

Allegro non troppo

nack!
nach!

HOFFMANN

Hoffmanns Erzählungen

Es
Il war ein-mal am
é - fait u - ne Ho - fe von Ei - se -
fois à la cour d'Ei - se -
- nack! ...
- nach! ...



THEATER DER STADT KOBLENZ

Hoffmanns Erzählungen

(Les Contes d'Hoffmann)

Phantastische Oper in fünf Akten

Libretto von Jules Barbier

nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré

Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser

Deutsche Übertragung von Gerhard Schwalbe

Musik von Jacques Offenbach

Besetzung

HOFFMANN · Ricardo Tamura / Zachos Terzakis *

DIE MUSE / NIKLAS · Cynthia Grose / Monica Mascus *

LINDORF / COPPELIUS / MIRAKEL / DAPERTUTTO · Alexander Polakovs

ANDREAS / COCHENILLE / FRANZ / PITICHINACCIO · Michael Hamlett

OLYMPIA / ANTONIA / GIULIETTA / STELLA · Annette Robbert

DIE STIMME DER MUTTER · Natascha Meißner / Sylwia Wisniewska *

NATHANAEL / SPALANZANI · Heinz Gerwig

HERMANN · Marco Kilian

SCHLEMIHL · André Wittlich

LUTHER / CREPEL · Ks. Erhard Weis

Chor, Herren des Extrachores und Statisterie
des Theaters der Stadt Koblenz

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

* Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge.

Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang im Foyer.

MUSIKALISCHE LEITUNG · Karsten Huschke

INSZENIERUNG · Annette Wolf

BÜHNENBILD · Karin Fritz

KOSTÜME · Katharina Eberstein

CHOREINSTUDIENBEREITUNG · Bernhard Steiner

STUDIENLEITUNG · Werner Lemberg
MUSIKALISCHE ASSISTENZ · Bernhard Epstein
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG · Thorsten Donat
REGIEHOSPITANZ · Sylvia Schäfer
KOSTÜMASSISTENZ · Claus Doubeck, Wladimir Trok
INSPEKTION · Irene Hückel-Liessem

TECHNISCHER LEITER · Daniel Kaiser
PRODUKTIONSLEITER · Peter Rauscher
BÜHNENMEISTER · Reinhold Haupt, Erwin Manns
BELEUCHTUNGSMEISTER · Peter Wilhelm Becker, Horst Krämer
TONMEISTER · Michael Werner
AUSSTATTUNGSLEITERIN KOSTÜM · Isolde Lehofer
GEWANDMEISTERIN DAMEN · Margit Skowronek-Blendermann
GEWANDMEISTERIN HERREN · Anke Bumiller
CHEFMASKENBILDNERIN · Manuela Adebahr
ABENDMASKE · Elvira Liesenfeld, Sylvia Mohr, Guido Paefgen
REQUISITE · Liana Brodt, Nicole Elbert, Elke Wyeisk-Rings
VORTSAND DES MALERSAALS · Hans-Erich Grenzhäuser
HERSTELLUNG DER DEKORATIONEN UND KOSTÜME ·
Werkstätten des Theaters der Stadt Koblenz

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung
sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Im Interesse aller Zuschauer und der Darsteller bitten wir Sie,
Ihr Handy vor der Vorstellung auszuschalten.

Premiere: 18. Januar 2002, 19.30 Uhr, Großes Haus

Pause nach dem 3. Akt (Antonia)

Aufführungsrechte: Alkor-Edition Kassel GmbH

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

**Herzlichen Dank für die freundliche Unterstützung
an optik weber, Koblenz.**

Die Handlung

Vorgeschichte

Hoffmann liebte die berühmte Opernsängerin Stella. Sie jedoch nahm ihn nicht ernst. Ihre Wege trennten sich. Doch jetzt gastiert Stella in Mozarts *Don Giovanni* in Berlin, wo Hoffmann lebt. Er hat sie aus seiner Loge gesehen und gerät erneut in ihren Bann. Auch Stella interessiert sich nun für den inzwischen berühmt gewordenen Dichter. Hier setzt das Stück ein: Der erste Akt des *Don Giovanni* ist eben vorbei, die Pause hat begonnen.

1. Akt – Hoffmann

In Luthers Weinkeller, der durch eine Tür direkt mit dem Theater verbunden ist, ruft die Muse die „Geister des Weins und des Biers“. Sie sollen ihr helfen, ihren Schützling Hoffmann von der selbstquälerischen Liebe zu Stella zu heilen. Um ihm ganz nah zu sein, verwandelt sie sich in seinen Freund Niklas. Der bekannte Rat Lindorf, ebenfalls verliebt in Stella, kommt durch die Verbindungstür aus dem Theater, wo er soeben Stella seine Aufwartung machte. Er kauft dem Diener Andreas einen Brief von ihr an Hoffmann ab, in dem sie ihn einlädt, nach der Vorstellung in ihre Garderobe zu kommen.

Hoffmanns allabendliche Zechgenossen stürmen herein, ihnen folgen Hoffmann, in äußerst zwiespältiger Laune, und Niklas, die verwandelte Muse. Auch sie kommen aus der Vorstellung. Hoffmann gibt die Ballade von Kleinzack zum besten, aber tief verwirrt durch die unvermutete Wiederbegegnung mit Stella, gerät das Lied zu einem Lobgesang auf ihre Schönheit.

Lindorf verspottet den Rivalen Hoffmann. In der Auseinandersetzung der beiden hat Hoffmann die Idee, Stella in drei Erzählungen zu porträtieren. Drei verschiedene Frauen hat er in ihr geliebt: eine Puppe – eine Künstlerin – eine Kurtisane. Alle stimmen begeistert seinem Vorschlag zu, die Geschichten seiner drei Geliebten jetzt zu erzählen.

2. Akt – Olympia

Die erste war die Puppe Olympia, eine Schöpfung des Physikers Spalanzani. In einer glanzvollen Soiree will Spalanzani Olympia als seine „Tochter“ der Gesellschaft vorstellen.

Hoffmann erscheint als erster Gast. Er ist Spalanzanis Schüler geworden, um die entzückende Tochter näher kennenzulernen. Niklas, die Muse, versucht ihn zu warnen; schonend will er ihm beibringen, daß Olympia kein lebendiger Mensch ist, aber Hoffmann hat dafür kein Gehör.

Der obskure Coppelius, Lieferant der Augen Olympias, die sie besonders lebensecht machen, ist unzufrieden mit

der Summe, die ihm Spalanzani dafür bezahlt hat. Er verkauft Hoffmann eine Wunderbrille, durch die alles so aussieht, wie man es sich wünscht. Hoffmann setzt sie auf, und Olympia verliert für ihn vollends jede Puppenhaftigkeit. Coppelius läßt sich mit einem wertlosen Wechsel auf das Bankhaus Elias von Spalanzani abwimmeln: allein Spalanzani weiß, daß Elias bankrott ist.

Die Gäste erscheinen nun alle, Olympia wird ihnen vorgestellt. Sie singt eine Arie und wird von allen beklatscht. Die Gäste widmen sich dem Souper; Hoffmann bleibt allein mit Olympia und erklärt ihr seine Liebe. Nach dem Souper wird getanzt. Hoffmann hat Olympia aufgefordert, aber die Mechanik in ihr macht sich selbständig, ihre Drehungen werden immer schneller, bis Hoffmann hinfällt und dabei seine Brille zerbricht. Olympia wird weggeführt.

Unbemerkt ist Coppelius wieder eingetreten und zerstört Olympia aus Wut über Spalanzanis Betrug mit dem wertlosen Wechsel. Hoffmann erkennt, daß er einen Automaten geliebt hat.

3. Akt – Antonia

Die zweite war die Künstlerin Antonia. Hoffmann war mit ihr, die von ihrer Mutter eine wunderschöne Stimme geerbt hatte, verlobt. Plötzlich jedoch war sie mit ihrem Vater, dem Rat Krespel, verschwunden. Krespel fürchtet die Verbindung Antonias mit Hoffmann, dem Musiker. Er animierte sie immer zum Sin-

gen – Krespel allein weiß aber, daß Antonia von ihrer Mutter nicht nur die Stimme, sondern auch ihre Krankheit geerbt hat: das Singen brachte der Mutter den Tod. Deshalb verbot er Antonia zu singen und floh mit ihr vor Hoffmann.

Er befiehlt seinem Diener Franz, während seiner Abwesenheit niemanden einzulassen. Allein geblieben beklagt sich Franz über seine Herrschaft, die seine Talente nicht zu würdigen weiß.

Hoffmann hat endlich den neuen Aufenthalt Antonias herausgefunden. Er kann nicht verstehen, warum sie plötzlich verschwunden war. Niklas warnt ihn auch vor dieser Frau: Antonia hat zwar eine Seele, sie ist keine leblose Puppe, aber ihre Seele ist der Kunst, nicht einem Mann, gewidmet. Hoffmann schlägt auch diese Warnung in den Wind – liebestrunken stürzt er Antonia in die Arme. Wie in früheren Zeiten musizieren sie zusammen. Ein plötzlicher Schwächeanfall Antonias läßt ihn stutzen. Er will mehr erfahren und versteckt sich, als Krespel zurückkehrt.

Franz meldet den Besuch von Doktor Mirakel. Krespel will ihn nicht einlassen, er glaubt, daß Mirakel schuld ist am Tode seiner Frau. Mirakel ist jedoch schon eingetreten. Er will zur kranken Antonia geführt werden, verspricht, sie zu heilen. Da Krespel ihn nicht zu ihr läßt, zwingt er Antonia, ihm aus der Ferne seine Fragen zu beantworten. Endlich gelingt es Krespel, ihn hinauszuwerfen.

Hoffmann hat entsetzt die Wahrheit über Antonia erfahren und bittet sie ebenfalls, nicht mehr zu singen.

Enttäuscht bleibt Antonia allein, da steht Mirakel neben ihr. Mit Hilfe der Erscheinung ihrer Mutter bringt er Antonia zum Singen. Sterbend fällt sie ihrem Vater in die Arme. Hoffmann stürzt herein und sieht seine zweite Liebe tot.

4. Akt – Giulietta

Die dritte war die Kurtisane Giulietta. Hoffmann hat sich nach Venedig zurückgezogen. Im Hause von Giulietta hofft er durch Wein und Spiel seine Enttäuschungen zu vergessen; von der Liebe glaubt er Abschied genommen zu haben.

Während er mit Giuliettas derzeitigem Favoriten Schlemihl, der ihr seinen Schatten geschenkt hatte, Karten spielt, „überredet“ der geheimnisvolle Dapertutto Giulietta mit einem Diamanten dazu, ihm Hoffmanns Spiegelbild zu verschaffen, so, wie sie ihm schon zu Schlemihls Schatten verholfen hatte.

Mit geheuchelter Liebe bringt Giulietta Hoffmann, der wieder Feuer gefangen hat, dazu, ihr sein Spiegelbild zu schenken.

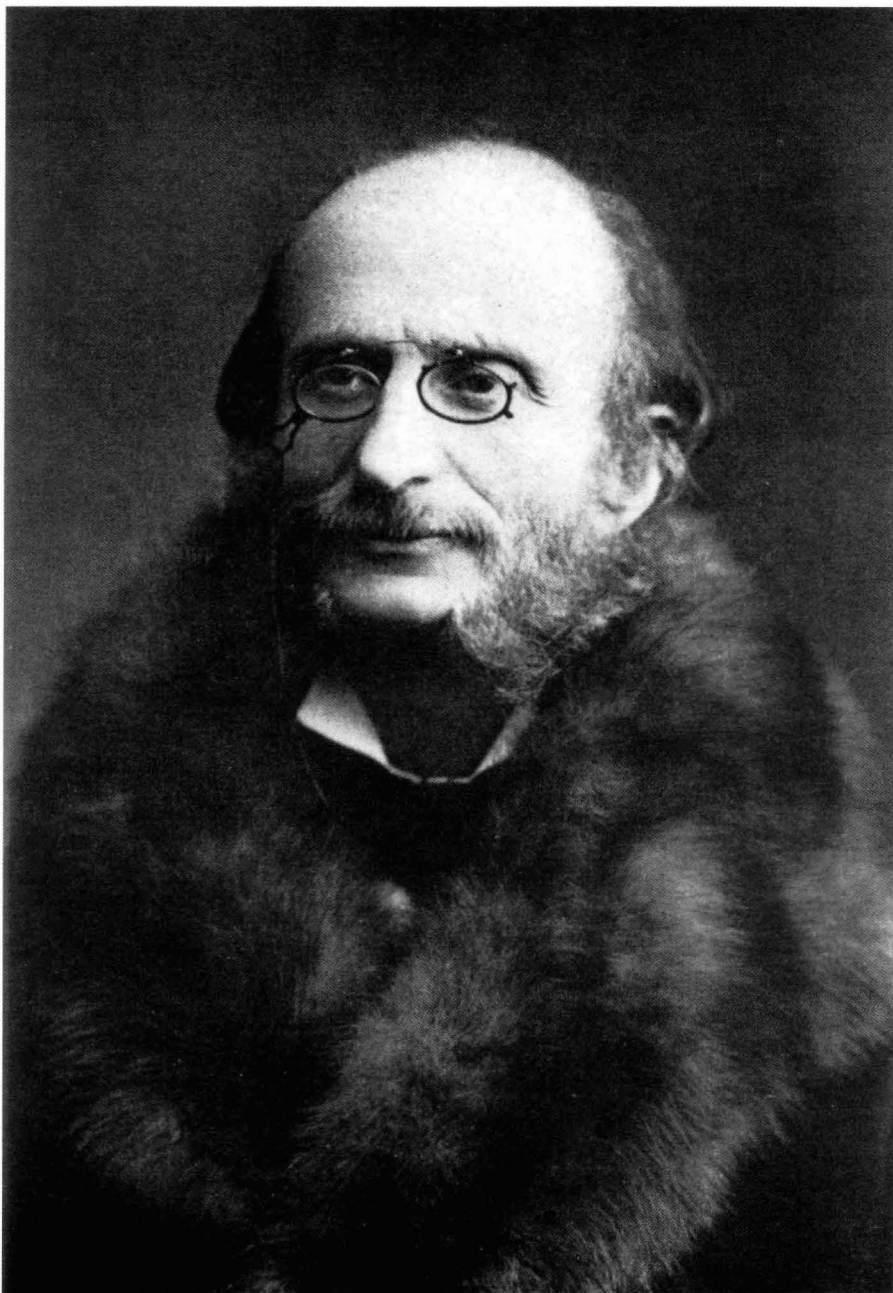
Um den Schlüssel zu Giuliettas Zimmer, den Schlemihl immer bei sich trägt, kommt es zwischen den Rivalen Schlemihl und Hoffmann zum Duell, bei dem Schlemihl unterliegt. Trotzdem muß Hoffmann erkennen, daß er betrogen worden ist, denn Giulietta entzieht sich ihm mit ihrem Faktotum Pitichinaccio.

5. Akt – Stella

Dies waren die drei Erzählungen von Hoffmanns Frauen, die drei „Gesichter“ von Stella.

Hoffmann will sein restliches Leben nur noch im Alkohol ersäufen. Da tritt Stella in das Lokal; die Vorstellung des *Don Giovanni* ist zu Ende. Hoffmann ist nicht bei ihr erschienen – er hat ja ihren Brief nicht bekommen – so sucht sie ihn da auf, wo er immer zu finden ist. Hoffmann, total betrunken, gibt ihr auf seine Weise den Laufpaß. Am Arme von Lindorf verläßt sie das Lokal. Eine letzte zynische Strophe auf die reichen Lindorfs, denen es immer gelingt, den Kleinzacks die Frauen wegzunehmen, geleitet Lindorf, der sich nun Stella erobert hat, hinaus.

Alle Gäste haben das Lokal verlassen. Hoffmann bleibt allein mit Niklas, der sich wieder in die Muse zurückverwandelt. Sie, die Muse, vereint mit allen Stimmen der Figuren, die ihn diese Nacht umgaben, verspricht, ihm in seinem Schaffen treu zu bleiben.



Jacques Offenbach (1819-1880)
Fotografie von Nadar

Hoffmanns französisches Spiegelbild

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 Bohémiens, 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 Beamtenschriststeller Hoffmann, der bei Tag Jurist und bei Nacht Dichter war und in dem Stefan Zweig die Spaltung einer Persönlichkeit erkannte, die im prosaischen Alltag ersticke, 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 Übersetzung) 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 eingepflichtete: nach Hoffmanns Tod (1822) veröffentlicht Nodier „Trilby“ und „Infernal“, 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,



Devrient und Hoffmann

Federzeichnung von Hoffmann in einem Brief an Devrient um 1818

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, bringt Hoffmann eine Liebesnacht mit einer Frau, der er im Schatten des Schafotts begegnet ist und die er noch in derselben Nacht heiratet; doch am Mor-

gen findet er sie tot. Als er das dünne Samtband löst, das sie um den Hals trägt, fällt das geköpfte 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



Selbstporträt E. T. A. Hoffmanns



Szenenbilder aus der Oper *Hoffmanns Erzählungen*
Nach der Pariser Uraufführung, 1881

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 Hexensabbat 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 Ge-

mischwarenhändler 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.

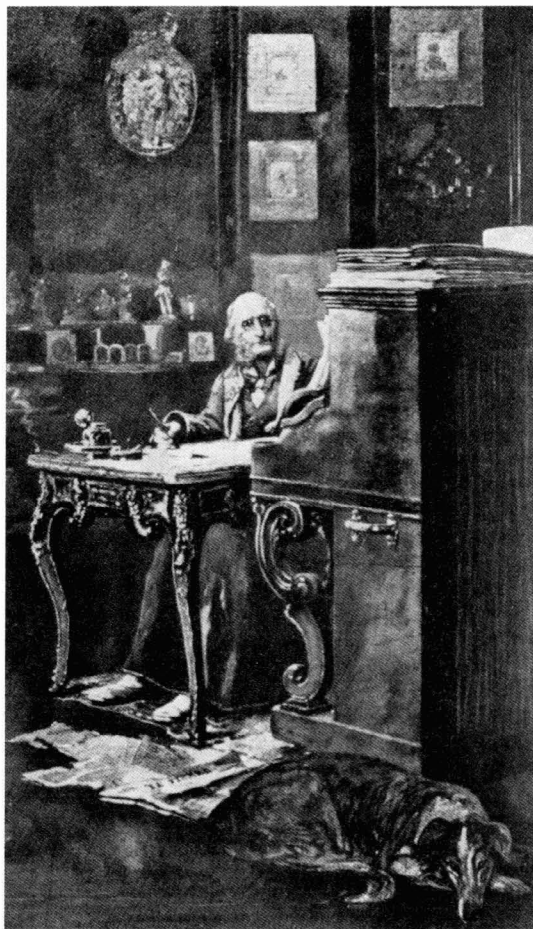
Bei Musset erhält Hoffmann Byronisches Blut, bei Baudelaire manche Züge von E. A. Poe; E. T. A. Hoffmann hat sich also im Frankreich des 19. Jahrhunderts nie mit seinem wahren, vom phantastischen Element der deutschen Romantik geprägten Wesen durchgesetzt, und man kann z. B. am Ende von Offenbachs Oper 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 genie“ („Aus deines Herzens Asche erwärme dein Genie“), so klingt darin der Rat nach, den die Muse ihrem Dichter Musset in der „Mainacht“ 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 Vorfahren; 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 Jugenderin-

nerungen 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 gä-



Offenbach in seinem Arbeitszimmer,
zu seinen Füßen der Hund Klein-Zach

be 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.



E. T. A. Hoffmann (1776-1822)
Selbstporträt

E. T. A. Hoffmann

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (aus Verehrung für Mozart nennt er sich Amadeus) wird am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren, das damals zu Preußen gehört. Nach dem Jusstudium arbeitet er unter anderem als Gerichtsassessor in Posen. Einer von ihm gezeichneten Karikatur wegen wird er 1802 nach Plock strafversetzt. Ab 1804 ist er in Warschau als Komponist, Dirigent, Musiker, Dramaturg, Maler und Theaterdekorateur tätig. Als Preußen 1807 Gebietsteile in Polen verliert, geht er nach Berlin. Schon ein Jahr später fungiert er als Musikdirektor in Bamberg. Ab 1809 schreibt er Kritiken und phantastische Artikel für die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“ als Kapellmeister Johann Kreisler (diese Figur, ein Selbstporträt, spielt auch im „Kater Murr“ die Hauptrolle und regt Schumann zur Komposition „Kreisleriana“ an). Nach einigen künstlerischen Tätigkeiten an den Opern in Dresden und Leipzig wird Hoffmann 1816 Kammergerichtsrat in Berlin.

1816 wird seine 1813/14 geschriebene Oper „Undine“ (Text von Fouqué nach einem Szenarium Hoffmanns) in Berlin erstaufgeführt. Mit „Undine“, von Carl Maria von Weber hochgeschätzt, beginnt die deutsche romantische Oper. (Die früheren Kompositionen Hoffmanns sind vorwiegend an Gluck und Mozart orientiert, die späteren sind formal dem romantischen Klassizismus zu-

gehörig und dem Klangbild nach Carl Maria von Weber nahestehend.)

Ab 1816 widmet sich Hoffmann vor allem der Schriftstellerei. Zu seinen literarischen Meisterwerken zählen der Roman „Die Elixire des Teufels“, die „Phantasiestücke in Callots Manier“, die „Nachtstücke“, „Die Serapionsbrüder“, die „Lebensansichten des Katers Murr“ und „Meister Floh“. All diese Werke verschaffen der deutschen Romantik Weltgeltung. Darüber hinaus sind Hoffmanns Dichtungen von nachhaltiger Wirkung auf die Weltliteratur (Balzac, Hugo, Poe, Gogol, Dostojewski und andere). Zur Zeit Offenbachs ist E. T. A. Hoffmann ein in Frankreich sehr beliebter und viel gelesener Schriftsteller. – Sein Schaffen ist geprägt von der Darstellung des Nachtseitigen, des Grauens, des Skurrilen, das er auf höchst artifizielle Weise zu gestalten weiß. Dahinter aber steht als ersehntes, erdachtes und formuliertes Ziel die Überwindung all dessen, steht, im Streben nach Harmonie, die Überwindung seelischer Bedrängnisse (nur ein Beispiel: „Der goldene Topf“). Vieles ist zudem eingebettet in ein Gleichnis von der Gegensätzlichkeit des Künstlertums zur kunstunverständigen Umwelt, zur kunstfeindlichen Gesellschaft.

Hoffmann stirbt am 25. Juni 1822 in Berlin.

Der Sandmann

Wie erstaunte Nathanael, als er in seine Wohnung wollte und sah, daß das ganze Haus niedergebrannt war, so daß aus dem Schutthaufen nur die nackten Feuermauern hervorragten. Unerachtet das Feuer in dem Laboratorium des Apothekers, der im untern Stocke wohnte, ausgebrochen war, das Haus daher von unten herauf gebrannt hatte, so war es doch den kühnen, rüstigen Freunden gelungen, noch zu rechter Zeit in Nathanaels im obern Stock gelegenes Zimmer zu dringen, um Bücher, Manuskripte, Instrumente zu retten. Alles hatten sie unversehrt in ein anderes Haus getragen, und dort ein Zimmer in Beschlag genommen, welches Nathanael nun so gleich bezog. Nicht sonderlich achtete er darauf, daß er dem Professor Spalanzani gegenüber wohnte, und ebenso wenig schien es ihn etwas Besonderes, als er bemerkte, daß er aus seinem Fenster gerade hinein in das Zimmer blickte, wo oft Olympia einsam saß, so daß er ihre Figur deutlich erkennen konnte, wiewohl die Züge des Gesichts undeutlich und verworren blieben. Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olympia oft stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch ihre Glastüre 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; indessen, Clara im Herzen, blieb ihm die steife, starre Olympia höchst gleichgültig und nur zuweilen sah er flüchtig über sein Compendium herüber nach der schönen Bildsäule, das war alles. – 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 Coppélius der Geliebten so heilig versprochen, schämte er sich aber selbst seiner kindischen Gespensterfurcht, 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 hervorfunkelten: „Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab’ auch sköne Oke – sköne Oke!“ – Entsetzt rief Nathanael: „Toller Mensch, wie kannst du Augen haben! – Augen – Augen? –“ Aber in dem Augenblick hatte Coppola seine Wettergläser bei Seite 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’ su setze, das sein meine Oke – sköne Oke!“ – 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 wegschauen 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. Übermannst 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. So wie die Brillen fort waren, wurde Nathanael ganz ruhig und an Clara denkend sah er wohl ein, daß der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen, so wie daß Coppola ein höchst ehrlicher Mechanismus und Opticus, keineswegs aber Coppelii verfluchter Doppelgänger und Revenant sein könne. Zudem hatten alle Gläser, die Coppola nun auf den Tisch gelegt, gar nichts Besonderes, am wenigstens so etwas Gespenstisches

wie die Brillen und, um alles wieder gut zu machen, beschloß Nathanael dem Coppola jetzt wirklich etwas abzukaufen. Er 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; Olympia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme daraufgelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olympias 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 Olympias 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 Olympia betrachtend. Ein Räuspern und Scharren weckte ihn, wie aus tiefem Traum. Coppola stand hinter ihm: „Tre Zechini – drei Dukat“ – Nathanael hatte den Opricus rein vergessen, rasch zahlte er das Verlangte: „Nick so? sköne Glas – sköne Glas!“ trug Coppola mit seiner widerwärtigen heisern Stimme und dem hämischen Lächeln. „Ja, ja, ja!“ erwiderte Nathanael verdrießlich: „Adieu, lieber Freund!“ – Coppola verließ nicht ohne viele seltsame Seitenblicke auf Nathanael, das Zimmer. Er hörte ihn auf der

Treppe laut lachen. „Nun ja“, meinte Nathanael, „er lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv gewiß viel zu teuer bezahlt habe – zu teuer bezahlt!“ – Indem er diese Worte leise sprach, war es, als halle ein tiefer Todesseufzer grauenvoll durch das Zimmer. Nathanaels Atem stockte vor innerer Angst. – Er hatte ja aber selbst so aufgefeszt, das merkte er wohl. „Clara“, sprach er zu sich selber, „hat wohl recht, daß sie mich für einen abgeschmackten Geisterseher hält; aber närrisch ist es doch – ach wohl mehr, als närrisch, daß mich der dumme Gedanke, ich hätte das Glas dem Coppola zu teuer bezahlt, noch jetzt so sonderbar ängstigt; den Grund davon sehe ich gar nicht ein.“ –

Jetzt setzte er sich hin, um den Brief an Clara zu enden, aber ein Blick durchs Fenster überzeugte ihn, daß Olympia noch da säße und im Augenblick, wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben, sprang er auf, ergriff Coppolas Perspektiv und konnte nicht los von Olympias verführerischem Anblick, bis ihn Freund und Bruder Siegmund abrief ins Kollegium bei dem Professor Spalanzani. Die Gardine vor dem verhängnisvollen Zimmer war dicht zugezogen, er konnte Olympia ebenso wenig hier, als die beiden folgenden Tage hindurch in ihrem Zimmer, entdecken, unerachtet er kaum das Fenster verließ und fortwährend durch Coppolas Perspektiv hinüberschaute. Am dritten Tage wurden sogar



Federzeichnung E. T. A. Hoffmanns zu seiner Erzählung *Der Sandmann*, 1815/16

die Fenster verhängt. Ganz verzweifelt und getrieben von Sehnsucht und glühendem Verlangen lief er hinaus vors Tor. Olympias Gestalt schwebte vor ihm her in den Lüften und trat aus dem Gebüsch, und guckte ihn an mit großen strahlenden Augen, aus dem hellen Bach. Claras Bild war ganz aus seinem Innern gewichen, er dachte nichts, als Olympia und klagte ganz laut und weinerlich: „Ach du mein hoher herrlicher Liebesstern, bist du mir denn nur aufgegangen, um gleich wieder zu verschwinden, und mich zu lassen in finsterner hoffnungsloser Nacht?“

Als er zurückkehren wollte in seine Wohnung, wurde er in Spalanzanis Hause ein geräuschvolles Treiben gewahr. Die Türen standen offen, man trug allerlei Geräte hinein, die Fenster des ersten Stocks waren ausgehoben, geschäftigte Mägde kehrten und stäubten mit großen Haarbesen hin und her fahrend, inwendig klopfen und hämmerten Tischler und Tapezierer. Nathanael blieb in vollem Erstaunen auf der Straße stehen; da trat Siegmund lachend zu ihm und sprach: „Nun, was sagst du zu unserem alten Spalanzani?“ Nathanael versicherte, daß er gar nichts sagen könne, da er durchaus nichts vom Professor wisse, vielmehr mit großer Verwunderung wahrnehme, wie in dem stillen düstern Hause ein tolles Treiben und Wirtschaften losgegangen; da erfuhr er denn von Siegmund, daß Spalanzani morgen ein großes Fest geben wolle, Konzert und Ball, und daß die hal-

be Universität eingeladen sei. Allgemein verbreite man, daß Spalanzani seine Tochter Olympia, die er so lange jedem menschlichen Auge recht ängstlich entzogen, zum erstenmal erscheinen lassen werde.

Nathanael fand eine Einladungskarte und ging mit hoch klopfendem 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. Olympia erschien sehr reich und geschmackvoll gekleidet. Man mußte ihr schönges Gesicht, ihren Wuchs bewundern. Der etwas seltsam eingebogene Rücken, die wespenartige 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. Olympia 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 Olympias Züge nicht ganz erkennen. Ganz unvermerkt nahm er deshalb Coppolas Glas hervor und schaute hin nach der schönen Olympia. Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres

durchdrang. Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo 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: „Olympia!“ – Alle sahen sich um nach ihm, manche lachten. Der Domorganist schnitt aber noch ein finsternes Gesicht als vorher und sagte bloß: „Nun nun!“ – 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 Olympia stand, die noch nicht aufgefordert worden, und daß er, kaum vermögend einige Worte zu stammeln, ihre Hand ergriff. Eiskalt war Olympias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olympia 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 Innerm glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olympia und durchflog mit ihr die Reihen. – Er glaubte sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganz eigenen rhythmischen Festigkeit, womit Olympia tanzte

und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt. Er wollte jedoch mit keinem anderen Frauenzimmer mehr tanzen und hätte jeden, der sich Olympia näherte, um sie aufzufordern, nur gleich ermorden mögen. Doch nur zweimal geschah dies, zu seinem Erstaunen blieb darauf Olympia bei jedem Tanze sitzen und er ermangelte nicht, immer wieder sie aufzuziehen. Hätte Nathanael außer der schönen Olympia noch etwas anders zu sehen vermocht, so wäre allerlei fataler Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem und jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die schöne Olympia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen warum? Durch den Tanz und durch den reichlich geflossenen Wein erhitzt, hatte Nathanael alle ihm sonst eigne Scheu abgelegt. Er saß neben Olympia, ihre Hand in der seinigen und sprach hoch entflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er, noch Olympia. 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 Olympia 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 anderen Welt befand, mit einem mal, 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 Olympias Hand, er neigte sich zu ihrem Munde, eiskalte Lippen begegneten seinen glühenden! – So wie, als er Olympias kalte Hand berührte, fühlte er sich von innerem Grausen erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn; aber fest hatte ihn Olympia 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 Olympia? – Nur dies Wort! – Liebst du mich?“ So flüsterte Nathanael, aber Olympia seufzte, indem sie aufstand, nur: „Ach – Ach!“ „Ja du mein holder, herrlicher Liebesstern“, sprach Nathanael, „bist mir aufgegangen und wirst leuchten, wirst verklären mein Inneres immerdar!“ „Ach, ach!“ replizierte Olympia fortschreitend. Nathanael folgt 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 konversieren, so sollen mir Ihre Besuche willkommen sein.“

Nathanael hatte rein vergessen, daß es eine Clara in der Welt gebe, die er sonst geliebt; – die Mutter – Lothar – Alle waren aus seinem Gedächtnis entschwunden, er lebte nur für Olympia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft fantasierte, welches alles Olympia mit großer Andacht anhörte. Aus dem tiefsten Grunde des Schreibpults holte Nathanael alles hervor, was er jemals geschrieben. Gedichte, Fantasien, Visionen, Romane, Erzählungen, das wurde täglich vermehrt mit allerlei ins Blaue fliegenden Sonetten, Stanzen, Kanzonen, und das alles las er der Olympia stundenlang hintereinander vor, ohne zu ermüden. Aber auch noch nie hatte er eine solche herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingskatze, sie drehte kein Papierschnitzchen, oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen – Kurz! – Stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Gelieb-

ten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. Nur wenn Nathanael endlich aufstand und ihr die Hand, auch wohl den Mund küßte, sagte sie: „Ach, Ach!“ – dann aber: „Gute Nacht, mein Lieber!“ – „O du herrliches, du tiefes Gemüt“, rief Nathanael auf seiner Stube: „nur von dir, von dir allein werd' ich ganz verstanden.“ Er erbebte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olympias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olympia über seine Werke, über seine Dichtergebe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt. Das mußte denn wohl auch sein; denn mehr Worte als vorhin erwähnt, sprach Olympia niemals. Erinnerete sich aber auch Nathanael in hellen nüchternen Augenblicken, z.B. morgens gleich nach dem Erwachen, wirklich an Olympias gänzliche Passivität und Wortkargheit, so sprach er doch: „Was sind Worte – Worte! – Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden. Vermag denn überhaupt ein Kind des Himmels sich einzuschichten in den engen Kreis, den ein klägliches irdisches Bedürfnis gezogen?“ – Professor Spalanzani schien hoch erfreut 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 mit

Olympia anzuspielen, 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 Olympia 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 Abschiede die Mutter geschenkt, um ihn Olympia als Symbol seiner Hingebung, seines mit ihr aufkeimenden blühenden Lebens darzureichen. Claras, Lothars Briefe fielen ihm dabei in die Hände; gleichgültig warf er sie bei Seite, fand den Ring, steckte ihn ein und rannte herüber zu Olympia. 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 – Infamer – Verruchter! – Darum Leib und Leben daran gesetzt? – ha ha ha ha! – so haben wir nicht gewettet – ich, ich hab' die Augen gemacht – ich das Räderwerk – dummer Teufel mit deinem Räderwerk – verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher – fort mit dir – Satan – halt – Puppendreher – teuflischer Bestie! – halt – fort – laß los!“ – Es waren Spalanzani und des gräßlichen Coppélius Stimme, die so durcheinanderschwirrten und tobten. Hinein stürzte Nathanael von namenloser Angst ergrif-

fen. 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 Olympia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er den Wütenden die Geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola sich mit Riesenkraft 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 Phiolen, 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, Olympias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. Spalanzani wälzte sich auf der Erde, Glasscherben hatten ihm Kopf, Brust und Arm zerschnitten, wie aus Springquellen strömte das Blut empor. Aber er raffte seine Kräfte zusammen. – „Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppélius – Coppélius, 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 Olympia – 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 trafen. – Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. „Hui – hui – hui! – *Feuerkreis – Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis* – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich“, damit warf er sich auf den Professor und drückte ihm die Kehle zu. Er hätte ihn erwürgt, aber das Getöse hatte viele Menschen herbeigelockt, die drangen ein, rissen den wütenden Nathanael auf und retteten so den Professor, der gleich verbunden wurde. Siegmund, so stark er war, vermochte nicht den Rasenden zu bändigen; der schrie mit fürchterlicher Stimme immer fort: „Holzpüppchen dreh dich“ und schlug um sich mit geballten Fäusten. Endlich gelang es der vereinten Kraft mehrerer, ihn zu überwältigen, indem sie ihn zu Boden warfen und banden. Seine Worte gingen unter in entsetzlichem tierischem Gebrüll. So in gräßlicher Raserei tobend wurde er nach dem Tollhause gebracht. –

Rat Krespel

Ihr werdet von dem hoffnungsvollen jungen Komponisten B ... in F** gehört haben, der plötzlich verscholl, man wußte nicht wie (oder kanntet ihr ihn vielleicht selbst?). Dieser verliebte sich in Antonia so sehr, daß er, da Antonia seine Liebe recht herzlich erwiderte, der Mutter anlag, doch nur gleich in eine Verbindung zu willigen, die die Kunst heilige. Angela hatte nichts dagegen, und der Rat stimmte um so lieber bei, als des jungen Meisters Kompositionen Gnade gefunden vor seinem strengen Richterstuhl. Krespel glaubte Nachricht von der vollzogenen Heirat zu erhalten, statt derselben kam ein schwarz gesiegelter Brief, von fremder Hand überschrieben. Der Doktor R ... meldete dem Rat, daß Angela an den Folgen einer Erkältung im Theater heftig erkrankt und gerade in der Nacht, als am andern Tage Antonie getraut werden sollen, gestorben sei. Ihm, dem Doktor, habe Angela entdeckt, daß sie Krespels Frau und Antonie seine Tochter sei; er möge daher eilen, sich der Verlassenen anzunehmen. So sehr auch der Rat von Angelas Hinscheiden erschüttert wurde, war es ihm doch bald, als sei ein störendes unheimliches Prinzip aus seinem Leben gewichen, und er könne nun erst recht frei atmen. Noch denselben Tag reiste er ab nach F**. – Ihr könnt nicht glauben, wie herzerreißend mir der Rat den Moment schilderte, als er

Antonien sah. Selbst in der Bizarrerie seines Ausdrucks lag eine wunderbare Macht der Darstellung, die auch nur anzudeuten ich gar nicht imstande bin. –

Alle Liebenswürdigkeit, alle Anmut Angelas wurde Antonien zuteil, der aber die häßliche Kehrseite ganz fehlte. Es gab kein zweideutig Pferdefüßchen, das hin und wieder hervorgucken konnte. Der junge Bräutigam fand sich ein, Antonie, mit zartem Sinn den wunderlichen Vater im tiefsten Innern richtig auffassend, sang eine jener Motetten des alten Padre Martini, von denen sie wußte, daß Angela sie dem Rat in der höchsten Blüte ihrer Liebeszeit unaufhörlich vorsingen müssen. Der Rat vergoß Ströme von Tränen, nie hatte er selbst Angela so singen hören. Der Klang von Antoniens Stimme war ganz eigentümlich und seltsam, oft dem Hauch der Äolsharfe, 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 wonnetrunkene 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 sin-

gen, wenn du mich liebst – es drückt mir das Herz ab – die Angst – die Angst – Nicht mehr singen.“ –

„Nein“, sprach der Rat andern Tages zum Doktor R..., „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 zeugte, 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 zerschnitt es im Innern wie mit hundert Schwertern. Es war ihm, als hinge zum ersten Male, ein schöner Baum die wunderherrlichen Blüten in sein Leben hinein, und der solle recht an der Wurzel zersägt werden, damit er nie mehr zu grünen und zu blühen vermöge. Sein Entschluß war gefaßt. Er sagte Antonien alles, er stellte ihr die Wahl, ob sie dem Bräutigam folgen und seiner und der Welt Verlockung nachgeben, so aber früh untergehen, oder ob sie dem Vater noch in seinen alten Tagen nie gefühlte Ruhe und Freude bereiten, so aber noch jahrelang leben

wolle. Antonie fiel dem Vater schluchzend in die Arme, er wollte, das Zerreißende der kommenden Momente wohl fühlend, nichts Deutlicheres vernehmen. Er sprach mit dem Bräutigam, aber unerachtet dieser versicherte, daß nie ein Ton über Antoniens Lippen gehen solle, so wußte der Rat doch wohl, daß selbst B... nicht der Versuchung würde widerstehen können, Antonien singen zu hören, wenigstens von ihm selbst komponierte Arien. Auch die Welt, das musikalische Publikum, mocht' es auch unterrichtet sein von Antoniens Leiden, gab gewiß die Ansprüche nicht auf, denn dies Volk ist ja, kommt es auf Genuß an, egoistisch und grausam. Der Rat verschwand mit Antonia 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 Antonia. „Sterben? sterben? rief der Rat in wildem Zorn, eiskalter Schauer durchbebte sein Inneres. – Die Tochter, das einzige Wesen auf der weiten Welt, das nie gekannte Lust in ihm entzündete, 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, verehrungswürdigster 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 wertenes 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 losreißend, 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 Gesange aufgefordert und sie es abgeschlagen hatte. Solche Momente such-

te der Rat indessen ihr soviel möglich zu ersparen, und daher kam es, daß er ungern mit ihr in Gesellschaft ging und alle Musik sorgfältig vermied. Er wußte es ja wohl, wie schmerzlich es Antonien sein mußte, der Kunst, die sie in solch hoher Vollkommenheit geübt, ganz zu entsagen. 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 silberhellen 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!“ – Seit dieser Zeit kam eine große Ruhe und Heiterkeit in ihr Leben. Oft sprach sie zum Rat: „Ich möchte wohl etwas singen, Vater!“ Dann nahm Krespel die Geige von der Wand und spielte Antoniens schönste Lieder, sie war recht aus dem Herzen froh. – Kurz vor meiner Ankunft war es in einer Nacht dem Rat so, als höre er im Nebenzimmer auf seinem Piano-

forte spielen, und bald unterschied er deutlich, daß B ... nach gewöhnlicher Art präludiere. 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 seligem 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 Träume 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.

Die Abenteuer der Sylvesternacht

Giulietta empfing den Erasmus mit aller wunderbaren Anmut und Freundlichkeit, die ihr eigen. Der wahnsinnigen Leidenschaft, die den Erasmus entflammt, setzte sie ein mildes, gleichmütiges Betragen entgegen. Nur dann und wann funkelten ihre Augen höher auf, und Erasmus fühlte, wie leise Schauer aus dem Innersten heraus ihn durchbebten, wenn sie manchmal ihn mit einem recht seltsamen Blicke traf. Nie sagte sie ihm, daß sie ihn liebe, aber ihre ganze Art und Weise mit ihm umzugehen, ließ es ihn deutlich ahnen, und so kam es, daß immer festere und festere Bande ihn umstrickten. Ein wahres Sonnenleben ging ihm auf; die Freunde sah er selten, da Giulietta ihn in andere fremde Gesellschaft eingeführt. –

Einst begegnete ihm Friedrich, der ließ sich nicht los, und als der Erasmus durch manche Erinnerung an sein Vaterland und an sein Haus recht mild und weich geworden, da sagte Friedrich: „Weißt du wohl, Spikher, daß du in recht gefährliche Bekanntschaft geraten bist? Du mußt es doch wohl schon gemerkt haben, daß die schöne Giulietta eine der schlauesten Courtisanen ist, die es je gab. Man trägt sich dabei mit allerlei geheimnisvollen, seltsamen Geschichten, die sie in gar besonderem Lichte erscheinen lassen. Daß sie über die Men-

schen, wenn sie will eine unwiderstehliche Macht übt und sie in unauflösliche Bande verstrickt, seh' ich an dir, du bist ganz und gar verändert, du bist ganz der verführerischen Giulietta hingegeben, du denkst nicht mehr an deine liebe fromme Hausfrau“. Da hielt Erasmus beide Hände vors Gesicht, er schluchzte laut, er rief den Namen seiner Frau. Friedrich merkte wohl, wie ein innerer harter Kampf begonnen. „Spikher!“, fuhr er fort, „laß uns schnell abreisen“. „Ja, Friedrich!“ rief Spikher heftig, „du hast recht. Ich weiß nicht, wie mich so finstre gräßliche Ahnungen plötzlich ergreifen, – ich muß fort, noch heute fort.“ – Beide Freunde eilten über die Straße, quer vorüber schritt Signor Dapertutto, der lachte dem Erasmus ins Gesicht und rief: „Ach, eilt doch, eilt doch nur schnell, Giulietta wartet schon, das Herz voll Sehnsucht, die Augen voll Tränen. – Ach, eilt doch, eilt doch!“ Erasmus wurde wie vom Blitz getroffen. „Dieser Kerl“, sprach Friedrich, „dieser Ciarlatano ist mir im Grunde der Seele zuwider, und daß der bei Giulietta aus- und eingeht und ihr seine Wunderessenzen verkauft.“ – „Was!“ rief Erasmus, „dieser abscheuliche Kerl bei Giulietta – bei Giulietta?“ – „Wo bleibt Ihr aber auch so lange, alles wartet auf Euch, habt Ihr denn gar nicht an mich gedacht?“ so rief eine sanfte Stimme vom Balkon herab. Es war Giulietta, vor

Fantasiestücke

in Callot's Manier.

Blätter aus dem Tagebuche
eines reisenden Enthusiasten.



Mit einer Vorrede von Jean Paul.

Bamberg, 1814.

Neues Leseinstitut von E. J. Kunz.

Titelblatt zur Erstausgabe des ersten Bandes der *Fantasiestücke in Callot's Manier* von E. T. A. Hoffmann, in denen auch *Die Abenteuer der Sylvesternacht* enthalten ist

deren Hause die Freunde, ohne es bemerkt zu haben, standen. Mit einem Sprunge war Erasmus im Hause. „Der ist nun einmal hin und nicht mehr zu retten, sprache Friedrich leise und schlich über die Straße fort.

Nie war Giulietta liebenswürdiger gewesen, sie trug dieselbe Kleidung als damals in dem Garten, sie strahlte in vol-

ler Schönheit und jugendlicher Anmut. Erasmus hatte alles vergessen, was er mit Friedrich gesprochen, mehr als je riß ihn die höchste Wonne, das höchste Entzücken unwiderstehlich hin, aber auch noch niemals hatte Giulietta so ohne allen Rückhalt ihm ihre innigste Liebe merken lassen. Nur *ihn* schien sie zu beachten, nur für *ihn* zu sein. 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 Eifersucht des Erasmus, der voll Ingrimms sich von den anderen entfernte und einsam in einer Seitenallee des Gartens auf- und abschlich. Giulietta suchte ihn auf. „Was ist dir? – bist du denn nicht ganz

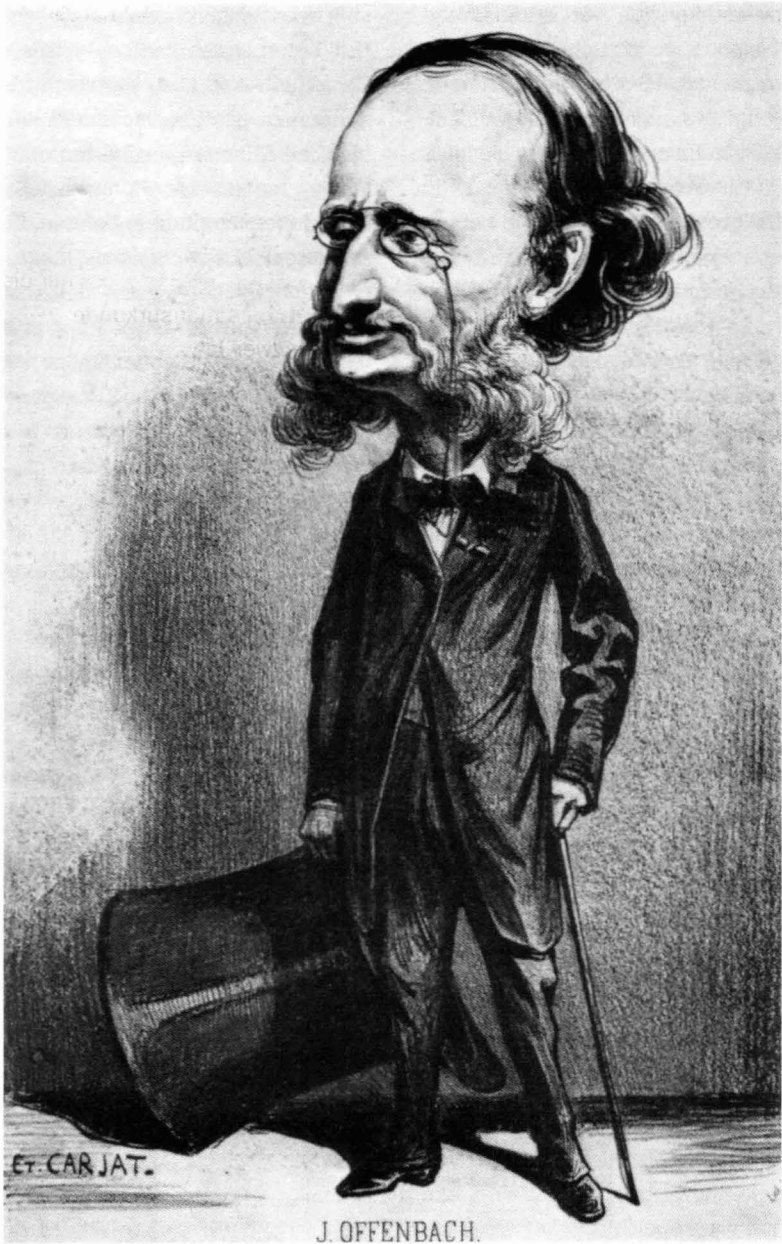
mein?“ Damit umfing sie ihn mit den zarten Armen und drückte einen Kuß auf seine Lippen. Feuerstrahlen durchblitzten ihn, in rasender Liebeswut drückte er die Geliebte an sich und rief: „Nein, ich lasse dich nicht, und sollte ich untergehen im schmachvollsten Verderben!“ Giulietta lächelte seltsam bei diesen Worten, und ihn traf jener sonderbare Blick, der ihm jederzeit in-

uern Schauer erregte. Sie gingen wieder zur Gesellschaft. Der widrige junge Italiener trat jetzt in die Rolle des Erasmus; von Eifersucht getrieben, stieß er allerlei spitze beleidigende Reden gegen Teutsche und insbesondere gegen Spikher aus. Der konnte es endlich nicht länger ertragen; rasch schritt er auf den Italiener los. „Haltet ein“, sprach er „mit Euern nichtswürdigen Sticheleien auf Teutsche 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 Teutscher“, 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 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 denn 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 schö-

nen 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 heilgeschliffnen Flasche mir entgegentritt?“ – „Nicht einmal“, sprach Giulietta, „nicht einmal diesen Traum deines Ichs, wie er aus dem Spiegel hervorschimmert, gönntst du mir, der du sonst mein mit Leib und Leben sein wolltest? Nicht einmal dein unstetes 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, wahnsinnig vor tötendem 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 mit ihr im seltsamen Duft verschwand. Allerlei häßliche Stimmen meckerten und lachten in teuflischem Hohn; erfaßt von dem Todeskampf 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 ergriff man ihn und hob ihn in einen Wagen, der schnell fortrollte.



Zeitgenössische Karikatur von Et. Carjat

Offenbach über sich selbst

Sie bitten mich um Einzelheiten aus meinem Leben; da sind sie: Ich bin an meinem Geburtstag in Köln zur Welt gekommen. Ich erinnere mich genau, daß man mir in der Wiege Lieder gesungen hat.

Sämtliche Instrumente konnte ich ein wenig und das Violoncello sehr gut spielen. Mit dreizehn Jahren kam ich nach Paris. Ich war im Conservatoire als Schüler, in der Opéra-Comique als Cellist und später im Théâtre-Français als Kapellmeister. Zehn Jahre lang klopfte ich mutig, aber vergebens an die Pforte der Opéra-Comique, um ein einaktiges Stück dort anzubringen. Ich schuf dann das Theater der Bouffes Parisiens. In sieben Jahren habe ich dort fünfzig Operetten angenommen, inszeniert und gespielt. Vor zwei Jahren trat ich als Direktor zurück. Als Komponist begann ich mit den *Beiden Blinden* und habe eben

Die Georgierinnen vollendet. Es wird mir viel vergeben werden, denn ich habe mich viel gespielt.

Seit drei Jahren bin ich Franzose, dank der Gnade des Kaisers, der mir die große Naturalisationsurkunde verliehen hat. Vor zwei Jahren wurde ich zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Ich spreche weder von meinen zahlreichen Erfolgen, noch von meinen wenigen Durchfällen. Der Erfolg hat mich nie stolz gemacht, der Mißerfolg nie entmutigt. Ich will Ihnen auch nicht von meinen Vorzügen, noch von meinen Fehlern sprechen. Vor allem habe ich einen schrecklichen unüberwindlichen Fehler, nämlich immer zu arbeiten. Ich bedaure das im Namen derer, die meine Musik nicht lieben, denn ich werde sicher noch mit einer Melodie unter der Feder sterben.

Offenbach am 25. März 1864

Diese autobiographische Skizze ist in Form eines Briefes an den Herausgeber der Zeitschrift „L'Autographe“ gerichtet.

Die Solisten



Cynthia Grose

Die Muse / Niklas

geb. in Atlanta (USA); Studium an der Northwestern University of Music in Chicago; 1986 Mitglied des Internationalen Opernstudios in Zürich; seit 1992 Ensemblemitglied am Theater der Stadt Koblenz; wichtige Partien: Titelrollen in *La Cenerentola* und *Carmen*, Komponist (*Ariadne auf Naxos*), Rosina (*Der Barbier von Sevilla*); daneben umfangreiches Lied- und Konzertrepertoire



Monica Mascus

Die Muse / Niklas

geb. in Wiesbaden; Gesangsstudium an den Musikhochschulen in Würzburg und Freiburg; 1990 Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes Wiesbaden; seit 1999 Engagement am Theater der Stadt Koblenz; wichtige Partien: Ruggiero (*Alcina*), Cherubino (*Die Hochzeit des Figaro*), Charlotte (*Werther*), Die Frau (*Die menschliche Stimme*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*); Gastspiele am Hessischen Staatstheater Wiesbaden

42



Natascha Meißner

Die Stimme der Mutter

geb. in Moskau; Gesangsunterricht bei den Professorinnen Gertruda Trojanowa (Moskau) und Ulrike Fuhrmann (Leipzig) sowie bei der Opernsängerin Vivian Hanner; 1998 Preisträgerin beim Internationalen Wettbewerb für Solisten und Chöre auf Rhodos (3. Preis); seit 1999 Engagement am Theater der Stadt Koblenz; solistische Partien, u. a. in *Die lustige Witwe* und *Norma*



Annette Robbert

Olympia / Antonia / Giulietta / Stella

geb. in Berlin; Gesangsstudium an der dortigen Hochschule der Künste sowie als Stipendiatin in den USA; Engagements in Saarbrücken, Freiburg und Nürnberg; Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Jiří Kout, Donald Runnicles, Eberhard Kloke und Regisseuren wie Christof Loy, Gerd Heinz, Werner Schroeter, Hans Hollmann, Annegret Ritzel; Gastspiele u. a. in Köln, München und Düsseldorf

Die Stimme der Mutter

Sylvia Wisniewska

geb. in Polen; Studium in Gesang und Musikpädagogik an der Musikakademie Lodz; Engagements als Choristin am Opernhaus in Lodz sowie als Solistin an der Warschauer Kammeroper; seit 1991 Ensemblemitglied als Chorsolistin am Theater der Stadt Koblenz; solistische Partien, u. a. Dryade (*Ariadne auf Naxos*), Orlofsky (*Die Fledermaus*), Maddalena (*Rigoletto*), Mary (*Der fliegende Holländer*)



Nathanael / Spalanzani

Heinz Gerwig

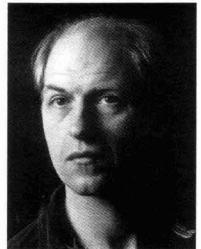
geb. in Engers; privates Gesangsstudium bei Ks. Christo Bajew; Engagements als Chortenor in Koblenz, Mannheim und Frankfurt; Konzerte bei den Festspielen Bad Hersfeld, in Tokio, Osaka und Kairo; zahlreiche Auftritte in Kirchenkonzerten; seit 1998 1. Chortenor mit Soloverpflichtung am Theater der Stadt Koblenz; solistische Partien, u. a. Volker in *Die lustigen Nibelungen* und Achill in *Die schöne Helena*



Andreas / Cochenille / Franz / Pitichinaccio

Michael Hamlett

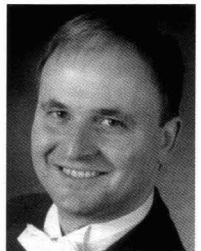
geb. in Bath (England); Gesangsstudium an der Royal Academy of Music, London; Meisterkurse bei Hans Hotter und Anna Reynolds; Spezialisierung auf moderne Musik, besonders Benjamin Britten, und Studium mit Peter Pears; Auftritte an der English National Opera, beim Edinburgh Festival und Camden Festival; seit 1982 Engagement am Theater der Stadt Koblenz



Hermann

Marco Kilian

geb. in Montabaur; private Gesangsbildung bei Käthe Kaltbeizer-Hirsch; ab 1990 erstes Engagement an der Kleinen Oper Düsseldorf; hier Mitwirkung in *Bastien und Bastienne* und *Der kleine Schornsteinfeger*; seit 1992 Ensemblemitglied am Theater der Stadt Koblenz; solistische Auftritte, u. a. in *Rigoletto*, *Die Fledermaus*, *Kiss me*, *Kate*, *Die schöne Helena*





Alexander Polakovs

Lindorf / Coppelius / Mirakel / Dapertutto

geb. in Riga (Lettland); Gesangsstudium am Lettischen Staatskonservatorium; Engagements am Bolschoi-Theater Moskau, der Lettischen Nationaloper, der Komischen Oper Berlin und am Deutschen Nationaltheater Weimar; rege Gastiertätigkeit in St. Petersburg, Paris, Kopenhagen, Oslo und Baku; wichtige Partien: Jochanaan (*Salome*) sowie die Titelrollen in *Der fliegende Holländer*, *Nabucco* und *Eugen Onegin*



Ricardo Tamura

Hoffmann

geb. in São Paulo (Brasilien); Studium der Geologie und Physik; Dozent für Geologie und Computerwissenschaft; Gesangsstudium an der New Yorker Juilliard School und bei der Sängerin Licia Albanese; Kurse bei Carlo Bergonzi; Engagements am Opernstudio Zürich, am Staatstheater Kassel sowie seit 1998 an den Städtischen Bühnen Osnabrück; wichtige Partien: Rodolfo (*La Bohème*), Ernani, Canio (*Der Bajazzo*)



Zachos Terzakis

Hoffmann

geb. in Athen; naturwissenschaftliches Studium an der Universität seiner Heimatstadt; Gesangsausbildung am Apollonion Odeon in Athen; Gewinner des 1. Preises beim Maria-Callas-Gesangswettbewerb; feste Engagements an den Bühnen der Stadt Bielefeld und am Opernhaus Nürnberg; seit 1987 als freier Opern- und Konzertsänger tätig (Gastspiele u. a. in Berlin, Hamburg, München, Wien, Brüssel und Zürich)



Ks. Erhard Weis

Luther / Crespel

geb. in Frankfurt am Main; nach Engagements in Coburg und Flensburg von 1972 bis 1998 Ensemblemitglied des Theaters der Stadt Koblenz; hier im Laufe von 26 Jahren 140 Partien, u. a. Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Philipp II. (*Don Carlos*), Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*); Gastauftritte an verschiedenen deutschen Bühnen, Lieder- und Balladenabende sowie Konzerte im In- und Ausland

Schlemihl

André Wittlich

geb. in Neuwied; Ausbildung zum Industriekaufmann; Arbeit bei einem Baumpflegedienst; daneben Unterricht in Gesang; Mitwirkung in diversen Produktionen des Koblenzer Jugendtheaters; Engagement als Schauspieler am Theater der Stadt Koblenz seit der Spielzeit 2000/01; bisherige Rollen u. a. in *Kiss me, Kate, The Black Rider, Petticoat und Minirock, Struwwelpeter, Mephisto, Max und Moritz*



(WERBUNG)

Das Inszenierungsteam

Musikalische Leitung

Karsten Huschke

geb. in Mühlhausen (Thüringen); Studium im Fach Orchesterdirigieren an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar bei GMD Hans-Jörg Leopold; während des Studiums Solorepetitor am Deutschen Nationaltheater Weimar; von 1991 bis 1999 Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung am Opernhaus Nürnberg; seit 1999 als Kapellmeister am Theater der Stadt Koblenz



Inszenierung

Annette Wolf

geb. in Stanford (Kalifornien); Hospitanzen und Assistenzen in Hamburg, München, Salzburg, Dresden u.a.; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Bochum; Festengagements in Gießen und Koblenz; eigene Regiearbeiten: *The Rape of Lucretia* (Britten), *The Bear* (Walton), *Falstaff* (Salieri), *Die menschliche Stimme* (Poulenc), *Kiss me, Kate*, *Hänsel und Gretel* und *Die lustige Witwe*



Bühnenbild

Karin Fritz

geb. in Kaiserslautern; Studium am Mozarteum in Salzburg; Engagements am Stadttheater Konstanz, am Badischen Staatstheater Karlsruhe sowie am Theater Dortmund; freiberufliche Arbeiten u.a. in Straßburg, Hannover, Hamburg, Kaiserslautern, Schwerin, Aachen, Meiningen, Mainz und Wien; Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Eike Gramss, Georges Delnon, Dominik Wilgenbus und Christine Mielitz



Kostüme

Katharina Eberstein

geb. in Hannover; Meisterprüfung als Schneidermeisterin; Studium in Modedesign; eigene Werkstatt; Modenschauen; erste Arbeit am Theater als Kostümbildnerin in Graz; Leiterin der Kostümabteilungen an der Freien Volksbühne Berlin und in Bern; weitere Engagements u.a. in Zürich, München und Wien; langjährige Zusammenarbeit mit Annegret Ritzel (u.a. *Norma* in Berlin, *Così fan tutte* in Frankfurt)



Nachweise

Textnachweise:

Jean-Louis Martinoty: Hoffmanns französisches Spiegelbild.

Zitiert nach: Programmheft „Hoffmanns Erzählungen“. Niedersächsische Staatstheater Hannover. Spielzeit 1985/86

Programmheft „Hoffmanns Erzählungen“. Wiener Volksoper. o.J.

E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann

E. T. A. Hoffmann: Rat Krespel

E. T. A. Hoffmann: Die Abenteuer der Sylvesternacht

Ludwig F. Schiedermaier: Sternstunden der Oper im Spiegel ihrer Zeit. Premieren von Monteverdi bis Henze. München, Wien 1976

Bildnachweise:

Jacques Offenbach. Herausgegeben vom Nachrichtenamt der Stadt Köln. 1969

E. T. A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Gabrielle Wittkop-Ménardeau.

Reinbek bei Hamburg (15. Auflage) 1998

Programmheft „Les Contes d’Hoffmann“. Bayerische Staatsoper. Spielzeit 1985/86

Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt am Main 1976

Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen.

Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König. Mainz, München (2. Auflage) 1982

Alain Decaux: Offenbach. König des zweiten Kaiserreichs. München 1960

Impressum

Theater der Stadt Koblenz · Spielzeit 2001/02 · Intendantin: Annegret Ritzel (V.i.S.d.P.) · Redaktion: Rüdiger Schillig ·

Layout und Satz: Marius Cofflet · Druck und Anzeigen: Görres-Druckerei, Koblenz