

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

Niedersächsische Staatsoper Hannover Opernhaus
Mittwoch, 10. Dezember 1986, 19.30 bis 22.15 Uhr

Hoffmanns Erzählungen

Oper in drei Akten, einem Vorspiel und einem Nachspiel

Libretto von Jules Barbier

nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré

Deutsch von Hans Loewenfeld

Musik von Jacques Offenbach

Musikalische Leitung

Graham Buckland

Spielleitung

Uwe Drechsel

Bühnenbild und Kostüme

Ottowerner Meyer

Chöre

Georg Metz

Musikalische Assistenz Helmut Kukuk, Thomas Volk

Abendregie Thomas Schindler Fechtscene Gregor Leue

Inspektion Herbert Lange Souffleuse Helga Grahn

Leitung der Kostümwerkstätten Barbara Brokate Chefmaskenbildner Herbert Edom

Technische Gesamtleitung Peter Martin Technische Inspektion Horst Schlette

Bühne Wolf-Dieter Kietzmann Beleuchtung Gevert Poppe

Tontechnik Karl-H. Löffler Leiter der Statisterie Detlef Kasten

Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte: Otto Junne Verlag

Die Personen

Hoffmann

Die Muse
Niklaus

Lindorf
Coppelius
Mirakel
Dapertutto

Andreas
Cochenille
Franz
Pitichinaccio

Olympia
Antonia
Giulietta
Stella

Mutter der Antonia

Nathanael
Spalanzani

Hermann
Schlemihl

Luther
Crespel

Zachos Terzakis *

Annette Küttenbaum

Michael Burt

William Forney

Elisabeth Verlooy
Sharon Markovich
Renate Behle
Susanne Schlingmeier

Gertraud Wagner

Lutz Rainer

Leonard Delany

Barr Peterson

* Von den Städtischen Bühnen Nürnberg



E. T. A. Hoffmann, Die Fantasie erscheint zum Troste. Traumdarstellung mit Selbstbildnis

Hoffmanns französisches Spiegelbild

Jean-Louis Martinoty

Im Spiegel von Offenbachs *Giulietta* verliert der Dichter Hoffmann sein Spiegelbild. Der andere, wirkliche Hoffmann aber, Ernst Theodor Amadeus, gewinnt darin für die Nachwelt einen hartnäckig bestehenbleibenden Schatten: den eines in Halluzinationen lebenden Bohémieners, der in der Trunkenheit von Alkohol und Rauschgift dichtet; eines Menschen, der mit dem Teufel verwandt ist oder der sich ihm wie Faust verschrieben hat, und der am Ende zumindest im Wahnsinn stirbt. Das ist das trügerische Spiegelbild, welches Frankreich im 19. Jahrhundert erfunden, geliebt und in seiner Literatur verwendet hat, und dieses Bild haben Barbier, Carré und Offenbach auf die Bühne übertragen.

Der wirkliche Hoffmann, der am 24. Januar 1776 in Königsberg geborene Maler, Musiker und Beamte, der am 25. Juni 1822 als beinahe reicher Mann und ein alles in allem achtenswerter Bürger in Berlin starb, hätte wahrscheinlich wenig Freude an diesem Doppelgänger gehabt, dessen Bild ihm jene Franzosen vorhielten, die er übrigens aus triftigen – politischen – Gründen nicht übermäßig liebte... Der Beamtenschreiber Hoffmann, der bei Tag Jurist und bei Nacht Dichter war und in dem Stefan Zweig die Spaltung

einer Persönlichkeit erkannte, die im prosaischen Alltag erstickte, ist schließlich weit entfernt von der satanischen Gestalt, die Walter Scott 1829 in seinem Vorwort zur französischen Ausgabe des Werkes anprangerte, und die Baudelaire bewunderte, als wäre dieser Hoffmann einer Opiumwolke oder einem von Edgar Allan Poe verfaßten Werk entstiegen, während viel später André Breton ihn als visionären Vorläufer des Surrealismus feierte...

Tatsächlich vermittelten die Dichtungen E. T. A. Hoffmanns, als sie ans jenseitige Rheinufer gelangten, den Franzosen jenes Bild der französischen Romantik, das sie in ihrer eigenen Literatur vergeblich suchten, gemäß der seltsamen Erwägung, daß der Schöpfer eines Werkes den von ihm geschaffenen Gestalten ähnlich ist. Selbst Alfred de Musset und der „schwarzgekleidete Fremde“ seiner „Dezembernacht“, der ihm „wie ein Bruder ähnelte“, war nicht wirklich eine Verkörperung des phantastischen hoffmannesken Elements inmitten des Alltags, das den normalen Ablauf der Dinge ständig umzuwerfen drohte und das wie ein Damoklesschwert stets über dem Kopf des Helden hing. Für E. T. A. Hoffmann galt – im Gegensatz zu seinem Bruder Medardus in den „Elixieren des Teufels“ – dieses: „Die Narrheit, die ist überall hinter dir her, um deiner Vernunft beizustehen, ... denn deine Vernunft ... muß mit der Narrheit in Kompanie treten, die hilft ihr auf ...“: Diese Narrheit, der Wahnsinn, der Intuitionen hervorbringt, die sich dem Verstand entziehen, führt in der Oper jedoch nicht ins Irrenhaus, sondern zur „Roten Rose“, zu jenem höchsten Gut, jenem verklärten Frauenbild, zu dem alle Dichtung hinstrebt. Die wirkliche Rose, Julia Marc, wiederzusehen, hat E. T. A. Hoffmann nicht einmal versucht, was

ganz „vernünftig“ war, und ebenso begnügte sie sich damit, dreizehn Jahre nach dem Tod des Dichters ihre Erinnerungen an ihn aufzuzeichnen. Der Wahnsinn herrscht nur im Reich der Erfindung, und der Doppelgänger ist es, der im wesentlichen seine Folgen trägt.

Für die Franzosen ist alles, was mit Doppelgängertum und Persönlichkeitsspaltung zu tun hat, Sache des Arztes und nicht des Dichters; es handelt sich um eine banale Krankheit, die „schizoide Selbstbeobachtung“, die „darin besteht, daß man sich selbst zusieht“, wie man damals sagte . . . Und Hoffmann mußte trunken oder vielmehr krank sein, damit der Drang zum Phantastischen, mit dem er das Leben erfüllte, nicht zum Ausbruch kam, sondern erträglich wurde. Hoffmann mußte also zwei Seelen in sich tragen, er mußte Kreisler sein, damit das Unbegreifliche begreiflich werde – woran „Hoffmanns Erzählungen“ in bedrückender Weise erinnern: Im Epilog erklärt die Muse sehr eindringlich die drei von Hoffmann erzählten Liebesabenteuer als drei Erscheinungen ein- und derselben Frau, nämlich Stellas: Man ist beruhigt, es handelt sich um eine dichterische Aussage, um ein Spiel, das aus einer kranken, in den Fieberträumen der Trunkenheit liegenden Phantasie geboren wurde. Alles ist klar – und nichts ist wirklich gesagt.

E. T. A. Hoffmanns erster Herausgeber, der Weinhändler Kunz, an den der Schankwirt Luther aus der Oper sicher in manchem erinnert, brachte als erster diese Legende von einem wahnsinnigen, der Trunkenheit verfallenen und zum Bohémien gewordenen Hoffmann in Umlauf. Dieses auch von der ersten französischen Ausgabe von Loeve-Weimars (1829: 20 Bände mit willkürlichen Ausschnitten, wenig treue Über-

setzung) übernommene Hoffmann-Bild entsprach weitgehend der stereotypen Gestalt des zum Wahnsinn neigenden Dichters – wie sie später Balzac 1831 in seinem „Gambara“ ausführlicher gestaltete – und ebenso auch einer Welt des „finsternen Mittelalters“, die erfüllt war von wilden Jagden, Gespenstern und heulenden Teufeln, mit denen der Frühromantiker Charles Nodier jungen Dichtern wie Victor Hugo oder Théophile Gautier Fieberträume eingepflicht hatte: nach Hoffmanns Tod (1822) veröffentlicht Nodier „Trilby“ und „Infernalía“, d. h. „kurze Romane, Novellen und Erzählungen über Geister von Verstorbenen, über Gespenster, Dämonen und Vampire“. So ist es nicht verwunderlich, daß 1828 das erste ins Französische übersetzte Werk E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“ waren: Hier fanden die Liebhaber phantastischer Dichtung fast dieselbe Atmosphäre wie in Goethes „Faust“ oder in den Dramen Shakespeares, die Paris damals gleichzeitig entdeckte . . . Sogar der Halbfranzose Heine sieht in den „Elixieren des Teufels“ nur „das Furchtbarste und Entsetzlichste, das der Geist erdenken kann“.

Das Mißverständnis ist gewaltig, und es ist zäh: „Hoffmanns Erzählungen“ haben es an die Nachwelt weitergegeben. Die am wenigsten opportunistischen oder auch die ehrlichsten Übersetzer E. T. A. Hoffmanns haben sehr bald gegen diese völlig willkürliche und falsche Darstellung der wahren Persönlichkeit des Dichters und der wahren Natur der deutschen Romantik Einspruch erhoben. 1836 deckt Henry Egmont und 1842 Pierre Christian das auf, was sie als eine „Kabale“ bezeichnen, „die inszeniert wurde, um E. T. A. Hoffmanns Werken den Zugang zur guten Gesellschaft zu versperren, indem man ihn als ein Produkt von

Trunksucht und Laster hinstellte . . .“ Doch es ist offensichtlich, worauf diese Rede abzielt: gegen Walter Scott, den Verfasser eines geradezu beleidigenden Vorworts zur Ausgabe des Jahres 1829, in dem er seine freundlich-mittelalterliche Phantasiewelt verteidigt; nun müssen die Kunden beruhigt werden, indem man Hoffmann zum „Ehrenmann“ erklärt . . . Im übrigen gelingt die Manipulation vorzüglich: Nachdem der brave Bürger voll Schauer den Schwefelgeruch zwischen den Zeilen gespürt hat, beruhigt er sich wieder, und Hoffmann gehört der Allgemeinheit, dem großen Publikum der Pariser Boulevardtheater . . .

Hoffmann in allen Gassen

Schon 1848 liest man in der „Revue et Gazette Musicale“ die Ankündigung von „Hoffmanns phantastischen Erzählungen“, mit der Musik eines gewissen Fräulein Juliette Godillon, von der man allerdings nicht weiß, ob sie auch wirklich gespielt wurde. Der mit allen Wassern des Modepublizisten gewaschene Alexandre Dumas veröffentlicht 1850 eine Erzählung „Die Frau mit dem samtenen Halsband“, in der er Hoffmann selbst auftreten läßt und ihm einen ebenfalls aus Königsberg stammenden Gefährten, den wegen seiner religiösen Esoterik berühmt gewordenen Zacharias Werner, zur Seite stellt: Während der Schreckensherrschaft, jener blutigsten Zeit der Französischen Revolution, verbringt Hoffmann eine Liebesnacht mit einer Frau, der er im Schatten des Schafotts begegnet ist und die er noch in derselben Nacht heiratet; doch am Morgen findet er sie tot. Als er das dünne Samtband löst, das sie um den Hals trägt, fällt das geköpfte



**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann,
Stahlstich von Johann Nepomuk Passini
nach einer Zeichnung von
Wilhelm Hensel; Bildarchiv der
Österreichischen Nationalbibliothek**

Haupt zu Boden, das die Polizei als das einer am Vortag Hingerichteten erkennt.

1851 nehmen Barbier und Carré den Gedanken, Hoffmann auf die Bühne zu bringen, wieder auf, und zwar „in fünf Akten und drei Nächten“. Offenbach, der der Aufführung beiwohnt, denkt sogleich daran, aus dem Stück ein Textbuch für eine Oper zu machen, was jedoch erst 1878 gelingen sollte, als ein anderer Musiker, Hector Salomon, bereits eine Oper über denselben Stoff begonnen hatte, den er jedoch Offenbach überließ.

Barbier und Carré sind Routiniers, welche die Kunst der literarischen Montage virtuos handhaben. Die Art, wie sie das Stück aus Fragmenten, die sie verschiedenen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns entnommen haben, zusammensetzen, beweist übrigens, wie berühmt Hoffmanns Werke in Frankreich bereits waren; allerdings auch, wie einseitig man sie las. Dieses „phantastische Drama“ übernahm zunächst aus Hoffmanns „Don Juan“ (der mit Auerbachs Keller kombiniert wurde) einen geeigneten Rahmen, da Hoffmann sich darin selbst auftreten läßt. Das Wesentliche der drei Liebesabenteuer stammt aus den drei Erzählungen „Der Sandmann“ (1815), „Rath Crespel“ (1816) und „Die Abenteuer der Silvesternacht (Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde)“ (1814). Beim aufmerksamen Lesen lassen sich jedoch auch Quellen in anderen Erzählungen – wie „Der goldne Topf“ (1814), „Klein-Zaches genannt Zinnober“ (1818) oder „Prinzessin Brambilla“ (1820) – finden, ja sogar Anleihen bei anderen Dichtern, z. B. bei Chamisso . . . Und damit schließlich auch der Geruch des Skandals nicht fehle, konnten Eingeweihte in Hoffmanns Leidenschaft für Stella die Liebe von Gérard Nerval zu der Sängerin

Jenny Colon erkennen, die 1838 einen Flötisten der Pariser Opéra-Comique geheiratet hatte. (Man sucht sich eben einen Rat Lindorf, wo man gerade einen findet!) Diese Leidenschaft war um so berühmter geworden, als Jenny 1842 starb und Nerval eben zur Zeit, da Barbier und Carré ihr Werk schrieben, wegen eines Nervenleidens in eine Heilanstalt eingeliefert wurde, wo er jene Dichtung verfaßte, zu der die Muse Hoffmann ermutigt: „Aurélia“, die Geschichte Jennys. Umgekehrt ist es nicht ausgeschlossen, daß die drei von Nerval geliebten Frauengestalten Sylvie, Adrienne und Aurélia, die seinen 1853 geschriebenen Roman „Sylvie“ durchziehen, diesem Drama „Hoffmanns Erzählungen“ von Barbier und Carré einiges verdanken. So rechtfertigt Nervals autobiographischer Bericht nachträglich die autobiographische Verwendung von Hoffmann-Kreislers Erzählungen.

Der sehr geschickt mit seinem Werk verwobene Hoffmann war also als „Typ“ in Mode, und das Leben des Dichters wurde gleichsam zu einem Teil seines Werkes. 1878 wählt Offenbach also keineswegs ein „gehobenes Thema“ für eine ernste Oper, die sein Lebenswerk krönen soll, wie man dies oft liest, sondern ganz einfach ein Thema, das seit fast einem halben Jahrhundert auf den Bühnen und in den billigen Feuilletons der Presse herumgeistert.

Die phantastische oder lodernde Romantik macht noch immer volle Kassen; Schule macht sie schon seit langem nicht mehr. Denn nichts ist augenfälliger als der völlige Umschwung der französischen Künstler, der sich zwischen 1828 und 1833 im Hinblick auf die Romantik vollzieht.

Mit derselben Heftigkeit, mit der sie sich in eine Welt von Orgie und Hexen-

sabbat geworfen hatten, brechen die jungen Romantiker in der Nachfolge von Victor Hugo mit dem Erfolg der romantischen Bewegung: Anfangs stehen sie auf der Seite des finster-mittelalterlichen Stils, den sie nach 1827 von Charles Nodier übernommen haben, und werfen sich unter dem Namen „Jeunes-France“ („Jung-Frankreich“) in einen übertriebenen Stil auch der Kleidermode; dann kommt es bei der Uraufführung von Hugos erstem Drama zur (siegreichen) „Schlacht von ‚Hernani‘“ und mit Petrus Borel zur revolutionären Färbung im Anschluß an die Ereignisse von 1830, die das Feuer der Revolution von neuem entflammt haben. Aber 1833 beginnt der Wettlauf um die literarische Vorherrschaft über das Jahrhundert, und es vollzieht sich – wiederum im Gefolge Hugos, der verkündet: „Die Zukunft gehört den Trägern eines Stils“ – der Umschwung: 1833 veröffentlicht Théophile Gautier seinen „Spöttischen Roman“ über die „Jeunes-France“, die Vertreter der „Jung-Frankreich“-Bewegung, in welchem er sich über die Anhänger des Phantastischen lustig macht: Er nennt sie „arme Tröpfe, deren Hirn von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul verwirrt worden ist“. In den „Schablonen von 1829“, wie er sagt, karikiert er ganz ohne Umschweife die Novellen à la Hoffmann, z. B. „Le Bol de Punch“ („Die Schale Punsch“). Was freilich nicht verhindert, daß 1834 der junge Alfred de Musset aus demselben Punschgefäß trinkt, um sich in seinem „Fantasio“ selbst auf die Bühne zu bringen; er steht dabei noch ganz unter dem Eindruck des Kreisler-Romans, den er gerade mit George Sand gelesen hat; und schon versetzt er sich in eine Münchner Studentenkneipe, wo er seinen (Pariser) Kummer in Punsch und Rheinwein ertränkt. „Was schert uns das Gefäß, wenn wir

nur trunken sind ...” Doch damit endet auch schon die Anleihe bei E. T. A. Hoffmann, und der weitere Verlauf von Mussets „Fantasio“ vollzieht sich mit der Schwerelosigkeit einer Shakespeareschen Komödie, bei der Hoffmann nur als bequemer Träger eines Rollentyps benützt wird. An diesen „Fantasio“ wird sich später Offenbach erinnern.

Théophile Gautier faßt sehr gut zusammen, welche Wertschätzung dieser Hoffmann in den literarischen Kreisen der Zeit genoß: „Alle Welt hat ‚Hoffmanns Erzählungen‘ gelesen: die Hausmeisterin und die große Dame, der Künstler und der Gemischtwarenhändler sind davon begeistert“ (1836). Da die finanziellen Möglichkeiten der Gemischtwarenhändler größer sind als die der Künstler, entscheiden jene den Erfolg des Werkes in den Pariser Boulevardtheatern, und darum schreibt Offenbach für das Publikum der Boulevards.

Bei Musset erhält Hoffmann Byrnesches Blut, bei Baudelaire manche Züge von E. A. Poe; E. T. A. Hoffmann hat sich also im Frankreich des 19. Jahrhunderts nie mit seinem wahren, vom phantastischen Element der deutschen Romantik geprägten Wesen durchgesetzt, und man kann z. B. am Ende von Offenbachs Oper ein gewisses Echo sowohl von Musset als auch von Baudelaire erkennen. Bei Offenbach schläft Hoffmann ein, um in das „Nichts, das vergessen macht“, zu versinken. Baudelaire schreibt 1860 in „Le Goût du Néant“ („Die Sehnsucht nach dem Nichts“): „Halt still, mein Herz, und schlafe gleich einem dumpfen Tier.“

Die Gestalt der Muse aber, die den Dichter begleitet, hat nichts mit der Gestalt E. T. A. Hoffmanns zu tun, sondern vielmehr mit der Gestalt Mussets, der in

seiner Dichtung „Les Nuits“ (1835) vier Nächte lang mit seiner Muse spricht; und wenn bei Offenbach die Muse Hoffmann zuruft: „Des cendres de ton cœur rechauffe ton génie“ („Aus deines Herzens Asche erwärme dein Genie“), so klingt darin der Rat nach, den die Muse ihrem Dichter Musset in der „Maienacht“ gab, wenn sie ihn aufforderte, seine Inspiration aus seinem Liebesleid zu schöpfen. „Nichts gibt uns so viel Größe wie ein ganz großer Schmerz“, sagt dort die Muse, und das ist fast dasselbe, was bei Offenbach der große Chor ausspricht: „On est grand par l’amour“ („Man ist groß durch die Liebe“). – Wesentlich ist hier der zeitliche Abstand: einerseits zwischen dem Vorbild E. T. A. Hoffmann (zwischen 1814 und 1816) und seiner Nachahmung bzw. seinem Berühmtwerden in Frankreich um 1830, und andererseits zwischen der thematischen Hoffmann-Gestalt und dem aus der Sicht von Musset und Baudelaire gewonnenen Hoffmann-Bild des Fin de siècle. Als 1880 das Bürgertum und das Industriezeitalter den Sieg davongetragen hatten, und als der Konformismus die Abenteuer des Zweiten Kaiserreiches überstanden und auf den Ruinen der Kommune innerhalb der „Republik der moralischen Ordnung“ festen Fuß gefaßt hatte, ging eben dieser Konformismus auf die Suche nach anti-konformistischen Verfahren; das Fin de siècle wandte sich sehnsüchtig der romantischen Bohème der dreißiger Jahre des Jahrhunderts zu, und Puccini und Leoncavallo suchten sich 1896 sogar Murgers „Szenen aus dem Leben der Bohème“ heraus, die aus dem Jahr 1836 stammen ... Offenbach handelt nicht als Deutscher, der in seinem letzten, gleichsam testamentarischen Werk zu seinen literarischen Ursprüngen zurückkehren will,

sondern als Franzose und Mann des Theaters, der stets darauf bedacht war, der Mode zu folgen; er braucht nicht einmal seinen Jugenderinnerungen treu zu bleiben (das Stück von Barbier und Carré stammt aus dem Jahr 1851), denn Hoffmann hat nie aufgehört, ihm gegenwärtig zu sein – und Offenbach hat sich seiner oft bedient. So greift er bei den Studentenchören ganz natürlich auf jene Chöre zurück, die er einst für Mussets „Fantasio“ schrieb, was um so berechtigter ist, als wir bereits gesehen haben, daß Musset sich dabei direkt an Hoffmann inspiriert hatte. Bei seinen 1857 im Theater der Bouffes-Parisiens gespielten „Drei Teufelsküssen“ erinnert sich Offenbach an Pater Medardus und „Die Elixiere des Teufels“, doch hat er mit dieser „phantastisch-volkstümlichen“ Ader nicht viel Erfolg. Um dann mit „Hoffmanns Erzählungen“ schneller weiterzukommen, entnimmt er manche Abschnitte seinen „Rheinnixen“, und 1873 findet er das Sujet seines „Roi Carotte“ in E. T. A. Hoffmanns Novelle „Klein Zaches genannt Zinnober“, an die er sich beim Trinklied des Vorspiels von „Hoffmanns Erzählungen“ erinnert. Und schließlich soll er – last but not least – laut der Aussage seiner Angehörigen seinem Klein-Zach genannten Hund bezüglich dieses seines letzten Werkes anvertraut haben: „Armer Klein-Zach! Ich gäbe all mein Hab und Gut dafür, die Uraufführung miterleben zu können.“ Wer gäbe nicht ebenfalls viel dafür, daß Offenbach sein Werk vollenden und der Uraufführung beiwohnen hätte können? Aber da hatte wohl der Teufel seine Hand im Spiel – und das war allerdings das mindeste, was er Hoffmann schuldig war.

Überall Gespenster

Heinrich Heine

Hoffmann sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder Theekanne und jeder berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich preußische Hofräthe; er konnte die Todten aus den Gräbern hervorrufen, aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er: er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worinn er, tausendfältig verzerrt, nur seine eigene Todtenlarve erblickte: und seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden. In seiner Periode wurde er viel gelesen, aber nur von Menschen, deren Nerven zu stark oder zu schwach waren, als daß sie von gelinden Akkorden affiziert werden konnten. Die eigentlichen Geistesreichen und die poetischen Naturen wollten nichts von ihm wissen. Diesen war der Novalis viel lieber. Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter

viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen idealischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war. Der Rosenschein in den Dichtungen Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht, und die Purpurglut in Hoffmanns Phantasie- stücken ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers.

Die künstlichen Paradiese

Charles Baudelaire

Ich öffne die Kreisleriana des göttlichen Hoffmann und finde dort ein merkwürdiges Rezept. Der pflichtbewußte Musiker muß Champagner trinken, um eine komische Oper zu komponieren. Er wird in ihm die sprudelnde Heiterkeit finden, die diese Art erfordert. Religiöse Musik braucht Rheinwein oder Jurançon: darin liegt wie auf dem

Grund tiefer Gedanken eine berauschende Bitterkeit. Aber heroische Musik braucht unbedingt Burgunder: in ihm liegt Begeisterung und patriotischer Schwung. Das ist schon besser und, abgesehen von der Leidenschaft des Trinkers, finde ich darin eine Unparteilichkeit, die einem Deutschen größte Ehre macht.

Hoffmann hatte ein merkwürdiges psychologisches Barometer erfunden, das dazu bestimmt war, ihm die verschiedenen Temperaturen und atmosphärischen Phänomene seiner Seele anzuzeigen; man findet solcherlei Einteilungen: Leicht ironischer Geist; durch Nachsicht ausgeglichener Geist; Geist der Einsamkeit und vollkommener Selbstzufriedenheit; musikalische Heiterkeit, musikalischer Enthusiasmus, musikalischer Sturm, mir selbst unerträgliche sarkastische Heiterkeit. Wunsch, aus mir herauszutreten, äußerste Objektivität, Vermischung meines Wesens mit der Natur. Natürlich war das moralische Barometer Hoffmanns wie die wirklichen Barometer entsprechend der Entstehungsreihenfolge eingeteilt. Mir scheint, daß zwischen diesem psychischen Barometer und der Erklärung der musikalischen Eigenschaften der Weine eine auf der Hand liegende Ähnlichkeit besteht. Hoffmann begann in dem Augenblick Geld zu verdienen, da der Tod ihn holte. Das Glück lächelte ihm. Wie bei unserem lieben und großen Balzac sah er in seinen letzten Tagen nun das Nordlicht seiner alten Sehnsucht aufflammen. In jener Zeit pflegten die Verleger, die sich um seine Erzählungen für ihre Almanache stritten, um ihn guter Laune zu machen, ihrer Geldsendung eine Kiste französischem Weines hinzuzufügen.

(Aus dem Kapitel:
„Vom Wein als Mittel,
die Individualität zu steigern“, 1860.)



**Julia Marc in späteren Jahren.
Bleistiftzeichnung von
Friedrich Kaulbach, 1844**

Julia

Klaus Günzel

Unverhüllt hat der Dichter seinen Philisterhaß sowie das Eingeständnis seiner katastrophalen wirtschaftlichen Lage den Tagebüchern anvertraut, die „in jener Unglückszeit acherontischer Finsternis“ zum wichtigsten Mittel der Selbstverständigung wurden, zugleich auch zu einem einmaligen Dokument der Selbstbeobachtung. Diese Tagebücher, an deren Veröffentlichung ihr Verfasser jedenfalls nie gedacht hat, enthalten auch die unmittelbare Manifestation der tiefen menschlichen Krise, in die Hoffmann damals geriet und aus der jene innere Spannung erwuchs, die das gesamte erzählerische Werk des Dichters prägte. Ganz sicher wäre Hoffmann auch ohne das Julia-Erlebnis zur Dichtung gestoßen: der programmatische „Ritter Gluck“ war bereits geschrieben, als er im Hause der Konsulin Mark deren Tochter Julie kennenlernte und in der Gesangkunst zu unterrichten begann. Entscheidend aber ist, daß diese Liebe, die keine Erfüllung finden konnte, das Grunderlebnis seiner ganzen Dichtung ausmacht. Julia wurde geradezu zur Personifizierung der außerhalb der engen Grenzen des Daseins liegenden Vereinigung, zur Inkarnation des gesuchten romantischen Reiches, zum Ziel einer Sehnsucht, die die Bedingtheiten des damaligen gesellschaftlichen Seins weit hinter sich ließ. Der innerlich zerrissene, mit der Umwelt zerfallene Mann gab in seinem Tagebuch knapp und flüchtig hingeworfene Momentaufnahmen dieser Leidenschaft, die in psychologisch fesselnder Weise die seelische Erschütterung, die er durchlebte, mit bit-

ter-ironischen Reflexionen und Versuchen, das Erlittene künstlerisch zu gestalten, konfrontieren. Die Chiffren „Ktch“, „Kth“ oder „Kätchen“, die Julie Mark mit Kleists anmutig-somnambuler Heldin identifizieren, kehren im Tagebuch – besonders in dem Marterjahr 1812 – fast täglich wieder.

Als Julie von ihrer Mutter, einer oberflächlichen und banausischen Frau, im Interesse der gefährdeten Finanzen der Familie an einen moralisch und körperlich minderwertigen, aber reichen Kaufmann namens Graepel verschachert wurde, muß Hoffmann das als eine letzte und endgültige Bestätigung der bereits in Königsberg während seiner Liebe zu Dora Hatt gemachten Erfahrung verstanden haben. Sein Widersacher war genau wie in Königsberg der verhaßte reiche Bourgeois, für den alle Werte käuflich waren. Dem Dichter, der mit dem Treiben dieser Bürger im „Berganza“ abrechnete, erschien eine solche „Familienpolitik“ wie eine Art der Prostitution. Anlässlich eines Ausfluges in das nahe Pommersfelden schleuderte er dem völlig betrunkenen Bräutigam seine Verachtung und seinen Spott ins Gesicht, „schimpfend auf den sposo, der so besoffen war, daß er hinstürzte“. Eine hoffmanneske, tragikomische Szene, die dem im Innersten beleidigten Künstler fortan das Haus der Konsulin verschloß. Aber zweieinhalb Wochen nach diesem spektakulären Auftritt vollendete er die Erzählung „Don Juan“, die die Gestalt Julias endgültig zum Inbegriff der Musik werden ließ. Die im irdischen Raum nicht mehr erreichbare Geliebte und Mozarts Musik, die ebenfalls mit dieser schalen und niederträchtigen Bürgerwelt nichts zu tun hatte und sich in ihr nicht entfalten konnte, wurden eins: „... unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühen-

der Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.“

Schon am 8. Januar 1812 hieß es im Tagebuch: „... gefunden, daß es möglich ist, von Kth. zu abstrahieren . . .“ Und neun Tage später: „Ich glaube, daß irgend etwas Hochpoetisches hinter diesem Dämon spukt, und insofern wäre Kth. nur als Maske anzusehn . . .“ Am 27. April notierte Hoffmann: „... Nach der Auflösung (des Rätsels) fällt ein Nebelvorhang herab, und die Personen hinter demselben werden und wirken poetisch . . .“, und wieder zwei Tage später: „... Jetzt wird es Zeit, ernsthaft in Litteris zu arbeiten.“ Das Julia-Erlebnis wurde in der Dichtung bewältigt: Hoffmanns unsterbliche Geliebte kehrt hinter verschiedenen gegensätzlichen Masken immer wieder, sei es als zynisch geopferte unschuldige Kreatur (Cäcilia im „Berganza“), sei es als dämonische Verführerin (Giulietta in den „Abenteuern der Silvester-Nacht“), sei es als seraphische Erlöserin (Aurelie in den „Elixieren des Teufels“ oder Julie in den „Lebensansichten des Katers Murr“).

In einem der „Kreisleriana“, „Ombra adorata!“, das auf dem Höhepunkt der Julia-Krise entstand, wurde die endliche, hienieden nicht vollziehbare Vereinigung mit der Geliebten noch als „mächtiger Flug über die Schmach des Irdischen“, als romantischer Traum begriffen. Acht Jahre nach dem Julia-Erlebnis – 1820, zwei Jahre vor seinem Tode – spricht E. T. A. Hoffmann in einem Brief an Dr. Friedrich Speyer noch einmal mit schönen Worten von diesem tiefsten und aufwühlendsten Ereignis seines ganzen Daseins und feiert es als ein „Glück, das keine Ärme von Fleisch und Bein zu erfassen, festzuhalten vermögen“.



Offenbach – Foto von Nadar. Abzug von einer Originalplatte

Grand' Opéra und Opéra Comique

Hans Weigel

Die große Oper des vorigen Jahrhunderts war in Paris durch Meyerbeer erstarrt und äußerlich geworden, sie war groß in ihrem Anspruch, in ihrem Aufwand, in ihrer Fassade; und da nicht das ganze Volk, wie in Italien, Publikum der großen französischen Oper ist, sondern nur ein kleiner Kreis der sozial Höhergestellten, daß die große Oper in Paris nicht von Musikfreunden, sondern von Opernbesuchern lebt, war es der großen französischen Oper nicht gegeben, sich in jene Dimensionen zu erheben wie die italienische Oper, die Giuseppe Verdi für sein Volk und mit seinem Volk zu den höchsten Höhen musikalischer Dramatik führte.

Die Opposition gegen die große Oper vollzog sich in der Opéra-Comique. Diese sogenannte „komische Oper“ muß aber durchaus nicht komisch sein; denn in ihrem Repertoire finden wir auch Werke tragischen Inhalts. Der Opéra-Comique kommt es nicht auf Schau und Repräsentation an, sondern auf musikalisches Theater. Die opéra comique ist lyrisch, nicht pathetisch.

Ihren größten Triumph feierte die opéra comique allerdings außerhalb der Opéra-Comique. In einem kleinen Haus mit einem winzigen Orchester

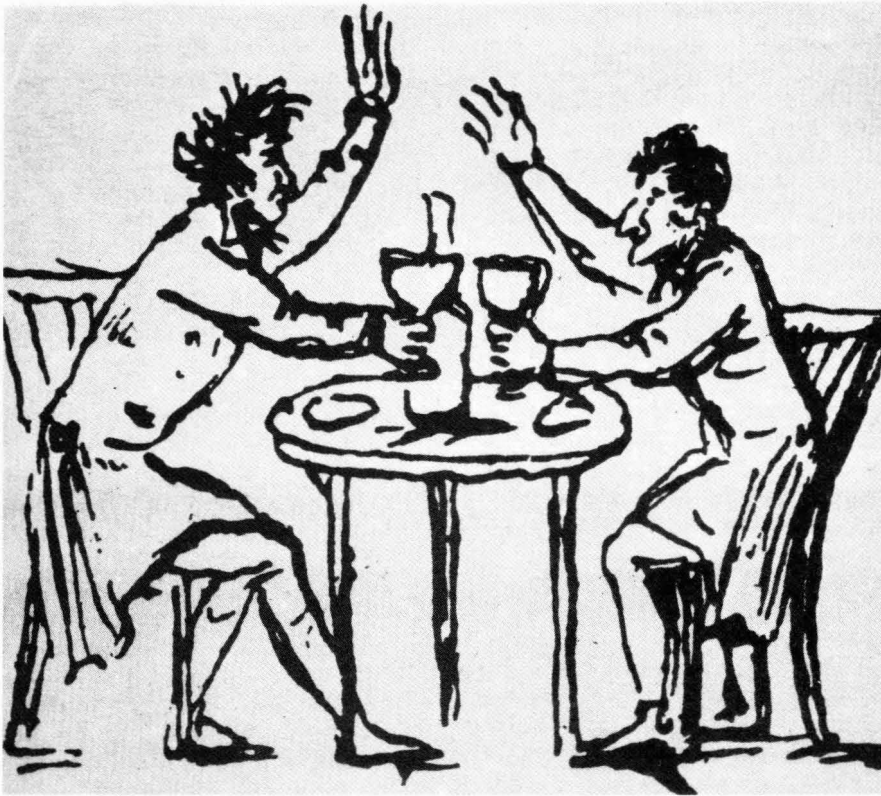
und kleinster Sängerbesetzung begab es sich, daß ein Einzelner kraft seines Genius etwas völlig Neues schuf, eine neue Sprache, eine neue Grammatik, einen neuen Stil, eine neue Form.

Jacques Offenbach ist für mich der dritte große Musikdramatiker neben Mozart und Verdi; und es ist für mich erklärlich, aber unbegreiflich, daß die Welt ihn in dieser Eigenschaft noch nicht anerkannt hat. Er ist kein Vorläufer von Johann Strauß, sondern der Vollender von Donizetti und Rossini, er steht hoch über dem wackeren, etwas kleinbürgerlichen Lortzing, über seinen liebenswerten Landsleuten Adam, Auber und Boieldieu. („Wir mögen es glauben, daß die Zeit noch kommen wird, in der der Freudengenius eines Offenbach an die Seite Mozarts tritt ...“ Karl Kraus.) Er hat das heitere musikalische Theater in sein wahres Paradies geführt.

Wie der Tragiker Verdi mit einem heiteren Spiel von der Welt Abschied genommen hat, hat der ebenbürtige Meister des Heiteren der Welt mit einer ernstesten Oper Adieu gesagt. Wie vollendet uns auch „Hoffmanns Erzählungen“ anmuten, müssen wir doch wissen, daß die Arbeit an der Partitur nicht abgeschlossen war und daß Offenbach gewiß noch vieles im Sinn hatte, das er nicht mehr verwirklichen konnte. So sind wir vielfachem Geheimnis nahe, wenn wir „Hoffmanns Erzählungen“ hören.

Mord in der Kleinstadt

Curt Goetz



Devrient und Hoffmann.
Federzeichnung von Hoffmann in einem Brief an Devrient, um 1818

Da saßen sie wieder einmal alle beisammen in Gecellis Weinkeller, die Schauspieler, die heute abend frei hatten und sich darauf freuten, in zwei Stunden der Oper „Hoffmanns Erzählungen“ von der Künstlerloge aus beizuwohnen.

Erstens war es schön, die Oper zu genießen, zweitens war es schön, in der Künstlerloge zu sitzen und die Profile den Operngläsern des Publikums preiszugeben und sich bewundern zu lassen, ohne etwas dafür tun zu müssen.

Da saßen sie also um den großen runden Eck Tisch. Da war der Erste Held Arthur Armand mit einem Organ wie eine Orgel, da war der jugendliche Held Hans Eisolt, der früher noch jugendlicher gewesen sein soll, der Charakterspieler Schmalz, ein Komödiant vom alten Schrot und Korn, der Komiker Uhlich, bei dem es nichts zu lachen gab, da waren Brütjam und Peterhans und Fritze Petzold, die wir schon kennen, und von der Oper war ein lyrischer Tenor da, Doktor Gampl, der immer in Gummischuhen ging, seine Stimme verloren hatte und sie nicht wiederfinden konnte, so leise er auch auftrat. Der Arme war nur noch in kleinsten Rollen zu beschäftigen. Heute abend war er so frei, sich den „Hoffmann“

anzuhören, den er früher selber gesungen hatte.

O Gott, wie war es gemütlich! Das gotische Kellergewölbe mit den Fässern, der schwere Duft des Weines, das flackernde Licht der offenen Kerzen, das knisterne Feuer im Kamin! O Augenblick, verweile doch, du bist so schön!

Dazu im Zimmer über ihnen, die herrliche Stimme der Bartels, die noch einmal — pianissimo — die Passagen ihrer Partie für den Abend durchging. Als Primadonna konnte sie es sich leisten, bei Gecelli zu wohnen.

Der Sturm brauste um das Haus. Der Regen klatschte gegen die Butzenscheiben. Es war so recht die Stimmung für Gespenstergeschichten. Und so kam denn das Gespräch auch auf den Fluch, der im Bühnenaberglauben auf der Oper „Hoffmanns Erzählungen“ seit dem Brande des Ringtheaters in Wien, bei dem Hunderte ums Leben kamen, lag. Manche hatten eine persönliche Erfahrung beizusteuern.

So ließ sich Armand vernehmen:

„Als mein Vater mich zum ersten Male mit in diese Oper nahm, war ich noch ein Junge. Ihr könnt euch denken, daß mir das Gruseln nur so den Buckel heruntergelaufen ist. Nach einem Abgang des unheimlichen Doktor Mirakel gab es Szenenapplaus. Er kam aber nicht, um sich zu verneigen. Obwohl das Publikum tobte, blieb die Bühne leer. Eine ganze Weile. Der nächste Auftritt kam auch nicht. Die Bühne blieb ganz einfach leer. Eine ganze Weile. Und dann senkte sich langsam der Vorhang. Erst zögernd. Dann schneller. Und mit einem Bums war er unten. Und er bauschte sich noch ein bißchen. Der Kapellmeister startete ratlos auf die Bühne. Respektive auf den gefallenen Vorhang. — Dann trat ein Herr seitlich aus dem Proszenium: der Theaterarzt

möge sich sogleich in die Garderobe des Baritons bemühen. — Aber der Theaterarzt konnte nicht kommen. Er saß zwar auf seinem Platz im Parkett, aber er war selber tot. — Er hätte dem Bariton auch nicht mehr helfen können, der inzwischen an Herzschlag verschieden war. — Zwei Tote! Als man das Publikum davon unterrichtete, trat Totenstille ein. In diese Totenstille hinein rasselte der Eiserne. Es dauerte eine ganze Weile, bis die Leute sich erhoben, um nach Hause zu gehen.“ Armand leerte sein Glas.

Stille lag über der Tafelrunde.

„Ich könnte euch auch eine Geschichte erzählen“, räusperte sich der Lyrische, und er sprach so leise, als müsse er die Stimme schonen, die er nicht mehr hatte.

„Los! — Fang an! — Aber lauter!“

„Es ist die Geschichte, wie ich meine Stimme verlor. — Ich hatte den Hoffmann gesungen. Alles war gut, ohne irgendeinen Zwischenfall war die Oper zu Ende gegangen, und wir saßen schon in unserer Künstlerkneipe beisammen. Da vermißte ich meine Krautwattennadel. Es fiel mir ein, daß ich sie für mein Kostüm gebraucht hatte, als beim schnellen Umzug ein Knopf abgeplatzt war. Ich ging zurück ins Theater. In der Garderobe konnte ich die Nadel nicht finden, am Kostüm steckte sie nicht. So ging ich mit meiner Taschenlampe auf die dunkle Bühne. — Wart ihr jemals nachts auf einer verlassenen Bühne? Es wisper und raunt, es flüstert und knistert, es knackt und spuckt, als würden alle die Schauergestalten lebendig, die über diese Bretter gegeistert sind. Ganz nüchtern war ich auch nicht mehr. Ich stolperte über Kabel. Wie riesige Fledermäuse huschten die Schatten der Versatzstücke über Bühne und Horizont und wuchsen bis in den Schnürboden. Bei meinem Su-

chen in Fugen und Ritzen fiel der Lichtkegel meiner Taschenlampe in den Soufflierkasten. Ich stieß einen Schrei aus, von dem meine Stimme sich nie mehr erholt hat! Dort ... im Souffleurkasten ... saß der Tod ... und soufflierte! Er saß etwas vorgebeugt, die eine Knochenhand am offenen Mund, und ich glaubte ihn wispern zu hören. — Zu spät merkte ich, daß er in den Knochenfingern ein Würstchen hielt und eine Maß Bier vor ihm stand. — Es war ein Scherz der Kollegen für die morgige Probe. — Aber mich kostete es die Stimme.“

„Das ist ja fürchterlich!“

„Es ist noch nicht zu Ende. — Da ich stockheiser war — damals wußte ich noch nicht, daß es für immer sein würde —, sollte für die nächste Wiederholung der Oper, die sechs Tage später angesetzt war, unser zweiter Lyrischer für mich einspringen. Der Unglückliche hatte die Partie in sein Repertoire geschrieben, ohne studiert zu sein. Das durfte „der Alte“ nicht erfahren. Der Korrepetitor und ich arbeiteten Tag und Nacht mit ihm. Es schien auch alles ganz gut zu gehen. Da kriegte er zwei Stunden vor der Aufführung ein solches Lampenfieber, daß er sich erbrach, das heulende Elend bekam, sich ins Bett legte und sich weigerte aufzustehen. Mit Gewalt zogen wir den mit Armen und Beinen um sich Schlagenden an, schleiften ihn in eine Droschke, schminkten und kostümierten ihn in der Garderobe, schoben ihn auf die Bühne, und aufs Stichwort stupsten wir ihn auf die Szene. — Und er sang wie ein Gott! — Das Publikum raste! Er war wie in einem Traum. Als nach Schluß ein berühmter Agent in seine Garderobe kam und ihm einen Vertrag an die Staatsoper anbot, lachte und weinte er vor Glück. Er lachte noch, als wir schon in der Künstlerkneipe saßen und seinen Triumph begossen.

Er lachte noch, als wir ihn nach Hause brachten. Als er am nächsten Mittag immer noch lachte, mußten wir ihn in eine geschlossene Anstalt bringen. Dort ist er noch heute. Und wenn ihr ihn besucht, so kommt er euch lachend entgegen, breitet die Arme aus und singt mit seinem strahlenden Tenor (er singt):

„Meine erste Liebe hieß Olympia!“

Da geschah etwas Seltsames: Die Kollegen beugten sich ruckartig vor und sahen sich an. Einige waren aufgesprungen. Aller Blicke richteten sich auf den Lyrischen, der seinerseits die Kollegen anstarrte. Er war leichenblaß. Seine Stimme hatte wie eine Fanfare durch das Gewölbe gehalten. Keine Spur von Heiserkeit . . .

Er führte das Taschentuch zum Munde, nahm Hut und Mantel und verließ das Lokal . . .

„Der geht jetzt nach Hause und übt!“

„Wäre das nicht ein nettes Wunder, wenn er, der durch Hoffmanns Erzählungen seine Stimme verloren hatte, sie jetzt durch Hoffmanns Erzählungen wiedergefunden hätte . . .?“

„Gott gebe es! Der gute Kerl! . . . Vielleicht war es nur eine Hemmung, eine Nervensache, die nun behoben ist? . . . Laßt uns auf diese Hoffnung trinken! Prosit!“

Alle Kollegen waren aufgestanden. Stumm wurden die Gläser bis zur Neige geleert.

Dann setzte man sich wieder. Aber die Konversation wollte nicht mehr recht in Gang kommen. Es war still geworden in der Runde.

Die zitternde Luft über den flackernden Kerzen machte seltsame Figuren aus dem Tabaksqualm.

Die Stimme der Bartels hing wie aus weiter Ferne in der Luft.

Da traf plötzlich ein eisiger Windstoß die Kerzen, daß sie fast verloschen. Die

Kellertür war geöffnet worden. In ihrem drückenden Bogen stand eine Frau, die aus „Hoffmanns Erzählungen“ herausgesprungen zu sein schien. Rothaarig. Bleich. Über ihrem Umstandsmantel hielt sie einen Muff gegen ihren Schoß gepreßt, als wolle sie das Kind darunter schützen . . . Suchend ließ sie ihre Blicke durch das Gewölbe schweifen . . . und verschwand dann ebenso leise, wie sie gekommen war.

Während man sich noch über die seltsame Erscheinung unterhielt, mahnte das Verstummen des Gesanges im oberen Stock, daß es Zeit sei, an den Aufbruch zu denken, wenn man sich noch umziehen und die Ouvertüre nicht versäumen wollte. Denn wer in der Künstlerloge saß, mußte im Smoking erscheinen; das war strenge Vorschrift.

Auch Peterhans machte sich zu Hause schön. Und dann beeilte er sich, um ins Theater zu kommen. Unterwegs traf er Brütjam.

Als sie sich dem Theater näherten, packte dieser plötzlich Peterhans am Arm und zeigte auf die hellerleuchteten Eingänge längs der Theaterfront. Seltsam! Es war doch fünf Minuten vor Beginn der Vorstellung, aber die Leute, die sich da in den Eingängen drängten, drängten nicht in das Theater hinein, sondern aus dem Theater heraus!

War die Vorstellung plötzlich abgesagt worden?

Ja! . . . Die Bartels sei erkrankt, sagten die Leute!

Aber man hatte sie doch noch vor einer Stunde üben hören!

Als die beiden durch das Bühnenthürchen kamen, erfuhren sie mehr. Die Bartels war tot.

Nein, kein Herzschlag.

Sie war ermordet worden.

Als sie nicht rechtzeitig in ihre Garderobe zum Schminken kam, hatte man

zu Gecelli geschickt. Dort hatte man sie in ihrem Zimmer tot, in einem Sessel sitzend, aufgefunden. Der Arzt stellte fest, daß die Kugel durch den Leib ins Herz gedrungen war.

Inzwischen kam die Nachricht, daß man eine rothaarige Frau am Bahnhof verhaftet habe in dem Augenblick, als sie den Berliner D-Zug besteigen wollte.

Sie war aufgefallen durch ihr seltsames Benehmen und einen Muff, den sie fest gegen den Leib preßte und der gar nicht in die Jahreszeit paßte.

Sie leugnete nichts. Sie sei vor der Bartels auf die Knie gefallen und habe sie beschworen und gebeten, von ihrem Manne, dem Vater ihres werden Kindes, abzulassen. Als die Bartels sie anherrschte, aufzustehen und zu verschwinden, habe sie abgedrückt, und die Kugel des im Muff verborgenen Revolvers sei der Ehebrecherin durch ihren schamlosen Schoß ins Herz gedrungen . . . Und sie bereue nichts . . .

Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht in der kleinen Stadt. Die Aufregung war unbeschreiblich. Eine halbe Stunde später waren alle Lokale überfüllt. Man wollte Näheres hören.

Auch in der Künstlerkneipe. Ganz hinten saßen die Mitglieder des Theaters wie eine Gruppe begossener Pudel.

Aber kann eine deprimierte Stimmung an einer Künstlertafelrunde ewig währen?

Mitnichten!

Bald fiel denn auch die erlösende Bemerkung. Sie kam aus dem sächsischen Munde des Kollegen Albert, der seiner verspäteten Einfälle wegen „Albert der Plötzliche“ hieß. Sie lautete: „Da hätte sie ihre Golloraturen eigentlich gar nicht mehr zu üben brauchen!“ Das seelische Gleichgewicht der Tafelrunde war wieder hergestellt.

Die Handlung

Vorspiel:

In Luthers Weinkeller fängt der Stadtrat Lindorf einen Brief der von ihm verehrten Sängerin Stella ab, in dem diese ihrem Geliebten, dem Dichter Hoffmann, den Schlüssel zu ihrem Zimmer übersendet. Empört beschließt Lindorf, den Rivalen bei Stella zu verdrängen. Die Studenten kommen in der Pause aus dem Theater; begeistert trinken sie auf das Wohl der unvergleichlichen Stella, die an diesem Abend als Donna Anna in Mozarts „Don Giovanni“ gastiert. Sie vermissen Hoffmann. Er erscheint mit seinem Freund Niklaus. Der übelgelaunte Dichter wird aufgefordert, seine Legende von Kleinzack vorzutragen. Als Hoffmann von den Gesichtszügen des Zwerges spricht, schweifen seine Gedanken ab zur Geliebten. Durch höhnische Bemerkungen der Freunde aus seinem Traum gerissen, beendet er die Ballade und verlangt daraufhin vom Wirt Punsch, um seine melancholische Stimmung zu betäuben. Beim Anblick des lauernden Lindorf erinnert er sich wieder Stellas, in der er das Wesen von drei Frauen vereint findet, die er einst geliebt hat. Auf seinen von den Studenten lebhaft akklamierten Vorschlag beginnt er, seine drei Liebeserlebnisse zu erzählen. Der Name seiner ersten Geliebten war Olympia.

1. Akt:

Bei dem Physikprofessor Spalanzani zu einer Abendgesellschaft geladen, verliebt sich Hoffmann in dessen zierliche Tochter Olympia, von der er schon viel gehört hatte, ohne aber zu erfahren, daß es sich bei ihr um ein lebloses physikalisches Kunstwerk handelt, das singen und tanzen kann. Während der Dichter die im Nebenzimmer befindliche Puppe durch den Vorhang verliebt betrachtet, tritt Coppelius, ein Kollege Spalanzanis, ein. Dieser überredet Hoffmann zum Kauf einer Brille, durch die man alle Dinge in idealer Verklärung sehen kann. Hoffmann ist, nachdem er die Brille aufgesetzt hat, von der Schönheit des Mädchens hingerissen. Unterdessen wird Coppelius, der die Augen der Puppe konstruiert hatte, mit Spalanzani handelseinig: er erhält einen Wechsel über 500 Dukaten als Bezahlung für Olympias Augen. Nachdem sich die Gäste in dem Saal versammelt haben, führt Spalanzani die Puppe herein; sie trägt eine Koloratur-Arie vor, die reichen Beifall findet. Verzückt bittet Hoffmann den Professor, die Tochter zu Tisch führen zu dürfen. Als dieser erwidert, Olympia sei jetzt zu müde, um an dem Diner teilzunehmen, bleibt Hoffmann allein mit ihr im Saal zurück und macht ihr eine schwärmerische Liebeserklärung. Zärtlich legt er seinen Arm um sie, da läuft sie plötzlich weg. Als dann die Gäste zum Tanz in den Saal zurückkommen, bringt Spalanzani die Tochter wieder herbei. Hoffmann tanzt mit ihr, wobei er durch das immer schneller ablaufende Uhrwerk des Automaten derart außer Atem gerät, daß er schließlich erschöpft hinfällt. Dabei zerbricht die Brille. Der Diener Cochenille führt die Puppe in ihr Kabinett zurück. Während sich Spalanzani und Niklaus um Hoffmann bemühen, ertönt plötzlich aus Olympias

Zimmer lautes Geklirr von Scherben. Coppelius ist zurückgekommen und hat die Puppe aus Rache zerschlagen, weil Spalanzani ihm seine Dienste mit einem ungedeckten Wechsel honoriert hatte. Die beiden Physiker verprügeln sich gegenseitig, während die Gäste sich über Hoffmann amüsieren, der ohnmächtig zusammenbricht, als er sich überzeugt hat, daß er sich in einen leblosen Automaten verliebt hatte.

2. Akt:

Der alte Rat Crespel hat seiner Tochter Antonia, die von der Mutter nicht nur die schöne Stimme, sondern auch die Schwindsucht ererbt hat, das Singen verboten. Er erlaubt auch nicht den Besuch Hoffmanns, der Antonia liebt; denn dieser verleitet sie mit seinen Liebesliedern immer wieder zum Singen. Als Crespel fortgegangen ist, erscheint Hoffmann. Beim Musizieren mit der Geliebten erregt ein krampfartiger Hustenanfall Antonias seine Besorgnis. Er will Näheres durch den Vater erfahren, der soeben heimkommt. Fast gleichzeitig erscheint auch der dem Rat Crespel verhaßte Doktor Mirakel, der schon Crespels Frau zu Tode kuriert hatte. Hoffmann, der sich rasch in einer Fensternische versteckt, beobachtet nun, wie der unheimliche Doktor die im Zimmer gar nicht anwesende Antonia beschwört und zum Singen auffordert. Der verzweifelte Vater wirft Mirakel zur Tür hinaus, worauf dieser aber durch die Wand wiederkommt und ihm seine Medizin zur Heilung des Kindes aufzudrängen sucht. Nachdem es Crespel endlich gelungen ist, den Doktor aus dem Haus zu jagen, und nachdem auch er sich entfernt hat, kommt Antonia zurück. Unter dem Eindruck des eben Erlebten beschwört Hoffmann die Geliebte, nie wieder zu singen, was sie ihm auch verspricht. Kaum ist der Dich-

ter weggegangen, erscheint erneut Dr. Mirakel. Nachdem er vergeblich versucht hat, das Mädchen von seinem Hoffmann gegebenen Versprechen abzubringen, beschwört er den Geist der verstorbenen Mutter, die ihrerseits die Tochter auffordert zu singen. Nun kann Antonia nicht mehr widerstehen; sie singt, angefeuert von dem wie rasend auf seiner Violine spielenden Doktor, mit letzter Kraft, bis sie sterbend zusammenbricht. Kurz hintereinander kommen Crespel, Hoffmann und Niklaus; Niklaus entreißt dem aufgebracht Vater das Messer, mit dem dieser gegen den vermeintlich schuldigen Hoffmann losgeht. Der nochmals erscheinende Mirakel stellt nüchtern den Tod des Mädchens fest.

3. Akt:

In Venedig ist Hoffmann bei der strahlend schönen Kurtisane Giulietta zu Gast. Diese steht im Dienst des teuflischen Dapertutto, der sie als Werkzeug für seine Zwecke benützt: Wer Giulietta besitzen will, muß ihm dafür seine Seele als Tribut opfern. So verlor Schlemihl, ihr derzeitiger Liebhaber, seinen Schatten. Dapertutto verlangt nun von Giulietta, daß sie ihm Hoffmann verschaffe; er überreicht ihr einen Spiegel, durch den sie mit dem Spiegelbild des Dichters gleichzeitig auch seine Seele einfangen und ihm ausliefern soll. Hoffmann kommt verärgert aus dem Spielsaal, da er immer verloren hat, und will fortgehen. Giulietta hält ihn zurück und weiß ihn schnell in ihre Netze zu verstricken. Überraschend kommt Schlemihl mit dem mißgestalteten Pitichinaccio dazwischen. Giulietta flüstert Hoffmann zu, daß Schlemihl den Schlüssel zu ihrem Boudoir habe. Sie entfernt sich unter dem Vorwand, es sei jetzt die Stunde der Barkarolen. Hoffmann verlangt nun von Schlemihl

Giuliettas Schlüssel. Eifersüchtig zieht dieser den Degen; Dapertutto, der plötzlich hinzugetreten ist, reicht dem Dichter den seinen, womit dieser den Rivalen ersticht. Hoffmann nimmt dem Toten den Schlüssel ab und begibt sich in Giuliettas Gemächer, während Pitichinaccio sich entfernt, um die Wache zu verständigen. Enttäuscht, Giulietta in ihrem Schlafzimmer nicht angetroffen zu haben, kehrt Hoffmann zurück; in diesem Augenblick fährt eine Gondel mit der Kurtisane vor, die den eben zurückkommenden Pitichinaccio kosend zu sich zieht und daraufhin lachend abfährt. Niklaus führt den verzweifelten Freund vor der heranahenden Polizei gewaltsam davon.

Nachspiel:

Es dämmt bereits, als der Dichter mit der Erzählung der letzten Geschichte fertig ist. In Erinnerung an Giulietta singt er den dritten Vers des Liedes von Kleinzack, der, ähnlich wie er, sein Liebesleid schließlich im Alkohol erstickte. Erschöpft bricht Hoffmann dann zusammen. In diesem Augenblick betritt Lindorf mit Stella den Weinkeller; er zeigt ihr den völlig betrunkenen Hoffmann; angeekelt wendet sie sich ab. Die Freunde wecken Hoffmann, aber zu spät, Stella hat am Arm Lindorfs bereits das Lokal verlassen. Mit fröhlichem Gesang zechen die Studenten weiter.

(nach Rudolf Kloiber)

Nachweise

Jean-Louis Martinoty, „Hoffmanns französisches Spiegelbild“, aus: Programmheft der Salzburger Festspiele 1980. — Klaus Günzel, „Julia“, aus: E. T. A. Hoffmann, Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten, hrsg. von Klaus Günzel, Verlag der Nation, Berlin 1976. — Hans Weigel, „Grand' Opéra und Opéra Comique“, aus: H. W., Aprospos Musik, Artemis Verlag, Zürich 1965. — Curt Goetz, „Mord in der Kleinstadt“, aus: C. G., Die Memoiren des Peterhans von Binningen, Berlin 1960.

Impressum

Herausgeber:
Niedersächsische Staatstheater
Hannover GmbH
Opernintendant Hans-Peter Lehmann
Verwaltungsdirektor
Karl-Hermann Schlüter
Redaktion und Gestaltung:
Dr. Hans Jürgen Liedtke
Verantwortlich für den Besetzungszettel: Künstlerisches Betriebsbüro

Anzeigen:
Schlütersche Verlagsanstalt
und Druckerei GmbH & Co.,
verantwortlich Renate Marsch,
Georgswall 4, 3000 Hannover 1,
Telefon (05 11) 12 36-0

Druck: Freimann & Fuchs,
Podbielskistraße 104, 3000 Hannover 1,
Telefon (05 11) 69 15 74

Heft 11 — Spielzeit 1985/86

Premiere der Neueinstudierung:
2. Juli 1986

Verkaufspreis: 2,- DM