sie verwaltete, nicht von Mechanikern oder Philosophen aus der Hand nehmen und entmystifizieren lassen. René Descartes (1596–1650) verglich in seinen Meditationen das Leben mit den Rädern und Gewichten einer Uhr. Nur durch seine Seele unterscheidet sich der Mensch von einem Automaten; die Tiere dagegen seien Maschinen ohne Seele. Der Arzt Joulieu Offray de La Mettrie ging mit seinen mechanisch-materialistischen Vorstellungen noch weiter: »Ich täusche mich nicht, der Mensch ist eine Uhr«, schreibt er 1748 in seinem Essay *Der Mensch eine Maschine (L'homme plus que machine)*. Um zu zeigen, daß der Mensch in der Tat wie eine Maschine funktioniert, zieht La Mettrie Versuche heran, die man mit den Körpern von Tieren gemacht hatte: »Alles Fleisch der Tiere zuckt nach dem Tode um so länger, als das Tier kälter ist und weniger ausdünstet. Dies beweisen die Schildkröten, die Eidechsen, die Schlangen etc... Eine einfache Warmwassereinspritzung belebt... das Herz und die Muskeln.« Seinen Zeitgenossen, die ihre Wißbegierde noch von der Kirche bremsen und entwerten lassen, ruft er zu: »Brechet die Kette Eurer Vorurteile, bewaffnet Euch mit der Fackel der Erfahrung und Ihr werdet der Natur die verdiente Ehre erweisen, statt aus der Unkenntnis, in welcher sie Euch gelassen, Schlüsse zu ihrem Nachteil zu ziehen. Öffnet nur die Augen und lasset das für Euch Unbegreifliche auf sich beruhen; Ihr werdet dann sehen, daß jener Ackersmann, dessen Geist und Einsicht sich nicht über die Grenzen seiner



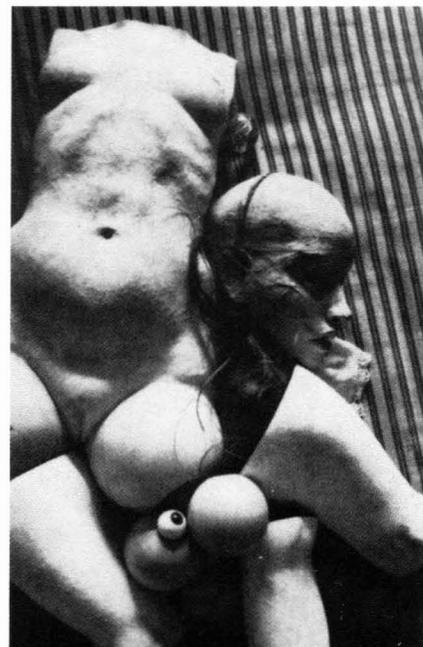
Furche erstreckt, nicht wesentlich von dem größten Geiste abweicht, wie die Zerschneidung der Gehirne von Descartes und Newton es bewiesen hätte...« Wegen seiner mechanisch-materialistischen Ansichten wurde La Mettrie in Frankreich und Holland politisch verfolgt; er ging nach Berlin an den Hof Friedrichs des Großen. Hier starb er 1751 an dem Genuß einer ganzen getrüffelten Pastete, zur großen Genugtuung der Konservativen, die sich beeilten, die Art seines Todes gegen seine Weltanschauung auszuspielen, als ob das Verzehren großer Pasteten eine natürliche Folge des Materialismus sei.

Nach La Mettrie ist der Mensch eine Uhr, die sich selber aufzieht. In dieser Auffassung kommt das grenzenlose Vertrauen zum Vorschein, das die Europäer im 18. Jahrhundert noch in die Technik hatten. Uhrmacher und Mechaniker machten sich daran, immer vollkommene Automaten-Menschen zu bauen. Vater und Sohn Jaquet-Droz in der Schweiz bauten einen Schreiber-Android (1760), einen Zeichner und eine Orgelspielerin (1773). Diese Androiden sind noch heute im Museum Neuchâtel in der Schweiz anzusehen. Über ein System von Kurvenscheiben in seinem Innern zeichnet der Zeichner z. B. das Bild Marie Antoinettes, setzt dabei mal hier an, mal dort, taucht die Feder ein, verfolgt das Ergebnis mit seinen beweglichen Augen. Ebenso bedient die Orgelspielerin mit ihren beweglichen schmalen Händen ein echtes Instrument. Andere Automaten-Menschen und ihre Leistungen waren raffinierte Täuschungen. So der berühmte Schachtürke des Ritters Wolfgang von Kempelen aus dem Jahre 1769. 1809 spielte Napoleon I. mit dem Apparat eine Partie Schach. Aber Kempelens Schach-Automat konnte nicht denken. Das besorgte ein Zwerg, der in seinem Innern verborgen war. Edgar Allan Poe hat 1836 einen kriminalistischen Essay über »Mälzels Schachspieler« (nach dem späteren Besitzer Mälzel) geschrieben und die Täuschung nachgewiesen...



... Gewiß, in den Jahren danach erhaschte ich bisweilen ein Stückchen des Erträumten in einer Zeichnung, oder im Spiel mit einer sich vergessenden Frau. Doch wie wenig nur entglitt nicht; nur Geringes blieb, maß man an dem Gehalt jenes Wundergartens, dessen ferner Geruch mein Magiertum so prompt entwertet hatte. – Fast ließe sich vermuten: war etwa diese sagenhafte Distanz, ganz wie bei den Puppen, ein nötiger Bestandteil dieses Über-Süßen, das verfiel, wenn die Unerreichbarkeit fiel? War nicht in der Puppe, die nur von dem lebte, was man in sie hineindachte, die trotz ihrer grenzenlosen Gefügigkeit zum Verzweifeln reserviert zu sein wußte, war nicht in der Gestaltung gerade solcher Puppenhaftigkeit das zu finden, was die Einbildung an Lust und Steigerung suchte? Bedeutete es nicht den endgültigen Triumph über die jungen Mädchen mit ihren großen beiseite sehenden Augen, wenn der bewußte Blick ihren Charme sich räuberisch einfiel, wenn die Finger, angriffslustig und nach Formbarem aus, gliedweise langsam entstehen ließen, was sich Sinne und Gehirn destilliert hatten?

Gelenk an Gelenk fügen, den Kugeln ihren größten Drehbereich für kindliche Pose abprobieren, den Mulden sacht folgen, das Vergnügen der Wölbungen kosten, sich in die Muschel des Ohres verirren, Hübsches machen und ein wenig rachsüchtig auch das Salz der Deformationen verteilen. Obendrein vor dem Innern beileibe nicht stehenbleiben, die verhaltenen Mädchengedanken entblättern, damit ihre Untergründe sichtbar werden, durch den Nabel am besten, tief im Bauch als Panorama bunt elektrisch beleuchtet. – Sollte nicht das die Lösung sein? ...

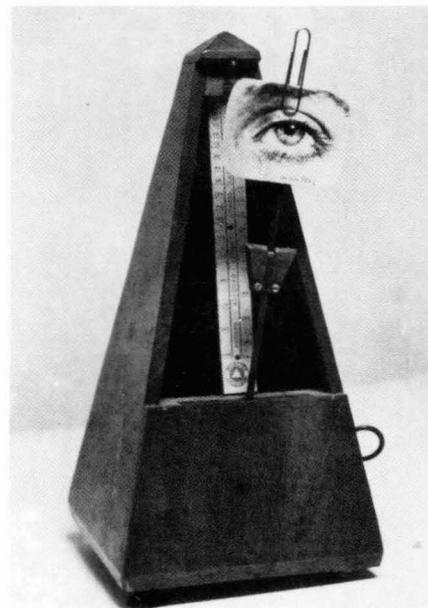


... In dem inneren Hohlraum der Ringordnung ist ein drehbarer Spiegel, der einen Winkel von 45° zu seiner Achse bildet. Diese horizontale Drehachse durchquert den Körper genau in der Höhe des Nabels, der das Guckloch ist. – Der Knopf auf der linken Brust dient zur Betätigung; der schräge Spiegel, in dem sich das Panorama reflektiert, dem er gerade gegenübersteht, dreht sich bei einem Druck auf den Knopf um ein Sechstel des Kreisumfangs weiter, die nächste Glühlampe schaltet sich ein, und ein zweites Spiegelbild ist vor das Auge gerückt ...



... War wirklich die Saite auf der Violine gesprungen? Ich weiß nicht. Ich bemerkte nur die Transfiguration der Töne, und da schien mir Paganini und seine Umgebung plötzlich wieder ganz verändert. Jenen konnte ich kaum wiedererkennen in der braunen Mönchstracht, die ihn mehr versteckte als bekleidete. Das verwilderte Antlitz halb verhüllt von der Kapuze, einen Strick um die Hüfte, barfußig, eine einsame trotzige Gestalt, stand Paganini auf einem felsigen Vorsprung am Meere und spielte Violine. Es war, wie mich dünkte, die Zeit der Dämmerung, das Abendrot überfloß die weiten Meeresfluten, die immer röter sich färbten und immer feierlicher rauschten, im geheimnisvollsten Einklang mit den Tönen der Violine. Je röter aber das Meer wurde, desto fahler erbleichte der Himmel, und als endlich die wogenden Wasser wie lauter scharlachgrelles Blut aussahen, da ward droben der Himmel ganz gespenstischhell, ganz leichenweiß, und groß und drohend traten daraus hervor die Sterne... und diese Sterne waren schwarz, schwarz wie glänzende Steinkohlen. Aber die Töne der Violine wurden immer stürmischer und kecker, in den Augen des entsetzlichen Spielmanns funkelte eine so spöttische Zerstörungslust, und seine dünnen Lippen bewegten sich so grauenhaft hastig, daß es aussah als murmelte er uralte verruchte Zaubersprüche, womit man den Sturm beschwört und jene bösen Geister entfesselt, die in den Abgründen des Meeres gefangen liegen. Manchmal, wenn er den nackten Arm aus dem weiten Mönchsärmel lang mager hervorstreckend, mit dem Fiedel-

bogen in den Lüften fegte: dann erschien er erst recht wie ein Hexenmeister, der mit dem Zauberstab den Elementen gebietet, und es heulte dann wie wahnsinnig in der Meerestiefe und die entsetzten Blutwellen sprangen dann so gewaltig in die Höhe, daß sie fast die bleiche Himmelsdecke und die schwarzen Sterne dort mit ihrem roten Schaume bespritzten. Das heulte, das kreischte, das krachte, als ob die Welt in Trümmer zusammenbrechen wollte, und der Mönch strich immer hartnäckiger seine Violine. Er wollte durch die Gewalt seines rasenden Willens die sieben Siegel brechen, womit Salomon die eisernen Töpfe versiegelt, nachdem er darin die überwundenen Dämonen verschlossen. Jene Töpfe hat der weise König ins Meer versenkt, und eben die Stimmen der darin verschlossenen Geister glaubte ich zu vernehmen, während Paganinis Violine ihre zornigsten Baßtöne grollte. Aber endlich glaubte ich gar die Jubel der Befreiung zu vernehmen, und aus den roten Blutwellen sah ich hervortauchen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungetüme von fabelhafter Häßlichkeit, Krokodile mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an die Stelle der Wangen, grüne Kamelsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung, alle mit kaltklugen Augen hinglotzend und mit langen Floßtatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche... Diesem aber, in dem rasenden Beschwörungseifer, fiel die Kapuze zurück, und die lockigen Haare, im Winde dahinflatternd, umringelten sein Haupt wie schwarze Schlangen. Diese Erscheinung war so sinneverwirrend, daß ich, um nicht wahnsinnig zu werden, die Ohren mir zuhielt und die Augen schloß. Da war nun der Spuk verschwunden, und als ich wieder aufblickte sah ich den armen Genueser, in seiner gewöhnlichen Gestalt, seine gewöhnlichen Komplimente schneiden, während das Publikum aufs entzückteste applaudierte...



... Der Schatten ist ein moralisches Problem, welches das Ganze der Ichpersönlichkeit herausfordert, denn niemand vermag den Schatten ohne einen beträchtlichen Aufwand an moralischer Entschlossenheit zu realisieren. Handelt es sich bei dieser Realisierung doch darum, die dunkeln Aspekte der Persönlichkeit als wirklich vorhanden anzuerkennen. Dieser Akt ist die unerläßliche Grundlage jeglicher Art von Selbsterkenntnis und begegnet darum in der Regel beträchtlichem Widerstand. Bildet die Selbsterkenntnis eine psychotherapeutische Maßnahme, so bedeutet sie oft eine mühsame Arbeit, die sich auf lange Zeit erstrecken kann.

Eine genauere Untersuchung der den Schatten bildenden dunkeln Charakterzüge resp. Minderwertigkeiten ergibt, daß dieselben eine emotionale Natur, bzw. eine gewisse Autonomie besitzen und demgemäß von obsidierender oder – besser – possidierender Art sind. Die Emotion nämlich ist keine Tätigkeit, sondern ein Geschehnis, das einem zustößt. Affekte ereignen sich in der Regel an den Stellen geringster Anpassung und offenbaren zugleich den Grund der verminderten Anpassung, nämlich eine gewisse Minderwertigkeit und das Vorhandensein eines gewissen niederen Niveaus der Persönlichkeit. Auf dieser tieferen Ebene mit ihren kaum oder garnicht kontrollierten Emotionen verhält man sich mehr oder weniger wie ein Primitiver, der nicht nur ein willenloses Opfer seiner Affekte ist, sondern dazu noch eine bemerkenswerte Unfähigkeit des moralischen Urteils besitzt.

Während sich nun der Schatten mit Einsicht und gutem Willen einigermaßen in die bewußte Persönlichkeit einordnen läßt, so bestehen doch, wie die Erfahrung zeigt, gewisse Züge, welche der moralischen Kontrolle hartnäckigen Widerstand entgegenzusetzen und sich als so gut wie unbeeinflußbar erweisen. In der Regel sind diese Widerstände verknüpft mit Projektionen, die als solche nicht erkannt werden, und deren Erkenntnis eine über das gewöhnliche Maß hinausgehende moralische Leistung bedeutet. Während die dem Schatten eigentümlichen Züge ohne allzugroße Mühe als persönlichkeitszugehörige Eigenschaften erkannt werden können, versagt hier sowohl die Einsicht wie der Wille, denn der Grund zur Emotion scheint ohne allen Zweifel beim Andern zu liegen. Für den objektiven Beobachter mag es noch so offenkundig sein, daß es sich um Projektionen handelt. Trotzdem besteht doch wenig Hoffnung, daß dieselben vom Subjekt eingesehen werden. Man muß schon davon überzeugt sein, daß man auch gelegentlich Unrecht haben könnte, um gewillt zu sein, emotional betonte Projektionen vom Objekt abzulösen ...

»... Sie sind oft Ihres Lebens sehr überdrüssig gewesen, Sie strebten fort von hier, nicht wahr? Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßigere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. Tun Sie das, lieber Freund, ich lade Sie dazu ein. Sie wissen ja, wo diese andre Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel. Ich helfe Ihnen Ihre eigene Welt sichtbar machen, das ist alles.«

Er griff wieder in die Tasche seiner bunten Jacke und brachte einen runden Taschenspiegel heraus.

»Sehen Sie: so haben Sie bisher sich selbst gesehen!«

Er hielt mir das Spiegelein vor die Augen (ein Kindervers fiel mir ein: ›Spiegelein, Spiegelein in der Hand‹), und ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen in diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und gängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolfgestalt floß in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie in einem Strome ein Nebenfluß von anderer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im andern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung. Traurig, traurig blickte der fließende, halbgestaltete Wolf mich aus den schönen scheuen Augen an.

»So haben Sie sich selbst gesehen«, wiederholte Pablo sanft und steckte den Spiegel wieder in die Tasche. Dankbar schloß ich die Augen und nippte am Elixier...

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN
DATEN ZUR REZEPTIONS-,
ENTSTEHUNGS- UND
AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

1814

Anfang Mai erscheinen bei Kunz in Bamberg die beiden ersten Bände von E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* (mit Titelvignetten Hoffmanns), deren erster Band ein Vorwort von Jean Paul enthält; Ende Oktober/Anfang November folgt der dritte Band.

1815

Im Kreis der sog. Serapionsbrüder liest Hoffmann am 13. Januar Adelbert von Chamisso (1781 – 1838), Carl Wilhelm Salice Contessa (1777 – 1825) und Julius Eduard Hitzig (1780 – 1849) seine Erzählung *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* vor. Der vierte und letzte Band der *Fantasiestücke* erscheint in Bamberg.

1818

Das Nürnberger *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818* enthält *Rat Krespel*.

1829

Vorbereitet durch das Erscheinen einzelner Übersetzungen ins Französische (ab 1826) und einen am 2. August 1828 im *Le Globe* veröffentlichten ausführlichen Beitrag über Hoffmann von Jean-Jacques Ampère (1800 – 1864), setzt mit dem Abdruck der *Contes fantastiques (Phantastische Erzählungen)*, wozu nicht nur die *Fantasiestücke* zählen) in der *Revue de Paris* die eigentliche Hoffmann-Rezeption in Frankreich ein. Übersetzer ist der deutsch-französische Publizist und spätere Politiker François-Adolphe Loève-Weimars (1801 – 1854). Am raschen Erfolg dieser Übersetzungen sind auch die Attacken beteiligt, die – nicht zuletzt unter dem Einfluß Goethes – von Walter Scott (1771 – 1832) unternommen werden. Loève-Weimars erwidert mit einer im Oktober 1829 publizierten Studie *Les dernières années et la mort d'Hoffmann (Die letzten Jahre und der Tod Hoffmanns)*.

Damit gewinnt E.T.A. Hoffmann in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts ein trügerisches Spiegelbild, das ihn, der die Franzosen aus politischen Gründen nicht gerade sonderlich liebte, wenig entzückt haben dürfte. So schreibt 1836 Théophile Gautier (1811 – 1872): „Alle Welt hat Hoffmanns Erzählungen gelesen: die Hausmeisterin und die große Dame, der Künstler und der Gemischtwarenhändler.“ Die Franzosen sehen in Hoffmann eine dämonische Gestalt, einen Bohémien, der in Halluzinationen lebt und unter dem Einfluß von Alkohol und Drogen dichtet, einen Mann auf der unsicheren Grenze zwischen Wachheit und Traum, Genie und Wahnsinn, Vernunft und Narrheit, eine gespaltene Persönlichkeit, mit dem Teufel im Bunde – widergespiegelt in Hoffmanns „hoffmanesker“ Bilderwelt mit ihren wilden Jagden, Gespenstern, Geistern von Verstorbenen, Vampiren, heulenden Teufeln, unheimlichen Mechanikern, Doktores, Spielern, Menschen ohne Schatten und Spiegelbild – Spukgestalten, denaturiert, verkrüppelt oder von krankhafter Schönheit. Das alles kennen die Franzosen in ihrer eigenen Literatur nicht oder nur in vagen Andeutungen. Der dämonische Deutsche mit seinen Spukgestalten fasziniert sie, zieht sie magisch an. Gleichzeitig dazu setzt eine Identifizierung des Dichters mit seinen Gestalten ein, was allerdings schon Hoffmanns erster Herausgeber, der Weinhändler Kunz in Bamberg, vorbereitet hat, der als erster die Legende vom ewig trunkenen, fast wahnsinnigen Dichter aufbrachte. Charles Nodier, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval, Jules Barbier, Michel Carré, Jacques Offenbach, Charles Baudelaire, André Breton – die Reihe derer, die von Hoffmann fasziniert sind, ist groß. Sie alle haben aber auch an dem „Fantasiebild Hoffmann“ gemalt und damit das Bild des wirklichen Hoffmann überdeckt.



1848

In Paris wird ein Theaterstück *Hoffmanns phantastische Erzählungen* mit der Musik von Juliette Godillon angekündigt. Ob eine Aufführung stattfand, ist ungewiß.

1850

Alexandre Dumas (1802 – 1870) läßt in seiner Erzählung *Die Frau mit dem samtenen Halsband* E. T. A. Hoffmann und den Romantiker Zacharias Werner (1768 – 1823) persönlich auftreten.

1851

Am 21. März hat im Pariser Théâtre de l'Odéon das Schauspiel *Les contes fantastique d'Hoffmann* von Jules Barbier (1822 – 1901) und Michel Carré (1819 – 1872) Premiere. Das Stück enthält Motive aus E. T. A. Hoffmanns *Don Juan*, *Der Sandmann*, *Die Abenteuer der Silvesternacht* (*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*) und *Rat Krespel* sowie Motive aus *Der goldne Topf*, *Klein Zaches genannt Zinnober* und *Prinzessin Brambilla*. Hinzu kommen aktuelle Anspielungen auf die Liebe des Dichters Gérard de Nerval (1808 – 1855) zu der Sängerin Jenny Colon: nach dem Tod der Sängerin, 1842, ist Nerval in eine Nervenheilanstalt eingeliefert worden, wo er die Dichtung *Aurelia*, die Geschichte seiner Liebe, niederschreibt. Dichten als Heilung – dazu ermuntert die Muse Hoffmann in *Hoffmanns Erzählungen*. Einer dieser Vorstellungen wohnt Jacques Offenbach bei und ist von dem Sujet als möglichem Opernstoff sogleich angetan. Zunächst jedoch macht sich sein Kollege Hector Salomon (1838 – 1906) an die Vertonung des Stückes.

1856

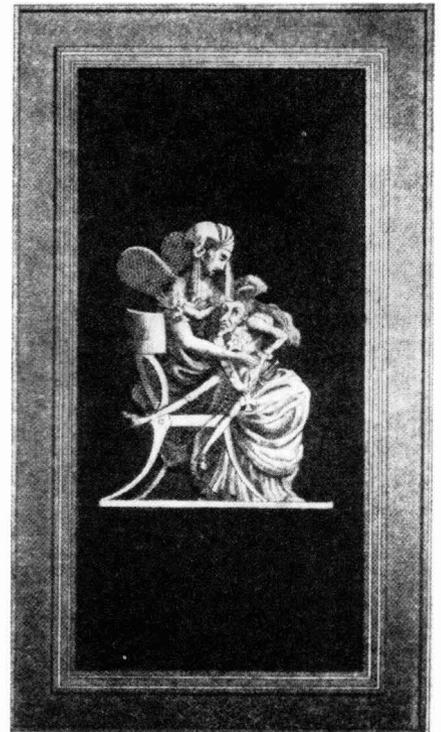
Offenbach veranstaltet ein Preisausschreiben für junge Operettenkomponisten, die bisher weder in der Opéra noch in der Opéra Comique aufgeführt worden sind. Das Thema: *Doktor Mirakel* von E. T. A. Hoffmann. Preisträger sind Georges Bizet (1838 – 1875) und Charles Lecocq (1832 – 1918).

1872

Am 15. Januar hat im Pariser Théâtre de la Gaîté die in 22 Bilder gegliederte Operette *Roi Carotte* (*König Mohrrübe*) Premiere. Das Libretto stammt von Victorien Sardou (1839 – 1908), die Musik von Jacques Offenbach. Ausgehend von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Klein Zaches genannt Zinnober* handelt das Stück vom schlechten Regiment des unter dem Einfluß seiner schönen Frau stehenden Königs Friedolin, an dessen Stelle König Mohrrübe tritt; dieser wird jedoch samt seinen übrigen Gemüse-Geistern vom Volk wieder vertrieben, und ein geläuterter Friedolin kehrt auf den Thron zurück. Die kaum verhüllte Satire auf Napoleon III. sollte schon 1870 zur Aufführung kommen, was jedoch durch den Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges verhindert wurde.

1877

Offenbach erwirbt die Kompositionsrechte an dem inzwischen von Jules Barbier für den Komponisten Hector Salomon zum Libretto umgearbeiteten Schauspiel *Les contes fantastiques d'Hoffmann*. Unter welchen Umständen es Offenbach gelungen ist, Hector Salomon von seinem Plan, das Libretto zu komponieren, abzubringen, ist nicht mehr feststellbar. Vielleicht bot Offenbach ihm eine Abfindungssumme.





1878

Mit Albert Vizentini, dem Direktor des Pariser Théâtre de la Gaîté-Lyrique, legt Offenbach die Besetzung für die geplante Uraufführung seiner Oper *Les Contes d'Hoffmann* fest. Zu diesem Zeitpunkt ist für die Titelrolle eine Bariton-Partie vorgesehen.

1879

Nach dem Konkurs des Théâtre de la Gaîté-Lyrique sieht sich Offenbach genötigt, die im Entstehen begriffene Oper erneut zur Uraufführung anzubieten. Er veranstaltet deshalb am 18. Mai ein Hauskonzert, bei dem auch Teile aus *Les Contes d'Hoffmann* mit Klavierbegleitung aufgeführt werden. Anwesend sind unter anderem die Direktoren der Pariser Opéra Comique (Léon Carvalho) und der Wiener Hofoper (Franz von Jauner). Die Kostproben aus der Oper erhalten so viel Anerkennung, daß beide Direktoren sich verpflichten wollen, die Uraufführung zu besorgen. Möglicherweise einigen sich Carvalho und Jauner bereits an diesem Abend darauf, daß die Uraufführung in Paris und die deutsche Erstaufführung in Wien stattfinden soll. Die Annahme der Oper durch Carvalho zieht den Wechsel der Operngattung nach sich: Ursprünglich als große opéra lyrique, also mit auskomponierten Rezitativen, geplant, kann Offenbach jetzt auf diese Kompositionsarbeit verzichten, da an der Opéra Comique grundsätzlich nur Opern mit eingeschobenen Dialogen zwischen den musikalischen Nummern gegeben werden. Außerdem entfällt jetzt die Konzeption einer Bariton-Partie für die Titelrolle, weil in Carvalhos Ensemble der kurz vorher in Charles Gounods Oper *Roméo et Juliette* erfolgreich reüssierte Tenor Talazac zur Verfügung steht. Offenbach gestaltet die Partie daher für Tenor um. Er arbeitet im übrigen den ganzen Winter hindurch in fieberhafter Eile und schreibt einmal an Carvalho: »Beileben Sie sich, mein Stück herauszubringen! Mir bleibt nicht mehr viel Zeit, und ich möchte die Premiere unbedingt erleben!«

1880

Am Morgen des 5. Oktober stirbt Offenbach und hinterläßt die Oper als Fragment: die ersten drei Akte (also Rahmenhandlung, Olympia- und Antonia-Akt) im Klaviermanuskript und Skizzen zu den beiden letzten Akten. Mit der Orchestrierung beauftragt Offenbachs Witwe den Komponisten Ernest Guiraud (1836 – 91), der auch später die Dialoge durch (sehr geschickt ausgeführte) Rezitative ersetzen wird, um die Oper weltweit aufführbar zu machen. Die Premiere muß wegen Offenbachs plötzlichem Tod und den damit verbundenen Problemen einer aufführungsreifen Fassung des Torsos verschoben werden.

1881

Nachdem Carvalho die Rolle des Niklas und damit auch der Muse stark gekürzt hat und schließlich den gesamten Giulietta-Akt als nicht aufführungsreif ansehen mußte, wohl auch deshalb, weil Guiraud in der kurzen Zeit die wenigen Skizzen Offenbachs zu diesem Akt unmöglich hätte auskomponieren können, findet die Uraufführung am 10. Februar statt. Trotz der verstümmelten Fassung – immerhin hat Carvalho die Barkarole des Venedig-Aktes (als Einlage in den Antonia-Akt) doch noch hineingeschmuggelt – erringt die Oper einen ungeheuren Erfolg.

Die deutsche Erstaufführung findet am 7. Dezember im Wiener Ringtheater statt, dessen Direktor inzwischen Franz von Jauner, der ehemalige Hofoperndirektor, geworden ist. Bei der zweiten Vorstellung am darauffolgenden Tag bricht ein Theaterbrand aus, bei dem Hunderte von Menschen ums Leben kommen. Daraufhin macht sich der Aberglaube breit, es sei mit dieser Oper nicht recht geheuer, der Dr. Mirakel des Antonia-Aktes habe auch

bei den Aufführungen die Hand mit im Spiel. Für fast ein Vierteljahrhundert verschwindet Offenbachs letzte Oper von den Spielplänen deutschsprachiger Bühnen. (Nur 1884 ist eine Berliner Aufführung nachweisbar.)

Die 2. bis 4. Druckausgabe von *Hoffmanns Erzählungen* bei Choudens enthält wieder den Giulietta-Akt, allerdings vor das Antonia-Bild gestellt und in unvollständigem Zustand. Erste deutsche Übersetzung von J. Hopp.

1905

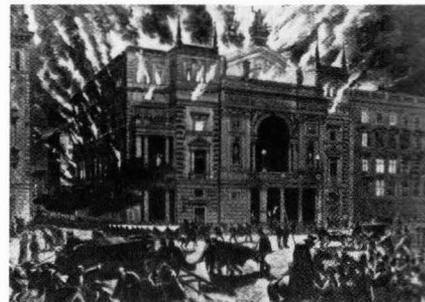
Durch die Initiative Hans Gregors, des Leiters der Berliner Komischen Oper, kommt eine Wiederbelebung von *Hoffmanns Erzählungen* zustande, die auch Quellenstudien einschließt. Diese neu erarbeitete Fassung bemüht sich vor allem um den fragmentarischen Giulietta-Akt. Gregor und sein Regisseur Maximilian Morris greifen dabei auf einen nicht näher nachgewiesenen oder erläuterten ›Nachlaß des Komponisten‹ zurück, um die Lücken des Giulietta-Aktes und vor allem des Schlußbildes zu füllen. Sie fallen indessen Einlagestücken zweifelhafter Provenienz zum Opfer, nämlich Neukompositionen aus dritter Hand auf neue Texte von Pierre Barbier, dem Sohn des Librettisten. Es handelt sich unter anderem um ein ›Septett‹ am Schluß des Giulietta-Aktes, das in seiner musikalischen Diktion sich so deutlich von Offenbachs Musik entfernt, daß seine Authentizität äußerst fraglich ist.

1907

Der französische Verlag Choudens, der schon den Erstdruck kurz nach der Uraufführung publiziert hat und auch weitere modifizierte Ausgaben bis zur Jahrhundertwende vorlegte, bringt eine als ›Cinquième Edition‹ bezeichnete Fassung heraus, die der Berliner Einrichtung folgt und sie so vorläufig legitimiert. Der entsprechende deutschsprachige Klavierauszug erscheint, herausgegeben von Hans Loewenfeld, in der Edition Peters. Beide Ausgaben bilden die Grundlage aller Aufführungen bis heute. (Abweichungen im Einzelfall sind Sache der Dirigenten und Regisseure.)

1931

Im November beginnt im Berliner Großen Schauspielhaus eine Serie von 175 Aufführungen der Inszenierung von *Hoffmanns Erzählungen*, für die Max Reinhardt verantwortlich ist. Die musikalische Einrichtung besorgte Leo Blech, die neue Übersetzung und die Einrichtung des Librettos stammen von keinem Geringeren als dem Kulturhistoriker Egon Friedell unter Mitarbeit von Hans Sassmann. Die umjubelte Aufführungsserie zieht allerdings auch harte Kritik nach sich, insbesondere von Karl Kraus, der in seiner *Fackel* schreibt (unter dem Titel *Offenbach-Schändungen*): »Ich habe mir den Dreck angesehen, hinter dessen glänzender Fassade, wie wir inzwischen erfahren haben, die überwiegende Mehrzahl der Mitwirkenden Hungerlöhne bezieht, die man ihnen schuldig bleibt. (...) Was nun das Weiße Rössel betrifft, so ist es tatsächlich auf der Szene des Großen Schauspielhauses für Hoffmanns Erzählungen zurückgeblieben, und es füllt, vor eine echte Altberliner Droschke gespannt, das ganze Vorspiel aus. (...) Was nun die Regie betrifft, die hier vor der eigentlichen Prachtentfaltung ihr Werk verrichtet, so kann ich sagen, daß ich in meiner langjährigen Laufbahn als Zuschauer nie etwas Theaterwidrigeres gesehen habe, indem ich doch der Meinung bin, daß man einen Gaul, selbst wenn er einem geschenkt wird, nicht durch einen Gaul darstellen lassen kann, der eine halbe Stunde lang auf der Szene steht, er verdorrt wie das echte Gras im Sommernachtstraum und erweckt höchstens die Spannung, ob er nicht das tun wird, was sich in einem Fall von Offenbach-Schändung gebühren würde.«





1941

In Paris taucht ein Partiturotograph des Antonia-Aktes auf, dessen Urheber nicht feststellbar sind. Es sind Schriftzüge Guirauds und von zwei weiteren Bearbeitern zu erkennen.

1951

M. Powell und E. Pressburger drehen den Film *The Tales of Hoffmann*, eine mehr oder weniger freie Adaption der Oper in einer ästhetisch eindrucksvollen Mischung aus Gesangs- und Ballettartistik. Der Dirigent dieser Produktion ist Sir Thomas Beecham.

1953

Textliche und musikalische Neufassung von Otto Maag und Hans Haug. Die ursprüngliche Reihenfolge der Akte (Olympia-Antonia-Giulietta) wird wiederhergestellt, die Bedeutung Stellas unterstrichen und die Personalunion von Muse und Niklaus verdeutlicht.

1958

Uraufführung der Neubearbeitung von Walter Felsenstein in eigener Inszenierung an der Komischen Oper, Berlin. Felsenstein geht von der Schauspielvorlage aus und schreibt eine Dialogfassung in Versen. Er beläßt die ursprüngliche Reihenfolge der Akte und profiliert die Muse zur Schlüsselfigur der Oper.

1977

Die quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser in der deutschen Übertragung von Gerhard Schwalbe erscheint. Uraufführung dieser Fassung mit Rezitativen an der Volksoper Wien. Oeser hat als erster Forscher Einsicht nehmen können in die Skizzen, die sich im Besitz der Offenbach-Erben Cusset befinden.

ZEITTADEL

E. T. (W.) A. HOFFMANN

JACQUES OFFENBACH

1776	am 24. Januar als Sohn eines Rechtsanwalts in Königsberg geboren	am 20. Juni als Sohn des Musiklehrers, Synagogenkantors, Schriftstellers und Komponisten Isaac Offenbach (Eberst) in Köln geboren	1819
1792	Studium der Rechte an der Universität Königsberg	Cellostudium	1828
1795	Regierungs-Auskultators-Examen; erste Amtstätigkeit in Königsberg	erste gedruckte Komposition <i>Divertimento über Schweizerlieder für Violoncello mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Kontrabaß</i> ;	1833
1798	Verlobung mit Minna Dörffer; Referendar-Examen und Versetzung nach Berlin	Reise des Vaters mit beiden Söhnen nach Paris;	
1800	Assessor-Examen; Ernennung in Posen	Luigi Cherubini nimmt Jacques in die Celloklasse des Konservatoriums auf	
1802	Lösung der Verlobung mit Minna; Verehelichung mit Maria Thekla Michaelina (Mischa) Rorer-Trzcińska	Cellist an der Opéra Comique	1835

1804	Ernennung zum Regierungsrat in Warschau	Aufführung eigener Kompositionen in Konzerten mit Friedrich von Flotow	1839
1806	Hoffmann tritt erstmals als Dirigent auf; Warschau wird von den Franzosen besetzt	Heirat mit Herminie d'Alcain (1826 – 87); Konzertreise nach England	1844
1808	Kapellmeister am Bamberger Theater	Revolution in Paris; Flucht nach Köln (Domkonzert)	1848
1809	Hoffmanns erste Erzählung <i>Ritter Gluck</i> in der ›Allg. Musikal. Ztg.‹ veröffentlicht	Rückkehr nach Paris; Cellokonzert vor Louis Napoléon	1849
1810	»Direktionsgehilfe«, Hauskomponist, Bühnenarchitekt und Kulissenmaler am Bamberger Theater	Kapellmeister am Théâtre Français	1850
1811	Julia-Erlebnis	Aufführung des Dramas ›Les Contes d'Hoffmann‹ von Jules Barbier und Michel Carré im Théâtre de l'Odéon	1851
1812	Hoffmann verläßt Bamberg	Offenbach eröffnet in der Holzbude eines Taschenspielers neben dem Gelände der Weltausstellung sein Kleintheater ›Bouffes Parisiens‹ mit <i>Les deux aveugles</i> ; 400 ausverkaufte Vorstellungen	1855
1813	Dresden – Leipzig – wieder Dresden: Arbeit am Theater; Belagerung und Eroberung Dresdens durch die Franzosen; nochmals Leipzig	UA <i>Orpheus in der Unterwelt</i> ; 228 mal hintereinander gespielt	1858
1814	Entlassung aus dem Theater; Berlin	Offenbach wird französischer Staatsbürger	1860
1814/15	<i>Fantasiestücke in Callots Manier</i>	UA <i>Die Rheinnixen</i> (Barkarole) an der Wiener Hofoper; Beginn der Zusammenarbeit mit H. Meilhac und L. Halévy;	1864
1815	Expedient im Justizministerium	UA <i>Die schöne Helena</i>	
1815/16	<i>Die Elixiere des Teufels</i>	UA <i>Ritter Blaubart</i>	1866
1816	Ernennung zum Rat am Kammergericht; UA der Oper <i>Undine</i> in Berlin	UA <i>Die Großherzogin von Gerolstein</i>	1867
1817	<i>Nachtstücke</i>	Ausbruch des Dt./Frz. Krieges; Reisen nach Spanien, Italien, Österreich	1870
1819	schwere Krankheit; Ernennung zum Mitglied der »Immediat-Commission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe«	Übernahme des Théâtre de la Gaîté	1873
1819/21	<i>Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern; Die Serapionsbrüder</i>	Finanzieller Ruin; Offenbach verkauft das Théâtre de la Gaîté	1875
1820	Protest Hoffmanns gegen die Verhaftung Jahns	Gastspielreise nach Nordamerika	1876
1821	Hoffmann erwirkt seine Entlassung aus der Kommission; Ernennung zum Mitglied des Oberappellationsssenates am Kammergericht	Beginn der Komposition <i>Hoffmanns Erzählungen</i>	1879
1822	Einleitung eines Disziplinarverfahrens; Hoffmann stirbt am 25. Juni in Berlin.	Hauskonzert vor geladenen Gästen und Presse mit Stücken aus <i>Hoffmanns Erzählungen</i>	
		Tod am 5. Oktober; Ernest Guiraud vollendet die Oper nach dem Klavierauszug	1880
		UA der Oper <i>Hoffmanns Erzählungen</i> an der Pariser ›Opéra Comique‹ am 10. Februar; am 7. Dezember deutschsprachige Premiere am Ringtheater in Wien; abends darauf, während der 2. Vorstellung, katastrophaler Brand mit vielen Hunderten von Todesopfern.	1881

DIE BÜHNENWERKE JACQUES OFFENBACHS

PASCAL ET CHAMBORD

Musik zum Vaudeville
(Text: A. Bourgeois u. E. Brisebarre)
2. 3. 1839, Palais-Royal

L'ALCÔVE

Opéra comique; 1 Akt
(Text: De Forges u. De Leuven)
24. 4. 1847, Konzertsaal Tour d'Auvergne

MARIELLE

(dt. Bearbeitung von »L'Alcôve«)
(Text: C. O. Sternau)
9. 1. 1849, Stadttheater Köln

LE TRÉSOR À MATHURIN

(1. Fassung von »Le Mariage aux lanternes«;
UA 1857)
Opéra comique; 1 Akt
(Text: Léon Battu)
Mai 1853, Konzertsaal Herz

PEPITO

(»Das Mädchen von Elizondo«)
Opéra comique; 1 Akt
(Text: L. Battu u. J. Moinaux)
8. 10. 1853, Variétés

OYAYAYE OU LA REINE DES ISLES

Anthropophagie; 1 Akt
(Text: Jules Moinaux)
26. 6. 1855, Folies-Nouvelles

ENTREZ, MESSIEURS, MESDAMES

Prolog z. Eröffnung d. Bouffes
(Text: Méry u. Servières [= Halévy])
5. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

LES DEUX AVEUGLES

Bouffonerie musicale; 1 Akt
(Text: Moinaux)
5. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

LA NUIT BLANCHE

Opéra comique; 1 Akt
(Text: Plouvier)
5. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

ARLEQUIN BARBIER

Ballet bouffe; 1 Akt
(Rossinis »Barbier« von Offenbach u. d.
Pseudonym »Lange« arrangiert)
5. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

LE RÊVE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

Saynète; 1 Akt
(Text: Tréfeu)
30. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

PIERROT CLOWN

Pantomime; 1 Akt
(Libretto: Jackson, Musik: Offenbach u. d.
Pseudonym »Lange«)
30. 7. 1855, Bouffes-Parisiens

LE VIOLONEUX

(»Martin der Geiger«)
Légende bretonne; 1 Akt
(Text: Mestépès u. Chevalet)
31. 8. 1855, Bouffes-Parisiens

POLICHINELLE DANS LE MONDE

Pantomime; 1 Akt
(Libretto: Busnach)
19. 9. 1855, Bouffes-Parisiens

MADAME PAPILLON

Bouffonerie; 1 Akt
(Text: Servières [= Halévy])
3. 10. 1855, Bouffes-Parisiens

PAIMPOL ET PÉRINETTE

Saynète lyrique; 1 Akt
(Text: De Forges)
29. 10. 1855, Bouffes-Parisiens

BA-TA-CLAN

Chinoiserie musicale; 1 Akt
(Text: Halévy)
29. 12. 1855, Bouffes-Parisiens

LE POSTILLON EN GAGE

Bouffonerie; 1 Akt
(Text: Plouvier u. Adenis)
3. 2. 1856, Bouffes-Parisiens

TROMB-AL-CAZAR

Bouffonerie; 1 Akt
(Text: Dupeuty u. Bourget)
3. 4. 1856, Bouffes-Parisiens

LA ROSE DE SAINT-FLOUR

Operette; 1 Akt
(Text: M. Carré)
12. 6. 1856, Bouffes-Parisiens

LES DRAGÉES DE BAPTÊME

1 Akt
(Text: Dupeuty u. Bourget)
18. 6. 1856, Bouffes-Parisiens

LES BERGERS DE WATTEAU

1 Akt
(Text: Mathieu u. Placet, Musik: »Lange«-
Offenbach)
24. 6. 1856, Bouffes-Parisiens

LE »66«

Operette; 1 Akt
(Text: De Forges u. De Laurencin)
31. 7. 1856, Bouffes-Parisiens

LE SAVETIER ET LE FINANCIER

Opérette bouffe; 1 Akt
(Text: H. Crémieux)
23. 9. 1856, Bouffes-Parisiens

LA BONNE D'ENFANTS

Opérette bouffe; 1 Akt
(Text: Bercieux)
14. 10. 1856, Bouffes-Parisiens

LES TROIS BAISERS DU DIABLE

Opérette fantastique; 1 Akt
(Text: Mestépès)
15. 1. 1857, Bouffes-Parisiens

CROQUEFER OU LE DERNIER DES PALADINS

(»Ritter Eisenfraß«)
Opérette bouffe; 1 Akt
(Text: Jaime u. Tréfeu)
2. 2. 1857, Bouffes-Parisiens

DRAGONETTE

Opérette bouffe; 1 Akt
 (Text: Jaime u. Mestépès)
 30. 4. 1857, Bouffes-Parisiens

**VENT DU SOIR OU L'HORRIBLE
FESTIN**

Opérette bouffe; 1 Akt
 (Text: Gille)
 16. 5. 1857, Bouffes-Parisiens

UNE DEMOISELLE EN LOTERIE

Opérette bouffe; 1 Akt
 (Text: Jaime u. Crémieux)
 27. 7. 1857, Bouffes-Parisiens

LE MARIAGE AUX LANTERNES

›Verlobung bei der Laterne‹
 (2. Fassung von ›Le Trésor à Mathurin‹;
 UA 1853)
 Operette; 1 Akt
 (Text: M. Carré u. L. Battu)
 10. 10. 1857, Bouffes-Parisiens

LES DEUX PÊCHEURS

Bouffonerie musicale; 1 Akt
 (Text: Depeuty u. Bourget)
 13. 11. 1857, Bouffes-Parisiens

LES PETITS PRODIGES

Folie musicale; 1 Akt
 (Text: Jaime u. Tréfeu, Musik v. Jonas, von
 Offenbach die ›Valse des animaux‹)
 19. 11. 1857, Bouffes-Parisiens

MESDAMES DE LA HALLE

Opérette bouffe; 1 Akt
 (Text: Lapointe)
 3. 3. 1858, Bouffes-Parisiens

**LA CHATTE MÉTAMORPHOSÉE EN
FEMME**

Operette; 1 Akt
 (Text: Scribe u. Melesville)
 19. 4. 1858, Bouffes-Parisiens

ORPHÉE AUX ENFERS

(›Orpheus in der Unterwelt‹)
 Opéra bouffe; 2 Akte, 4 Bilder
 (Text: Crémieux)
 21. 10. 1858, Bouffes-Parisiens

UN MARI À LA PORTE

Operette; 1 Akt
 (Text: Delacour u. Morand)
 22. 6. 1859, Bouffes-Parisiens

**LES VIVANDIÈRES DE LA GRANDE
ARMÉE**

1 Akt
 (Text: Jaime u. De Forges)
 6. 7. 1859, Bouffes-Parisiens

GENEVIÈVE DE BRABANT

(›Genovefa‹)
 Opéra bouffe; 2 Akte, 7 Bilder
 (Text: Jaime u. Tréfeu)
 19. 11. 1859, Bouffes-Parisiens
 2 Umarbeitungen:
 3 Akte u. 9 Bilder
 26. 12. 1867, Ménus Plaisiers
 Opéra Féerie in 5 Akten
 25. 2. 1875, Gâté
 (Beide Umarbeitungen von Crémieux u.
 Tréfeu)

LE CARNAVAL DES REVUES

Revue; 1 Akt
 (Text: Grangé, Gille, Halévy)
 (Darin die Wagner-Parodie ›La Symphonie
 de l'Avenir‹ u. ›La Tyrolienne de l'Avenir‹)
 10. 2. 1860, Bouffes-Parisiens

DAPHNIS ET CHLOË

Operette; 1 Akt
 (Text: Clairville u. Cordier)
 27. 3. 1860, Bouffes-Parisiens

LE PAPILLON

Ballet; 2 Akte, 4 Bilder
 (Libretto: Taglioni u. St. Georges)
 26. 11. 1860, Große Oper, Paris

BARKOUF

Komische Oper; 3 Akte
 (Text: Scribe u. Boisseau)
 24. 12. 1860, Komische Oper, Paris

LA CHANSON DE FORTUNIO

(›Fortunios Lied‹)
 Operette; 1 Akt
 (Text: Crémieux u. Halévy)
 5. 1. 1861, Bouffes-Parisiens

LE PONT DES SOUPIRS

(›Die Seufzerbrücke‹)
 Opéra bouffe; 2 Akte, 4 Bilder
 (Text: Crémieux u. Halévy)
 23. 3. 1861, Bouffes-Parisiens
 Umarbeitung in 4 Akte, 5 Bilder
 1875, Variétés

**MR. CHOUFLEURY RESTERA CHEZ
LUI LE...**

(›Salon Pitzelberger‹)
 Opéra bouffe; 1 Akt
 (Text: St. Rémy [= Herzog v. Morny],
 Halévy, Crémieux, Lépine)
 14. 9. 1861, Bouffes-Parisiens

APOTHECAIRE ET PERRUQUIER

Operette; 1 Akt
 (Text: Elie Frébault)
 17. 10. 1861, Bouffes-Parisiens

LE ROMAN COMIQUE

Opéra bouffe; 3 Akte
 (Text: Crémieux u. Halévy)
 10. 12. 1861, Bouffes-Parisiens

MONSIEUR ET MADAME DENIS

Operette; 1 Akt
 (Text: Delaporte u. Laurencin)
 11. 1. 1862, Bouffes-Parisiens

**LE VOYAGE DE MM. DUNANAN
PÈRE ET FILS**

Opéra bouffe; 3 Akte
 (Text: Siraudin u. Moinaux)
 23. 3. 1862, Bouffes-Parisiens

JACQUELINE

(▷Dorothea◁)

Operette; 1 Akt

(Text: Paul d'Arcy [= Crémieux u. Halévy], Musik: »Lange«-Offenbach)

14. 10. 1862, Bouffes-Parisiens

LES BAVARDS

(▷Die Schwätzerin von Saragossa◁)

Opéra bouffe; 2 Akte

(Text: Nutter)

12. 6. 1862, Kurtheater in Bad Ems

20. 2. 1863, Bouffes-Parisiens

LE BRÉSILIE

(▷Fürst Apaculpo◁)

Vaudeville; 1 Akt

(Text: Meilhac u. Halévy)

9. 5. 1863, Palais-Royal

LIESCHEN UND FRITZCHEN

Conversation alsacienne; 1 Akt

(Text: Boisselot)

1863, Kurtheater in Bad Ems

5. 1. 1864, Bouffes-Parisiens

L'AMOUR CHANTEUR

Operette; 1 Akt

(Text: Nutter u. Lépine)

5. 1. 1864, Bouffes-Parisiens

IL SIGNOR FAGOTTO

(Dr. Hanslick gewidmet)

Operette; 1 Akt

(Text: Nutter u. Tréfeu)

1863, Kurtheater in Bad Ems

13. 1. 1864, Bouffes-Parisiens

DIE RHEINNIXEN

Große romantische Oper

3 Akte (durchkomponiert)

(Text: Nach dem Französischen v. Nutter deutsch v. Alfred v. Wolzogen)

8. 2. 1864, Hofoper, Wien

LES GÉORGIENNES

(Die schönen Weiber von Georgien)

Opéra bouffe; 3 Akte

(Text: Moinaux)

16. 3. 1864, Palais-Royal

JEANNE QUI PLEURE ET JEAN QUI RIT

Operette; 1 Akt

(Text: Crémieux u. Gille)

1864, Kurtheater in Bad Ems

16. 12. 1865, Bouffes-Parisiens

LE FIFRE ENCHANTÉ OU LE SOLDAT MAGICIEN

(▷Die Regimentszauberer◁)

Operette; 1 Akt

(Text: Nutter u. Tréfeu)

9. 7. 1864, Kurtheater in Bad Ems

30. 9. 1868, Bouffes-Parisiens

LA BELLE HÉLÈNE

(▷Die schöne Helena◁)

Opéra bouffe; 3 Akte

(Text: Meilhac u. Halévy)

17. 12. 1864, Variétés

COSCOLETTO OU LE LAZZARONE

Opéra comique; 2 Akte

(Text: Nutter u. Tréfeu)

24. 7. 1865, Kurtheater in Bad Ems

LES REFRAINS DES BOUFFES

Revue; 1 Akt

21. 9. 1865, Bouffes-Parisiens

LES BERGERS

Opéra comique; 3 Akte

(Text: Crémieux u. Gille)

11. 12. 1865, Bouffes-Parisiens

BARBE-BLEU

(▷Blaubart◁)

Opéra bouffe; 3 Akte

(Text: Meilhac u. Halévy)

5. 2. 1866, Variétés

LA VIE PARISIENNE

(▷Pariser Leben◁)

Pièce en 5 actes mêlée de chant

(Text: Meilhac u. Halévy)

31. 10. 1866, Palais-Royal

LA GRANDE-DUCHESSE DE GEROLSTEIN

(▷Die Großherzogin von Gerolstein◁)

Opéra bouffe; 3 Akte

(Text: Meilhac u. Halévy)

12. 4. 1867, Variétés

LA PERMISSION DE DIX HEURES

(▷Urlaub nach dem Zapfenstreich◁)

Operette; 1 Akt

(Text: Mélesville u. Carmouche)

1867, Kurtheater in Bad Ems

1873, Renaissance-Theater Paris

LA LEÇON DE CHANT

Bouffonerie; 1 Akt

(Text: E. Bourget)

1867, Kurtheater in Bad Ems

1873, Marigny, Paris

ROBINSON CRUSOE

Opéra comique; 3 Akte

(Text: Cormon u. Crémieux)

23. 11. 1867, Opéra-Comique, Paris

LE CHÂTEAU À TOTO

Opéra bouffe; 3 Akte

(Text: Meilhac u. Halévy)

6. 5. 1868, Palais-Royal

L'ÎLE DE TULIPATAN

(▷Die Insel Tulipatan◁)

Bouffonerie; 1 Akt

(Text: Chivot u. Duru)

30. 9. 1868, Bouffes-Parisiens

LA PÉRICHOLE

Opéra bouffe; 2 Akte (später 3 Akte)

(Text: Meilhac u. Halévy)

6. 10. 1868, Variétés

VERT-VERT

(▷Kakadu◁)
Opéra comique; 3 Akte
(Text: Meilhac u. Nuijter)
10. 3. 1869, Opéra-Comique, Paris

LA DIVA

(▷Die Theaterprinzessin◁)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Meilhac u. Halévy)
22. 3. 1869, Bouffes-Parisiens

LA PRINCESSE DE TRÉBIZONDE

(▷Die Prinzessin von Trapezunt◁)
Opéra bouffe; 2 Akte (später 3 Akte)
(Text: Nuijter u. Tréfeu)
31. 7. 1869, Kurtheater Baden-Baden
7. 12. 1869, Bouffes-Parisiens

LES BRIGANDS

(▷Die Banditen◁)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Meilhac u. Halévy)
10. 12. 1869, Variétés

LA ROMANCE DE LA ROSE

Operette; 1 Akt
(Text: Tréfeu u. Prével)
11. 12. 1869, Bouffes-Parisiens

BOULE DE NEIGE

(Umarbeitung von ▷Barkouf◁; UA 1860)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Nuijter u. Tréfeu)
14. 12. 1871, Bouffes-Parisiens

LE ROI CAROTTE

(▷König Mohrrübe◁)
Opéra bouffe-féerie; 4 Akte, 18 Bilder
(Text: V. Sardou)
15. 1. 1872, Gaîté

FANTASIO

(Dr. Hanslick gewidmet)
Opéra comique; 3 Akte
(Text nach der Komödie v. Alfred de Musset v. Paul de Musset)
18. 1. 1872, Opéra-Comique, Paris

FLEURETTE

(▷Näherin und Trompeter◁)
Operette; 1 Akt
(Text: Kopp u. Zell)
8. 3. 1872, Carl-Theater, Wien

DER SCHWARZE KORSAR

(▷Le Corsaire noir◁)
Komische Oper; 3 Akte
(angeblich ist Offenbach hier sein eigener Librettist)
21. 9. 1872, Theater an der Wien

LES BRACONNIERS

(▷Die Wilddiebe◁)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Chivot u. Duru)
29. 1. 1873, Variétés

LE CASCON

Drama mit Bühnenmusik von J. O.
(Text: Th. Barrière)
2. 9. 1873, Gaîté

POMME D'API

(▷Onkel hats gesagt◁)
Operette; 1 Akt
(Text: Busnach u. Halévy)
4. 9. 1873, Renaissance-Theater, Paris

LA JOLIE PARFUMEUSE

(▷Schönröschen◁)
Opéra comique; 3 Akte
(Text: Blum u. Crémieux)
29. 11. 1873, Renaissance-Theater, Paris

BAGATELLE

Operette; 1 Akt
(Text: Blum u. Crémieux)
21. 5. 1874, Bouffes-Parisiens

MADAME L'ARCHIDUC

Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Halévy u. Millaud)
31. 10. 1874, Bouffes-Parisiens

LA HAINE

Drama mit Musik von J. O.
(Text: V. Sardou)
3. 12. 1874, Gaîté

WITTINGTON ET SON CHAT

Féerie; 4 Akte
(nach d. Franz. von Nuijter u. Tréfeu engl. v. Farmie)
2. 1. 1875, Alhambra, London

LES HANNETONS

Revue; 3 Akte
(Text: Grangé u. Millaud)
22. 4. 1875, Bouffes-Parisiens

LA BOULANGÈRE A DES ÉCUS

(▷Die Millionenbäckerin◁)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Meilhac u. Halévy)
10. 10. 1875, Variétés

LA CRÉOLE

(▷Die Kreolin◁)
Opéra comique; 3 Akte
(Text: A. Millaud)
3. 11. 1875, Bouffes-Parisiens

LE VOYAGE DANS LA LUNE

Opéra féerie; 4 Akte
(Text nach Jules Verne v. Vanloo, Leterrier u. Mortier)
26. 11. 1875, Gaîté

TARTE À LA CRÈME

(▷Nur ein Walzer◁)
Valse; 1 Akt
(Text: A. Millaud)
14. 12. 1875, Bouffes-Parisiens

PIERETTE ET JACQUOT

Operette; 1 Akt
(Text: Noriac u. Gille)
14. 10. 1876, Bouffes-Parisiens

LA BOÎTE AU LAIT
Operette; 4 Akte
(Text: Grangé u. Noriac)
3. 11. 1876, Bouffes-Parisiens

LE DOCTEUR OX
Opéra bouffe; 3 Akte, 6 Bilder
(Text nach Jules Verne v. Mortier u. Gille)
26. 1. 1876, Variétés

LA FOIRE SAINT-LAURENT
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Crémieux u. St. Albin)
10. 2. 1877, Folies-Dramatiques

MAÎTRE PERONILLA
Opéra bouffe; 3 Akte
Librettist ungenannt
[Offenbach, Nutter u. Ferrier]
13. 3. 1878, Bouffes-Parisiens

MADAME FAVART
Opéra comique; 3 Akte
(Text: Chivot u. Duru)
28. 12. 1878, Folies-Dramatiques

LA MAROCAINE
Opéra comique; 3 Akte
(Text: Blum, Blau u. Toché)
13. 1. 1879, Bouffes-Parisiens

LA FILLE DU TAMBOUR-MAJOR
Opéra comique; 3 Akte, 4 Bilder
(Text: Chivot u. Duru)
13. 12. 1879, Folies-Dramatiques

BELLE LURETTE
(Die schöne Lurette)
Opéra bouffe; 3 Akte
(Text: Paul Ferrier u. Halévy)
30. 10. 1880, Renaissance-Theater, Paris

LES CONTES D'HOFFMANN
(Hoffmanns Erzählungen)
Opéra fantastique; 4 Akte
(Text: J. Barbier u. M. Carré)
10. 2. 1881, Opéra-Comique, Paris

MAM'ZELLE MOUCHERON
Operette; 1 Akt
(Text: Leterrier u. Vanloo; bereits 1870 vollendet)
10. 5. 1881, Renaissance-Theater, Paris



LITERARISCHE VORLAGE

HOFF* E. T. A. Hoffmann, Werke, 5 Bde., neu bearbeitet von Gisela Spickerkötter, Zürich 1965.

– *Fantasiestücke in Callot's Manier*

„Don Juan“ → Stella

„Der goldne Topf“ → Lindorf

„Die Abenteuer der Silvesternacht“ → Giulietta, Dapertutto, Schlemihl

– *Nachtstücke*

„Der Sandmann“ → Olympia, Coppélius, Spalanzani

– *Klein Zaches genannt Zinnober* → Kleinzack

– *Die Serapionsbrüder* → Luthers Weinkeller

„Rat Krespel“ → Antonia, Crespel

„Signor Formica“ → Nebenfiguren

KLAVIERAUSZÜGE

- U 20 – neu revidiert von Gustav Kogel, Frankfurt, Peters, o. J.
– dt. von Gustav Kogel, Paris, Choudens, 1907/Leipzig, Peters, o. J.
– Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser, Kassel, Alkor Edition, 1977.

SEKUNDÄRLITERATUR

- PGO 40 – Klaus Günzel, (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann, Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten, Berlin 1976.
PGO 40 – Ulrich Helmke, E. T. A. Hoffmann, Lebensbericht in Bildern und Dokumenten, Kassel 1975.
HUC – Ricarda Huch, Gesammelte Werke/E. T. A. Hoffmann, Köln 1969.
PGO 40 – Rüdiger Safranski, E. T. A. Hoffmann, Das Leben eines skeptischen Phantasten, München 1984.
PGO 40 – Friedrich Schnapp (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten, München 1974.
PGO 40 – Friedrich Schnapp (Hrsg.), E. T. A. Hoffmann, Dichter über ihre Dichtungen, München 1974.
PGO 40 – Gabriele Wittkop-Ménardeau, E. T. A. Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, rororo Bildmonographien 113, Reinbek 1977.
SBM 80 – Alain Decaux, Offenbach, König des zweiten Kaiserreichs, München 1960.
SBM 80 – P. Walter Jacob, Jacques Offenbach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, rororo Bildmonographien 155, Reinbek 1969.
SBM 80 – Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, Frankfurt/M. 1976.
SBM 80 – Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.), Jacques Offenbach, Musik Konzepte 13.
SBM 80 – Kurt Pahlen, Jacques Offenbach, Hoffmanns Erzählungen, Goldmann/Schott Opernführer, München 1980.

SCHALLPLATTEN

- S 1747 – Gesamtaufnahme mit R. Tucker, R. Peters, R. Stevens, L. Amara, M. Singher, Chor und Orchester der Met New York; Dirigent: Pierre Monteux; Cetra 1955.

* *Signatur der Essener Musikbibliothek*



INHALT

<i>Karin Heindl-Lau</i> Les contes d'Hoffmann E. T. A. Hoffmanns und/oder Jacques Offenbachs verklausulierte Lebensbeichte?	4
*	
Die Handlung	7
*	
›Hoffmanns‹ Erzählungen	10
Olimpia	
Antonia	
Giulietta	
*	
<i>Lienhard Waurzyn</i> Zur Geschichte des Automaten-Menschen	27
<i>Hans Bellmer</i> Die Puppe	29
<i>Heinrich Heine</i> Der Teufelsgeiger	30
<i>C. G. Jung</i> Der Schatten	32
<i>Hermann Hesse</i> Seelen-Spiegelung	33
*	
Daten zur Rezeptions-, Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Hoffmanns Erzählungen	34
Zeittafel	38
Jacques Offenbachs Bühnenwerke	40
*	
Literatur- und Disco-Exprefß	45
Inhalt	46
Nachweise/Impressum	47

NACHWEISE

Texte: Charles Baudelaire, Das Gift, aus: C. B., München 1925. – Karin Heindl-Lau, Les Contes d'Hoffmann · E. T. A. Hoffmanns und/oder Jacques Offenbachs verklausulierte Lebensbeichte?, revidierte Fassung des Originalbeitrags zur Heidelberger Neuinszenierung von 1981. – Die Handlung, auf die Essener Neuinszenierung von 1986 zugeschnitten von Karin Heindl-Lau. – »Hoffmanns« Erzählungen · Olympia, aus: E. T. A. Hoffmann, Nachtstücke; Antonia, aus: E. T. A. Hoffmann, Die Serapiionsbrüder; Giulietta, aus: E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke nach Callot's Manier/Die Abenteuer der Silvesternacht; sämtlich zitiert nach: E. T. A. Hoffmann, Werke, 4 Bde., Frankfurt/M., Insel, 1967, Bd. 1 u. 2. – Libretto-Auszüge, aus: Hoffmanns Erzählungen, Fantastische Oper in 4 Akten nach dem Drama von Jules Barbier und Michel Carré, Paris, Choudens, 1907. – Lienhard Wawrzyn, Zur Geschichte des Automaten-Menschen, aus: L. W., Der Automaten-Mensch, Berlin 1976. – Hans Bellmer, Die Puppe, Frankfurt/M. 1983. – Heinrich Heine, Der Teufelsgeiger (Redaktionstitel), zitiert nach: Joachim Fildhaut (Hrsg.), Eine feine Nachtmusik, Hannover 1984. – C. G. Jung, Der Schatten, aus: C. G. J., Welt der Psyche, Zürich 1954. – Hermann Hesse, Seelen-Spiegelung (Redaktionstitel), aus: H. H., Der Steppenwolf, Frankfurt/M. 1974. – Hoffmanns Erzählungen, Daten zur Rezeptions-, Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, nach der Sekundärliteratur zusammengestellt von Karin Heindl-Lau. – Die Bühnenwerke Jacques Offenbachs, nach einem, von Offenbach selbst stammenden Verzeichnis, 1880 in der »Revue et Gazette musicale« veröffentlicht. – Arthur Rimbaud, Sämtliche Dichtungen, Heidelberg 1978.

Abbildungen: Titelbild, Figurine von Heidi Salzer zur Essener Neuinszenierung von Jacques Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«, 1986. – (1) Selbstporträt E. T. A. Hoffmanns, aus: Walter Steffen u. Hans v. Müller (Hrsg.), Handzeichnungen E. T. A. Hoffmanns, Berlin 1925. – (3) Jacques Offenbach und E. T. A. Hoffmann, Collage; Faksimile der Unterschriften von J. Offenbach, Bibliothèque de l'Opéra, Paris, und E. T. A. Hoffmann, Historisches Museum, Bamberg. – (6) Les Contes d'Hoffmann, Zeichnung von M. de Haenen in »Le Théâtre Illustré«, in Anlehnung an die Uraufführung in der Opéra Comique 1881, Photo Bibliothèque de l'Opéra, Paris. – (7, 8, 9) Illustrationen, entnommen aus: Die Welt des Biedermeier, Bd. 7 der Reihe »Große Kulturepochen«, München 1969. – (8) Die Barkarole, Notengemälde von J. I. Grandville um 1840 für das Pariser »Magasin pittoresque« gezeichnet, Programmheft zu »Hoffmanns Erzählungen«, Heidelberg 1981. – (9) Devrient und Hoffmann, Federzeichnung E. T. A. Hoffmanns in einem Brief an Devrient um 1818, Historia Photo. – (10) Bildnis E. T. A. Hoffmanns nach einer Lithographie von Hugo Steiner-Prag, 1923, Privatbesitz Ulrich Helmke. – (19) Faksimile der Gesangs- und Klavierstimme zum Schluß des Antonia-Aktes, wahrscheinlich von Offenbachs Hand, Oper der Stadt Köln. – (20) Figurine der Giulietta von Heidi Salzer zur Essener Neuinszenierung von Jacques Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«, 1986. – (21) Bühnenbildentwurf von Wolf Wanninger zum 3. Akt (Giulietta) der Essener Neuinszenierung von Jacques Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«, 1986. – (26) Der Sandmann, nach einer Radierung von Elke Riemer, 1970, Privatbesitz Ulrich Helmke. – (27) Tympanonspielerin (mechanische Puppe), Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris. – (28) Konstruktionszeichnung einer »sich selbstthätig bewegenden Puppe« aus Fürth um 1895 – Edisons Phonographen-Puppe von 1894, beides entnommen aus: Jürgen und Marianne Cieslik, Puppen, München 1979. – (29) Die Puppe, Foto und Zeichnung von Hans Bellmer, entnommen aus, H. B., Die Puppe, Frankfurt/M. 1983. – (30) Paganini, entnommen aus: Walter G. Armando, Paganini, Hamburg 1960. – (31) Objet indestructible, Assemblage, Privatbesitz. – (34) E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke, Titelblatt der Erstausgabe, E. T. A. Hoffmann Gesellschaft, Bamberg. – (35) E. T. A. Hoffmann, Klein Zaches, Umschlagzeichnung, Staatsbibliothek, Bamberg. – (36) Opéra Comique 1900, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. – (37) Ringtheaterbrand in Wien, 8. 12. 1881, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. – (38) Zeitgenössische Karikatur von J. Offenbach, Archiv der Stadt Köln. – (44) Jacques Offenbach als Zauberlehrling, zeitgenössische Karikatur, Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin. – (48) Selbstporträt E. T. A. Hoffmanns mit Pfeife und Punsch auf einem Brief an Devrient, 1821, entnommen aus: Leopold Hirschberg (Hrsg.), Die Zeichnungen E. T. A. Hoffmanns, Potsdam 1921.

Autoren, Verlagen und Institutionen wird für die Erlaubnis zur Wiedergabe von Texten und Bildern herzlich gedankt.



THEATER & PHILHARMONIE ESSEN

Komm. künstl. Geschäftsführer: Dieter Wilhelm
Spielzeit 1985/86

Programmbuch zur Essener Neuinszenierung von
Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*

Inszenierung: Karlheinz Hundorf

Bühnenbild: Wolf Wanninger

Kostüme: Heidi Salzer

Redaktion und Layout: Karin Heindl-Lau

Assistenz: Ulla Jung

Druck, waz-druck, Duisburg



Kurze Nachtwache der Trunkenheit, heilige! Und wäre es nur wegen der Maske, mit der du mich beschenkt hast. Ich bejahe dich, Methode! Ich vergesse nicht, daß du gestern mein ganzes Leben verklärt hast. Ich setze mein Vertrauen auf das Gift. Ich bin imstande mein Leben hinzugeben bis zum letzten Blutstropfen, alle Tage.

Arthur Rimbaud