

Der goldne Topf

THEATER FREIBURG

Materialien zur Vor-
und Nachbereitung
im Unterricht

LIEBE LEHRERINNEN UND LEHRER!

Diese Materialsammlung enthält verschiedene Texte, die für Sie selbst und / oder Ihre Klasse zur Vor- oder Nachbereitung eines Besuchs im Theater Freiburg dienen.

Wir bieten Ihnen neben dieser Materialsammlung auf mehreren Ebenen Unterstützung bei der Auseinandersetzung mit einem Theaterbesuch an, sei es durch Probenbesuche, Workshops, Führungen oder Vor- und Nachgespräche mit Beteiligten der Produktionen. Weitere Informationen hierzu finden Sie unter: **theater.freiburg.de/education**

Informationen zu den weiteren Produktionen unseres Spielplans und zu bereits feststehenden Spielterminen können Sie übrigens bequem online abrufen unter: **theater.freiburg.de/de_DE/spielplan**

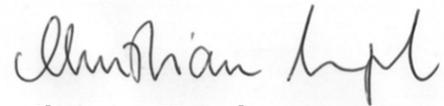
Falls Sie inhaltliche Fragen haben oder theaterpädagogische Module rund um den Vorstellungsbuchung möchten, erreichen Sie uns folgendermaßen:
michael.kaiser@theater.freiburg.de, Telefon: 0761 201 29 56

Fragen zur **Kartenbestellung** beantwortet Ihnen gerne das Team der **Theaterkasse**:
Telefon: 0761 201 28 53, Fax: 0761 201 28 98, theaterkasse@theater.freiburg.de
Persönlich: Bertoldstraße 46, 79098 Freiburg (Mo. bis Fr. 10.00-18.00 Uhr und Sa. 10.00-13.00 Uhr)

Wir freuen uns auf
Ihren Besuch im Theater Freiburg!



Michael Kaiser
Künstlerische Leitung
Junges Theater und Werk-
raum



Christian Heigel
Freier Mitarbeiter
Education Schauspiel



Fabienne Fecht
Freie Mitarbeiterin
Education Schauspiel

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG
2. ZUM GOLDNEN TOPF
 - 2.1. INHALT
 - 2.2. AUTOR UND ENTSTEHUNG
 - 2.3. ZEITGESCHICHTLICHER BEZUG
 - 2.4. ZUR ROLLE DER MUSIK
 - 2.5. MOTIVE (BÜRGERLICHE VS. PHANTASTISCHE WELT, TRÄUME)
3. DER GOLDNE TOPF IN DER FREIBURGER INSZENIERUNG
 - 3.1. ÜBER DAS REGIETEAM
 - 3.2. INTERVIEW MIT DER REGISSEURIN
 - 3.3. REZENSIONEN
4. ZUSATZMATERIALIEN: ÄSTHETISCHE UND INHALTLICHE REFERENZEN IN FRICKS INSZENIERUNG
 - 4.1. DIE REGISSEURE DAVID LYNCH, ALFRED HITCHCOCK, TIM BURTON
 - 4.2. DER FOTOGRAF GREGORY CREWDSON
 - 4.3. FANTASTISCHE GEGENWARTSLITERATUR: DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, DIE CHRONIKEN VON NARNIA, HARRY POTTER
5. FOTOS DER FREIBURGER INSZENIERUNG

1. EINLEITUNG

„Der goldne Topf“ auf der Theaterbühne – das macht nicht nur deshalb Sinn, weil damit die (analysierende und deutende) Beschäftigung mit einem für das schriftliche Abitur relevanten Stoff um eine sinnlich-konkrete Erfahrung erweitert und auf diesem Wege die (auch im Bildungsplan geforderte) Teilhabe der Schülerinnen und Schüler kulturellen Leben ermöglicht wird.

Die Beschäftigung mit einer Theateradaption von Hoffmanns Märchen erscheint auch vor dem Hintergrund der ästhetischen Besonderheiten des Textes und der Arbeitsweise des Autors sinnvoll. Diese Aspekte sollen im Folgenden umrissen und im Verlauf dieser Materialsammlung vertieft werden.

E. T. A. Hoffmann wählte für sein 1814 erstmals veröffentlichtes Kunstmärchen „Der goldne Topf“ den Untertitel „Ein Märchen aus der neuen Zeit“. Der Autor war sich zwar wohl bewusst, dass er sich mit seinem Text durchaus in eine romantische Märchentradition einschreibt – etwa in Anlehnung an die Kunstmärchen eines Novalis oder Tieck oder im Hinblick auf die sehr viel ältere arabische Sammlung „Tausendundeine Nacht“, auf die Hoffmann wiederholt Bezug nimmt (vor allem im Hinblick auf die „exotischen“ Sujets). Nicht zuletzt taucht das romantische (Märchen)-Motiv der Nacht bereits in den Kapitelüberschriften von „Der goldne Topf“ auf, in denen der Erzähler den lateinischen Begriff „Vigilie“ (für „Nachtwache“) verwendet und damit die Fiktion erzeugt, sein Märchen sei von ihm in zwölf aufeinanderfolgenden Nächten niedergeschrieben worden. Zugleich grenzt sich Hoffmann jedoch von seinen Vorgängern ab, wenn er sein eigenes Märchen „in der Idee für neu“ hielt, wie er seinem Verleger nach Beendigung der Reinschrift (am 16. Januar 1814) mitteilte. Worin besteht aber nun das „Neue“ dieses Märchens, was macht es zu einem „Märchen aus der neuen Zeit“?

Hoffmann selbst weist (im gleichen Brief an den Verleger) darauf hin, dass die Antwort in seinem Text selbst zu finden sei, wenn er schreibt: „die Idee, die ich beabsichtigt, spricht sich im Anfang der vierten Vigilie aus.“ In eben dieser Vigilie spricht der Erzähler den Leser direkt an, um ihn bei dessen eigenen alltäglichen Sorgen und Nöten „abzuholen“: „Wohl aber darf ich geradezu dich selbst, günstiger Leser! fragen, ob du in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen dir all dein gewöhnliches Tun und Treiben ein recht quälendes Mißbehagen erregte [...]?“. Ein Gefühl des Leidens an der als sinnlos erlebten „Normalität“ des Alltags geht einher mit einer unbestimmt-traumhaften „Sehnsucht nach dem unbekanntem Etwas“, das nicht von dieser Welt ist. Wenn der Leser diese Gefühle kenne, so der Erzähler, dann solle er sich die Parallelen zwischen seinem eigenen Seelenzustand und dem des Protagonisten bewusst zu machen: „Ist dir, günstiger Leser, jemals so zu Mute gewesen, so kennst du selbst aus eigener Erfahrung den Zustand, in dem sich der Student Anselmus befand.“ Paradoxer Weise liegt gerade in dem für viele romantische Autoren so wichtigen traumhaft-wunderbaren Zauberreich, nach dem sich der Leser und Anselmus sehnen, genau die Brücke zwischen der Fiktion des Textes und der Gegenwart des Lesers: „ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wieder zu erkennen.“ Der Erzähler suggeriert mit dieser Aussage, dass die Figuren seines Textes reale Personen seien, die, wie er bekräftigt, „noch jetzt in Dresden umherwandeln“. Damit macht er zum einen deutlich, dass das Besondere, das „Neue“ seines Märchens in dem Umstand begründet liegt, dass eine bürgerlich-alltägliche und eine fantastisch-wunderbare Welt sich im Text begegnen (während das „klassische Märchen auf die Welt des Wunderbaren beschränkt ist), wobei, wie im Text an vielen Stellen

zu beobachten ist, eine klare Grenzziehung zwischen beiden Welten oft nicht auszumachen ist: Die bürgerliche Welt Dresdens und das fantastische Zauberreich Atlantis weisen zahlreiche wechselseitige Bezüge auf. Und zugleich liegt das „Neue“ des Märchens darin, dass es auf die Gegenwart der Leserinnen und Leser verweist, eben „ein Märchen aus der neuen Zeit“ ist.

Was liegt da näher, als Hoffmanns Märchen mit den Mitteln des Mediums zu erzählen, das wie kein anderes auf Gegenwärtigkeit abzielt – das Theater? Auch wenn auf der Bühne Texte inszeniert werden, die aus längst vergangenen Zeiten stammen, so ist doch jede Inszenierung, jede einzelne Aufführung im „Hier und Jetzt“ verortet. Das Theater erzählt also, auch wenn es sich überlieferter Stoffe bedient, immer etwas über seine eigene Gegenwart und die der Zuschauerinnen und Zuschauer – ebenso wie sich Hoffmanns Erzähler an den realen Leser wendet und ihn zu einer Reflexion seiner gegenwärtigen Situation auffordert. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bezeichnet deshalb das Theater als „Zeitmaschine“: „Alles was es berührt und auf die Bühne bringt, verwandelt es in Gegenwart“.

Die Regisseurin Anna-Elisabeth Frick macht sich in ihrer Freiburger Inszenierung von „Der goldne Topf“ das Theater als „Zeitmaschine“ ebenso zunutze wie den im Text angelegten Gegenwartsbezug. Ebenso wie Hoffmanns Erzähler bei alltäglichen Figuren und Situationen einsetzt, um diese sodann (gleichsam unmerklich) in fantastisch-geisterhafte Sphären zu überführen, verwebt Fricks Regie Hoffmanns Sprache, seine Figuren und deren Geschichten mit Anspielungen auf die Gegenwart und eigenen bildhaften Assoziationen, die sie mit den Darstellerinnen und Darstellern während des Probenprozesses entwickelt hat. Während Hoffmanns Gegenwart im Dresden des frühen 19. Jahrhunderts liegt (und dabei Schauplatz blutiger Kämpfe im Rahmen der napoleonischen Befreiungskriege war, die Hoffmann unmittelbar erlebt hat), siedelt Frick das Geschehen im Freiburg des Jahres 2018 an – und hält dabei durchaus an Hoffmanns Sprache und Erzählweise fest. In diesem Zuge werden zentrale Themen und Motive des Textes aufgegriffen und mit ästhetischen Mitteln in die Gegenwart „weitergedacht“. Auf diesem Wege kann eine Auseinandersetzung mit eigenen (und gesellschaftlichen, politischen, medialen...) Träumen und Alpträumen ebenso stattfinden wie mit der Frage, wie man mit den Mitteln der Kunst eine andere Welt schaffen kann. Die theatralen Mittel, die dabei zum Einsatz kommen, bedienen sich der Ästhetik unterschiedlicher Künste – genauso wie E. T. A. Hoffmann in unterschiedlichen Kunstformen produktiv war: unter anderem als Autor, Dirigent, Komponist, Maler, Karikaturist sowie als Bühnenbildner am Theater. Auf der Freiburger Bühne werden dementsprechend Schauspieler*innen, ein Tänzer und eine Sängerin zu erleben sein. Vor allem anhand der bedeutenden Rolle, die der Musik während der Aufführung zukommt, wird deutlich, worin Hoffmann das wahre Mittel sah, um der (als oftmals bedrängend und einengend) empfundenen Alltagswirklichkeit zu entkommen. So wird die Schlange Serpentina in „Der goldene Topf“ immer wieder mit Klängen in Verbindung gebracht, wie überhaupt die Musik für Hoffmann Zeit seines Lebens und Schaffens, die „romantischste aller Künste“ war.

2. ZU HOFFMANNS TEXT

2.1. INHALT

Die Handlung der Novelle beginnt an einem Himmelfahrtstag in Dresden. Ein junger Student namens Anselmus stößt am Schwarzen Tor den Korb einer alten Apfelhändlerin um. Um den Schaden der alten Frau zu mildern, gibt er ihr seinen ganzen Geldbeutel, den er eigentlich für die feierlichen Aktivitäten verwenden wollte, rennt dann aber schnell weg. Die Frau beschimpft ihn mit den Worten: „Ja renne, renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall.“ Er hält erst am Ende einer Allee unter einem Holunderbusch. Aus diesem hört er liebliche Stimmen und Geräusche wie von Kristallglocken. Er blickt auf und sieht in die blauen Augen einer Schlange, in die er sich auf der Stelle verliebt. Als sie kurz darauf verschwindet, ist er außer sich und verwirrt.

Durch Zufall begegnet Anselmus seinem Freund, dem Konrektor Paulmann, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Dort trifft er die sechzehnjährige Tochter des Konrektors, Veronika, die von einer gemeinsamen Zukunft mit dem „Hofrat“ Anselmus träumt. Des Weiteren lernt Anselmus den Registrator Heerbrand kennen, der ihm eine Anstellung als Kopierer alter Schriften bei dem Geheimen Archivarius Lindhorst verschafft, einem verschrobenen Alchemisten und Zauberer. Für diese Kopiertätigkeit soll er Geld erhalten, sodass der Verlust seines Geldbeutels durch das Apfelweib ausgeglichen wird. Als er dort allerdings seinen ersten Arbeitstag beginnen will, erscheint ihm das alte Apfelweib in der Türklinke und er fällt vor Schreck in Ohnmacht.

Durch Zufall begegnet der Student einige Tage später auf freiem Feld dem Archivarius, der ihn mit seinen Zauberkünsten beeindruckt und ihm verrät, dass die Schlange, die Anselmus gesehen hat, seine Tochter Serpentina ist. Weiterhin erzählt Lindhorst eine merkwürdige Geschichte aus seiner Familie. Es geht dabei um Phosphorus (bedeutet etwa der Leuchtende), eine schöne Feuerlilie und einen schwarzen Drachen, mit dem Phosphorus kämpfen muss. Am darauffolgenden Tag tritt Anselmus seine Arbeit an. Er soll fremdsprachige Texte, die er nicht entziffern kann, fehlerfrei kopieren. Lindhorst warnt ihn außerdem ausdrücklich davor, eines der Originale mit Tinte zu beflecken. Glücklicherweise erhält er Hilfe durch Serpentina, weshalb ihm die Arbeit mühelos gelingt. Je mehr er sich mit diesen Schriften beschäftigt, desto vertrauter werden sie ihm und eines Tages kopiert er eine Schrift, deren Inhalt er in mehreren Schritten erfährt und schließlich begreift: Es handelt sich um die Geschichte des Archivarius, der in Wahrheit ein Salamander ist, der Elementargeist des Feuers, und aus der sagenhaften Welt Atlantis verbannt wurde. Um dorthin zurückkehren zu können, muss er seine drei Schlangentöchter verheiraten.

Veronika, die befürchtet, Anselmus und damit eine gesicherte Zukunft als „Frau Hofrätin“ zu verlieren, wendet sich an das Apfelweib, das ihr in einem nächtlichen Ritual während des Äquinoktiums einen Metallspiegel herstellt. Als der Student wenig später in diesen blickt, hält er Serpentina und die Geschichte des Salamanders für eine Einbildung und verliebt sich in Veronika. Er verspricht ihr, sie zu heiraten, sobald er Hofrat sei. Als er daraufhin eine weitere Schrift Lindhorsts kopieren will, scheint ihm diese fremd und er verschüttet aus Versehen Tinte auf das Original. Durch einen Zauber wird er in eine Kristallflasche auf einem Regal verbannt.

Dort entdeckt er neben sich weitere Flaschen, in denen sich andere junge Männer befinden, die ebenfalls für den Archivarius gearbeitet haben, allerdings nicht zu bemerken scheinen, dass sie eingekerkert sind. Kurz darauf erscheint die Hexe, die versucht, den goldenen Topf zu stehlen, ein Geschenk des Erdelementargeistes für den Salamander. Da taucht der Archivarius mit seinem Papagei auf, und beide kämpfen gegen das alte Weib und ihren schwarzen Kater. Schließlich besiegt Lindhorst die Hexe, die sich in eine Runkelrübe, ihre wahre Gestalt, verwandelt. Da der Student durch „feindliche Prinzipie“ beeinflusst war, vergibt ihm der Archivarius und befreit ihn aus der Flasche.

Veronika erhält von Heerbrand, der anstatt Anselmus inzwischen Hofrat geworden ist, einen Heiratsantrag und nimmt ihn – trotz innerer Zerrissenheit und Gefühlen für Anselmus – an. Anselmus aber heiratet Serpentina, um fortan überglücklich in Atlantis zu leben.

https://de.wikipedia.org/wiki/Der_goldne_Topf#Inhaltsbeschreibung (aufgerufen am 05.02.2018)

2.2. ZUM AUTOR UND ZUR ENTSTEHUNG

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg als drittes Kind des Rechtsanwalts Christoph Ludwig Hoffmann (1736 – 1797) geboren, der sich zwei Jahre später von seiner Frau Lovisa Albertina (1748 – 1796) scheiden ließ. Unter der Vormundschaft seines Onkels Johann Ludwig Doerffer lebte Ernst Hoffmann von da an mit seiner Mutter bei seiner Großmutter. Die Freundschaft, die er in der Schule mit Theodor Gottlieb Hippel schloss, hielt ein Leben lang. Aus Verehrung für Wolfgang Amadeus Mozart tauschte er später den Vornamen Wilhelm gegen Amadeus aus und nannte sich E. T. A. Hoffmann.

Während des Jurastudium in Königsberg (1792 – 1795) verliebte er sich in die neun Jahre ältere Dora Hatt, eine unglücklich verheiratete Frau, die während der Affäre mit E. T. A. Hoffmann ihr sechstes Kind gebar. Nach dem zweiten Staatsexamen am 20. Juni 1798 und seiner Aufnahme in den Staatsdienst verlobte er sich mit seiner Cousine Minna Dörffer in Glogau, aber nach vier Jahren löste er die Verlobung und heiratete am 26. Juli 1802 Maria Thekla Michalina („Mischa“) Rorer-Trzynska, die Tochter eines polnischen Stadtschreibers. Zwei Jahre später wurde er in Warschau zum Regierungsrat ernannt. Als die Franzosen 1806 in Preußen einmarschierten und im Jahr darauf Warschau besetzten, verlor E. T. A. Hoffmann seine Stellung, denn er verweigerte ihnen den Ergebenheitseid. Acht Jahre lang schlug er sich in Warschau, Bamberg, Dresden und Leipzig als Musiklehrer und Kapellmeister, Theaterkomponist und Bühnenbildner durch. In Bamberg verliebte sich der Vierunddreißigjährige in die dreizehnjährige Gesangsschülerin Julia Mark, die jedoch zwei Jahre später, im Dezember 1812, den Hamburger Kaufmann Georg Groepel heiratete.

http://www.dieterwunderlich.de/E_T_A_Hoffmann.htm (abgerufen am 07.02.2018)

Im Frühjahr 1813 reiste Hoffmann mit seiner Frau aus Bamberg ab. Der Theaterbetrieb dort war eingestellt worden, und ein Theaterdirektor aus Leipzig, Joseph Seconda, der auch in Dresden das Hoftheater bespielte, hatte ihn als Kapellmeister verpflichtet. Die Kriegswirren des Jahres 1813 - im Oktober fand bei Leipzig gegen Napoleon die „Völkerschlacht“ statt - hielten Hoffmann zunächst in Dresden fest, wo aber zum Glück das Theater geöffnet bleiben konnte. Er inszenierte und dirigierte am Hoftheater - damals noch

ein Anbau am Zwinger – Mozarts „Zauberflöte“ und den „Don Giovanni“ ebenso wie ein Dutzend in Vergessenheit geratener Komischer Opern und Singspiele. Über sein Ansehen als Kapellmeister sollte man sich – von der Bezahlung erst gar nicht gesprochen – allerdings keinen Illusionen hingeben. Auf den Theaterzetteln jener Zeit wird zwar noch der letzte nebensächliche Sänger oder Schauspieler namentlich genannt, der Dirigent jedoch nicht.

Es ist in dieser Zeit, dass Hoffmann erstmals von einem Märchen spricht, das einerseits „feenhaft und wunderbar“ sein werde, andererseits aber auch „keck ins gewöhnliche Leben“ treten solle. *So z.B. ist der Geheime Archivarius Lindhorst ein ungemein arger Zauberer, schreibt er am 19. August 1813 an seinen künftigen Verleger nach Bamberg, dessen drei Töchter - in grünem Gold glänzende Schlänglein - in Kristallen aufbewahrt werden, aber am Heiligen Dreifaltigkeitstage dürfen sie sich drei Stunden lang im Holunderbusch an Ampels Garten sonnen, wo alle Kaffee- und Biergäste vorüber gehn, aber der Jüngling, der im Festtagsrock seine Buttersemmel im Schatten des Busches verzehren wollte, ans morgende Collegium denkend, wird in unendliche wahnsinnige Liebe verstrickt für eine der grünen - er wird aufgeboten - getraut - bekommt zur Mitgift einen goldnen Nachtopf, mit Juwelen besetzt - als er das erste Mal hineinpisst, verwandelt er sich in einen Meerkater usw.*

Ob mit „Ampels Garten“ Antons Garten gemeint ist, den Hoffmann im ausgeführten Werk ja nennt, liegt im Dunkeln, aber Dresden ist als Handlungsort wohl von Anfang an vorgesehen. Mit ihrer berühmten Silhouette war die Stadt auch im 19. Jahrhundert schon vielen ein Begriff.



Gewohnt hat Hoffmann in der Neustadt, nahe dem Linckeschen Bad, sodass er all die Straßen und Plätze, die er im "Goldenen Topf" nennt, selbst nahezu täglich begangen hat. Nur ein Element der Geschichte hat er – wahrscheinlich – aber doch aus Bamberg übernommen: den Türknopf mit dem runden Gesicht einer Marktfrau. Die Tür des Hauses Eisgrube 14 trug zum Anklopfen ein solches Äpfelweib-Gesicht.



Mit der Niederschrift des Märchens begann Hoffmann im November 1813 noch in Dresden, setzte sie in Leipzig fort, als der Theaterbetrieb nach dem Abzug Napoleons dorthin verlegt wurde, und schickte das fertige Werk im März 1814 zu Karl Friedrich Kunz nach Bamberg, der dort als Weinhändler und Besitzer einer Leihbibliothek auch Bücher zu verlegen begann. Schon im Frühjahr 1813 hatte Hoffmann mit ihm einen Vertrag über die „Fantasiestücke in Callots Manier“ abgeschlossen, als deren dritter Band im November 1814 die Dresdner Geschichte dann erschien.

<https://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/seiler/novellen/02hoff/genese/komplett-s.htm> (abgerufen am 07.02.2018)

E. T. A. Hoffmann wurde 1816 – zwei Jahre nach seiner Rückkehr in den preußischen Staatsdienst in Berlin – zum Kammergerichtsrat ernannt, im Oktober 1819 in die "Immediat-Commission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe" und 1821 in den Oberappellationsssenat am Kammergericht berufen. Doch seine liberale Gesinnung machte ihn verdächtig, und als er sich in seiner Märchenerzählung „Meister Floh“ über den Polizeidirektor Carl Albert von Kamptz lustig machte, wurde nicht nur das Manuskript 1822 beschlagnahmt und zensiert, sondern auch ein Disziplinarverfahren gegen ihn eingeleitet. Am 25. Juni 1822 starb E. T. A. Hoffmann im Alter von 46 Jahren an einer Erkrankung des Rückenmarks

E. T. A. Hoffmann war Dichter und Komponist, Musikkritiker, Karikaturist, Maler und Zeichner. Sein literarisches Schaffen ist der Hochromantik zuzuordnen, aber er orientierte sich auch am trivialen Schauerroman und interessierte sich für Geisteskrankheiten. Charakteristisch für E. T. A. Hoffmann ist die Dichotomie zwischen Normalität und Wahn, Realität und Fantasiewelt, Bürgerlichkeit und Exzentrik. „Quälendes Ungenügen an der alltäglichen Wirklichkeit, der Welt des Philisters, weckte ihn in die Sehnsucht

nach einem *höheren Sein*. Er beschwört den Zauber einer anderen Wirklichkeit, die er als seelisches Korrelat auch in Ahnungen und Träumen, in der Tiefe des Unbewussten aufspürt. Jedoch erweist sich jenes Andere in seiner Dichtung als ambivalent: Nicht nur als erlösend, sondern auch als bedrohlich und dämonisch. Hoffmanns Neigung zum Unheimlichen, Fantastischen, seine virtuose, aber nicht immer wählerische Handhabung aller Mittel der Schauerromantik ließen das Klischee vom *Gespenster-Hoffmann* entstehen.“ (Harenbergs Lexikon der Weltliteratur, Dortmund 1989, Band 3, Seite 1358)

Jacques Offenbach setzte dem vielseitigen Künstler E. T. A. Hoffmann in seiner Oper „Hoffmanns Erzählungen“ ein Denkmal („Les contes d'Hoffmann“) Libretto: Jules Barbier, Uraufführung: Paris 1881). Das so genannte Nachtstück „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann inspirierte Léo Delibes zum Ballett „Coppélia“ (1870). Peter Tschaikowskij verwendete das Märchen „Nussknacker und Mausekönig“ als literarische Vorlage für das Ballett "Der Nussknacker" (1892). 1921 bildete sich in Petrograd (St. Petersburg) eine Gruppe sowjetischer Schriftsteller, die sich nach dem Erzählzyklus "Die Serapionsbrüder" (1819 – 1821) von E. T. A. Hoffmann nannten und eine von ideologischen und politischen Tendenzen freie Literatur anstrebten. Peter Härtling beschäftigt sich in seinem Roman „Hoffmann oder Die vielfältige Liebe“ mit E. T. A. Hoffmanns Aufenthalt 1808 bis 1813 in Bamberg.

http://www.dieterwunderlich.de/E_T_A_Hoffmann.htm (abgerufen am 07.02.2018)

2.3. ZEITGESCHICHTLICHER BEZUG

Dieter Schrey: Mythos Dresden

Was es bedeuten mag, von einem „Mythos Dresden“ zu sprechen, dieser Stadt eine bestimmte „mythische“ Qualität zuzuschreiben, das zeigt in besonderer Weise der romantische Dichter E. T. A. Hoffmann in Erzählungen, Tagebuch-Aufzeichnungen und Briefen der Jahre 1813 und 1814. In dieser Zeit, in den Wirren der Befreiungskriege, erlebt er Dresden nicht als „*paradiesische* Gefilde“ wie 10 Jahre zuvor, sondern als Schauplatz eines politischen und militärischen Geschehens von *dämonischer* Relevanz. Spätestens seit der französischen Niederlage bei Leipzig erscheint Napoleon dem Dichter als „Tyrann“ („Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“, 1813) und „Dämon“ (in mehreren Werken), als „der schwarze Drache“ („Goldner Topf“, Reclam S. 89), der sich aus den „Abgründen“ in „die Lüfte“ erhoben hat und in absoluter Machtbesessenheit die Welt zerstören würde, wenn er nicht „in Ketten gebunden gehalten“ würde (S. 86).

Seine Erfahrungen des Jahres 1813 drückt Hoffmann allgemeiner aus, wenn er den Dämon „*Zeit*“ am Werke sieht: „Wahrhaftig, die große, verhängnisvolle Zeit, die mit furchtbaren, zerschmetternden Donnerschlägen vorüberging, [...] überflügelte mit dem Ungeheuren, das sie geschehen ließ, unsre kühnste Einbildungskraft“ (E. T. A. Hoffmann, Der Dey von Elba, 1815). In dieser Situation ist es niemandem mehr möglich, sich „auf dem wogenden Meer der politischen Welt“ einfach „hin- und hertreiben“ zu lassen. Politik ist totalitär geworden, das ist Hoffmanns Dresdner Erfahrung.

E. T. A. Hoffmanns „Mythos Dresden“ ist die Geschichte vom Versuch des Dichters (Musikers, Malers), sich der totalen Überwältigung durch die Politik entgegenzustellen und von der Kunst aus, mit den Mitteln der Phantasie, den „Kampf“ aufzunehmen:

„Das wunderbare Utopien liegt [...] dicht vor unseren Füßen“ (Tieck); die alltägliche Realität hat, wenigstens stellenweise, mehr zu bieten als nur die öde Langeweile des Bürgerlebens: Die Stadt Dresden in ihrer „paradiesischen“ Schönheit beweist, dass die romantische Rede von einer „Präsenz des Wunderbaren *im* Gewöhnlichen, des Unendlichen *im* Endlichen“, kein leeres Gerede ist.

Diese utopisch-phantastische Realität verkehrt sich aber von einem Augenblick zum andern in ihr genaues Gegenteil; gerade *im* Wunderbaren ereignet sich der Umschlag ins Furchtbare, ins Dämonisch-Phantastische. Was Hoffmann 1813 in Dresden in Gotthilf Heinrich Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“ (1808 in Dresden entstanden und erschienen) *liest* und als „geniale“ Einsicht preist, das *erlebt* er zu gleicher Zeit in der Wirklichkeit, dass nämlich „gerade in der Glut der seligsten und am meisten erstrebten Augenblicke des Daseins, dieses sich selber auflöst und zerstört. Es welkt die Blume sogleich, wenn der höchste Augenblick des Blühens vorüber ist“. Die Wirklichkeit Dresdens 1813: „Der Kampf um Dresden dauert drei Tage (25.8. - 28.8.1813); die Stadt erlebt die größte Kanonade ihrer bisherigen Geschichte. Auf dem Schlachtfeld bleiben einige zehntausend Tote zurück.“ (Safranski S. 283)

Dresden bzw. Sachsen steht als verbündete Macht auf der Seite Napoleons, gegen Preußen, Russland und Österreich. Auch Hoffmann „vertraut [zunächst] ganz auf das Glück von Napoleons Waffen – sonst sind wir verloren“ (in einem Brief). Im ersten Satz der Erzählung „Der Dichter und der Komponist“ gilt die Anti-Napoleon-Koalition als „der Feind“ – im letzten Satz ist dies dann erstaunlicherweise Frankreich mit *seinen* Verbündeten. Umgekehrt erscheint in der Dezember 1813 entstandenen Erzählung „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden“ der Gegner des „Tyrannen“ Napoleon zunächst als „fürchterlicher riesiger Drache“ mit „entsetzlichem Haupt“ und „glühendem schuppigen Schlangenleib“; als der Ich-Erzähler dann *nach* der Schlachtfeld-Vision, am Ende der Erzählung, wieder in seine „friedliche Wohnung“ zurückgekehrt ist, zeigt sich ihm der fürchterliche Rache-Drache – in einer andersartigen Vision - als „das glänzende Sternbild der Dioskuren“, als „die strahlenden Helden, die Söhne der Götter: Alexander [russischer Zar] und Friedrich Wilhelm [König von Preußen]“ – aber ironischerweise „war es“ dem Ich-Erzähler nur so, „als sei“ es in der politischen Wirklichkeit so, wie es gerade den Anschein hat.

„Die Zeit“ stellt nach Hoffmanns Auffassung offensichtlich keine Kriterien mehr zur Verfügung, die eine standpunktbezogene und wegweisende Wertung des politischen Geschehens ermöglichen. Hoffmann lässt den Komponisten Ludwig am Schluss der Erzählung klagen: „Alles Bessere geht unter in dem reißenden Strom, der die Felder verheerend dahinstürzt; aus seinen schwarzen Wellen blicken blutige Leichname hervor, und in dem Grausen, das uns ergreift, gleiten wir aus – wir haben keine Stütze – unser Angstgeschrei verhallt in der öden Luft – Opfer der unbezähmbaren Wut sinken wir rettungslos hinab!“ Das Verzweifelte der Situation besteht darin, dass auf umfassende Weise an die Stelle von Sinnorientierung reine Machtorientierung getreten ist. In der im Sommer 1813 in Dresden entstandenen Erzählung „Der Magnetiseur“ äußert der Machtmensch Alban: „Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigen der Sieg zuteil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft.“ Für einen solchen „Vasallen“, der nicht an der Machtausübung beteiligt ist, bleibt dann im besten Fall eine Existenz als „kränkender Charakterloser“, also Identitätsverlust.

E. T. A. Hoffmann hat sein Tagebuch „Drei verhängnisvolle Monate“ wohl deshalb nicht fertiggestellt und veröffentlicht, weil es in der Unmittelbarkeit und Authentizität seiner Dokumentation nichts – nichts Poetisierendes, Romantisierendes – zu bieten hat, was die Leser über das Grauen des Erlebten hinwegtrösten könnte. Außerdem bleibt auch nach 1813 bei Hoffmann – im Negativen wie vorher im Positiven – die Faszination durch den „Dämon Napoleon“; das belegen seine zahlreichen Napoleon-Karikaturen der Jahre 1814/1815.

Kurze Zeit nach dem Schock der „verhängnisvollen Monate“ bedeutet der „Mythos Dresden“ für den Autor allerdings dann doch wieder „die Zuversicht“, dass der Untergang des „Höchsten“ und Schönsten letztlich dazu führt, „daß wir aus diesem [dem Untergang] zu immer höherem Streben, immer höherem Sehnen wiedergeboren“ werden – wiederum entsprechend Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften“: „Die Glut aber jener höchsten Augenblicke, welche das Vergängliche an uns verzehrt, weil dieses das Ewige nicht fassen kann, ist das einzige Unvergängliche in uns“; „eben die Glut jener zerstörenden Augenblicke [...] erzeugt den Keim eines neuen höheren Lebens in der Asche des untergegangenen vorigen“ und „gehet mit uns hinüber, durch die Tore eines neuen, höheren Aufgangs.“

Wohin? Von Dresden aus bricht Theodor Körner auf in den Kampf als Lützower Jäger, in dem er am 26. August 1813 den Tod findet. Für ihn wie für viele der Zeitgenossen bietet die Idee des nationalen Befreiungskampfes eine neue Orientierung. So zieht auch der „Dichter“ Ferdinand in Hoffmanns Erzählung „Der Dichter und der Komponist“ mit dem „Glauben“ in den Kampf: „nur die Kraft bringt das Gedeihen – dem Kampfe entstrahlt das Göttliche, wie dem Tode das Leben!“. Offensichtlich ist dieser „Glaube“ eine Mischung aus Schubertscher Untergang-Wiedergeburt-Philosophie und dem Pathos des von Hoffmanns Freund Hippel für den preußischen König verfassten „Aufrufs an mein Volk“. Der „Komponist“ Ludwig in Hoffmanns Erzählung – die Identifikationsfigur des sich selber vor allem als Musiker verstehenden Autors – schließt sich dieser auf den nationalen Kampf ausgerichteten Devise seines Freundes Ferdinand nicht an, er hält ihr vielmehr das Pathos der nicht an Macht, sondern an Liebe als Grundprinzip des Lebens orientierten Schubertschen Philosophie entgegen: „Ewig verbunden zum höhern Sein im Leben und Tode!“ Der in diesen Ruf einstimmende Ferdinand meint in seiner „wilden Kampflust“ wohl nicht das gleiche.

Der Dichter E. T. A. Hoffmann versucht, abseits vom politischen und militärischen Geschehen in seinem *künstlerischen* Schaffen, vor allem in der Komposition der dann in Berlin uraufgeführten romantischen Oper „Undine“ (1813/1814) und in seinem „Märchen aus der neuen Zeit. Der goldne Topf“, eine „Himmelsleiter“ bereitzustellen, die aus den „düstern Mauern der Stadt“ hinaus- und hinaufführt in ein „fantastisches Zauberreich“, in ein „feenhaftes Reich voll herrlicher Wunder“ („Goldner Topf“, Reclam S. 35), und auf diesem Weg den Sieg der „inneren“ Magie der Liebe und Schönheit über die „von außen hinein ins Innere“ wirkende dämonische Magie der Macht, Gewalt und Hässlichkeit (Reclam S. 90) aufzuzeigen.

Damit scheint der Kreislauf vollendet, der nach Auffassung der Romantiker alles Mythische charakterisiert, der Weg aus der ursprünglich utopischen (eigentlich aber immer nur nachträglich poetisierten, ästhetisierten) Realität - über den katastrophalen „Fall“ in die dämonische, zerstörerische Realität – wieder zurück in die künstlichen Paradiese

und paradiesischen Künste und deren Kunstwerke, die der Phantasie entspringen, aber aus der Wirklichkeit nicht wegzudenken sind. Die Dresdner romantischen Dichter, Maler und Musiker haben in ihren Werken diesen mythischen Weg immer wieder zu rekonstruieren bzw. zu gehen versucht.

Dass auch das Unternehmen der Ästhetisierung der Wirklichkeit „Kampf“ bedeutet – das gehört bereits zu Hoffmanns Dresdner Erfahrung: „nur dem Kampfe entspringt dein Glück im höheren Leben“, sagt der Archivarius Lindhorst zu dem Studenten und angehenden Dichter Anselmus im „Goldnen Topf“ (Reclam S. 67). Allerdings handelt es sich hier um einen inneren Kampf, um den Widerstand der „inneren Kräfte“ gegen die vielfältigen „Anfechtungen“ der „feindlichen Prinzipien“ (a.a.O.). Denken und „Einbildungskraft“ werden in den „verhängnisvollen Zeiten“ durch ständig neue Katastrophen beansprucht und „gewaltsam emporgehoben“. Die Augen werden durch die „Blitze“ der Schreckensmeldungen geblendet und stellen sich im Laufe der Zeit auf eine Ästhetik des Schreckens ein; sie sind nicht mehr in der Lage, den „Kristall des milden Morgentaus“ „funkeln“ zu sehen, sich also der kreativen, ins Utopische hineinreichenden Phantasie anzuvertrauen. Darum geht der „Kampf“ in „Dresden“: dass von dort nicht „die echten Gespenstergeschichten“ erzählt werden müssen, die „das Entsetzliche [berichten], was sich in der alltäglichen Welt begibt“, sondern dass Geschichten von „Atlantis“, wie Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“, erzählt werden können.

E. T. A. Hoffmann, Drei verhängnisvolle Monate (Auszug aus meinem Tagebuch für die Freunde)

Dresden, den 15. August 1813

Schon seit der Feier des Napoleonsfestes am 10. waren täglich Truppen und Geschütz herausgegangen. Heute verließ der Kaiser mit den Garden die Stadt und zog fort auf der Straße nach Schlesien, man spricht von einer nahen, entscheidenden Schlacht.

16., 17., 18., 19. Gänzliche Totenstille. – Man spricht ganz heimlich, daß Österreich den Verbündeten beigetreten.

20. Es sollen sich Preußen und Russen der Stadt nähern.

21. Augenscheinliche Retirade der Franzosen von der schlesischen Seite her; eine zahllose Menge Verwundeter auf Wagen – Kavalleristen zu Pferde – Infanteristen ohne Gewehr ppp.

22. Fröhlich ein ungewöhnliches Hinundhertreiben in der Stadt – das Militär ist in voller Bewegung - nur mit Mühe gelang es, die schwürige Hauptprobe der „Iphigenia in Tauris“, die den Abend gegeben werden sollte, zu beenden, denn während derselben kam die Nachricht, daß Tore und Schläge gesperrt sind, weil die Russen und Preußen ganz in der Nähe stehen. Polnische Offiziere, die des Morgens in einem Kaffeehaus dicht vor dem Freiburger Schlag Billard spielten, wurden von Kosaken überfallen und gefangen abgeführt. Gegen Abend wurde es ruhiger, und „Iphigenia“ wurde wirklich gegeben. – Übrigens zog ich in aller Eil vom Sande hinein auf die Moritzstraße.

23. Größere Unruhe als gestern. Man hört ganz in der Nähe Kanonendonner und vor dem Seetor ganz deutlich das Tirailleurfeuer. Auf den Straßen sieht man Verwundete noch unverbunden blutig zurückkommen. Zum Teil werden sie auf Schubkarren hineingebracht; in dieser Art begegnete ich auf der Seegasse einem Offizier, dem beide Augen ausgeschossen waren.

24. Die Unruhe steigt; Kanonen, Pulverwagen werden im Galopp zu den Toren hinausgeführt – immerwährendes Schießen; das Schwarze Tor war offen, und ich eilte nach dem Linckischen Bade, wo man die französischen und feindlichen Batterien von Pirna ganz deutlich arbeiten sehen konnte. – Abends wurde in der Stadt vom Walle bei dem Theater Viktoria geschossen des Sieges bei Löwenberg wegen, den auch ein öffentlicher Anschlag verkündete. Es hieß darin: die Kavallerie habe sehr schöne Angriffe gemacht.

25. VM. alles ganz still und ruhig. NM. hörte man sehr nahe tiraillieren; ich ging mit dem Schauspieler Keller zum Pirnaer Schlage heraus, der geöffnet war, und so weit, daß die Linie der französischen Tirailleurs nur 50 Schritt vor uns stand. 300 Schritt weiter ritten einzelne Kosaken ganz ruhig hin und her und nahmen gar keine Notiz von dem Plänkern der Franzosen. Ich sah, wie einer abstieg und den Gurt des Pferdes fester schnallte. Plötzlich brachen russische Tirailleurs aus einem Gebüsch hervor, und nun wurde das Plänkern hitziger und hitziger – viele Franzosen fielen tot und andere kamen blutig und schreiend zurück. Französische Bataillone formierten sich, und es wurde eine Batterie von vier Kanonen aufgestellt; noch ehe diese anfang zu spielen, kamen aber schon feindliche Kugeln von einer Batterie, die ich nicht bemerkt hatte, und nun sah ich auch, wie eine schwarze Linie sich von den Bergen herab bewegte. Da die Kugeln bis dicht vor den Schlag niederfielen, hielten wir es für ratsam, mit vieler Schnelligkeit durch das Wilsdruffer Tor zu Hause zu eilen. – Die Nacht hat dem Gefecht (dem ersten, das ich so in der Nähe gesehen) ein Ende gemacht. Die Franzosen meinen: es sei nur ein Streifkorps, das sich Dresden genähert; das ist aber nicht wahr, denn von dem Boden des hohen Nebenhauses, auf den ich stieg, sieht man ringsumher eine unzählige Menge Wachtfeuer, auf jeden Fall ist es also eine starke Armee, die Dresden umschließt.

26. Fröhlich morgens 7 Uhr wurde ich durch den Donner der Kanonen geweckt; ich eilte sogleich auf den Boden des Nebenhauses und sah, wie die Franzosen in geringer Entfernung vor den Schanzen mehrere Batterien aufgestellt hatten, die mit feindlichen Batterien, welche am Fuße der Berge standen, auf das heftigste engagiert waren. Mit Hülfe eines sehr guten Glases konnte ich deutlich bemerken, daß sehr starke russische und österreichische Kolonnen (an der weißen Uniform sehr kenntlich) sich von den Bergen herab bewegten. Eine Batterie nach der andern rückte näher, die Franzosen retirierten bis in die Schanzen, und nun wurde sogar von den Stadtwällen aus grobem Geschütz gefeuert; der Kanonendonner wurde so heftig, daß die Erde bebte und die Fenster zitterten. Die Russen hatten den Großen Garten erstürmt sowie die Preußen die Schanzen vor der Friedrichstadt – ersteres konnte ich sehen. Die Nachricht kam, daß der Kaiser eintreffen würde; ich eilte daher auf die Terrasse des Brühlschen Gartens an der großen Brücke. Um 11 Uhr kam der Kaiser auf einem kleinen falben Pferde über die Brücke schnell geritten - es war eine dumpfe Stille im Volk -, er warf den Kopf heftig hin und her und hatte ein gewisses Wesen, was ich noch nie an ihm bemerkte – er ritt bis vors Schloß, stieg aber nur wenige Sekunden ab und ritt wieder an die Elbbrücke, wo er, umgeben von mehreren Marschällen, stillhielt. Die Adjutanten sprengten ab und zu und holten Orders, die er allemal in kurzen Worten, aber sehr laut erteilte – er nahm sehr

häufig Tabak und schaute noch häufiger durch ein kleines Taschenperspektiv die Elbe herab. Die Garden kamen im Doppelschritt über die Brücke und eilten, nachdem sie eine sehr kurze Zeit auf dem Platz vor dem Kaiser gehalten, zu den Toren heraus. Ich mußte fort, weil der Brühlsche Garten besetzt wurde, und ging wieder auf mein Observatorium. Zwischen 4 und 5 Uhr donnerten die Kanonen am heftigsten – Schlag auf Schlag –, man konnte die Kugeln sausen hören. Ich bemerkte es zuerst, man wollte mir es aber nicht glauben, gleich darauf stürzte aber in einer Entfernung von höchstens 25 Schritt eine Feuermauer, von einer Kugel getroffen, ein, und nun war es wohl klar, daß Geschütz auf die Stadt gerichtet worden. – Wir gingen herab, da unser Aufenthalt oben jetzt lebensgefährlich wurde. Eben wollte ich in meine Haustüre treten, als zischend und prasselnd über meinen Kopf eine Granate wegfuhr und nur 15 Schritt weiter, vor der Wohnung des Generals Gouvion Saint-Cyr, *zwischen vier gefüllten Pulverwagen*, die eben zur Abfahrt bereitstanden, niederfiel und sprang, so daß die Pferde, sich bäumend, Reißaus nahmen. – Wenigstens dreißig Personen standen daneben auf der Gasse, und *außer dem, daß die Pulverwagen verschont blieben*, deren Explosion das ganze Stadtviertel vernichtet hätte, wurde kein Mensch, kein Pferd beschädigt; es ist unbegreiflich, wo die Stücke der Granate geblieben sind, da in unserm Hause nur ein ganz unbedeutendes gefunden wurde, welches die Fensterladen des untern Stocks zerschlagen und in ein unbewohntes Zimmer gefallen war. Wenige Minuten darauf kam eine zweite Granate und riß ein Stück vom Dache des gegenüberstehenden Cagiorgischen Hauses weg und drückte drei Fenster der Mezzane zusammen, daß das Holzwerk und die Ziegelsteine prasselnd auf die Gasse stürzten – bald darauf fiel eine dritte in der Nebengasse in ein Haus, und es wurde mir klar, daß eine Batterie gerade auf unser Stadtviertel spielte. Alle Bewohner des Hauses – Frauen, Männer, Kinder – versammelten sich auf der gewölbten, steinernen Treppe des ersten Stocks, die aus der Richtung der Fenster lag! – Da gab es bei jeder Explosion der jetzt häufiger, doch in größerer Entfernung hineinfallenden Granaten ein Jammern und Wehklagen! – Nicht einmal ein Tropfen Wein oder Rum zur Herzstärkung – ein verdammter, ängstlicher Aufenthalt – ich schlich leise zur Hintertüre heraus und durch Hintergäßchen zum Schauspieler Keller, der auf dem Neumarkt wohnt – wir sahen ganz gemütlich mit einem Glase Wein in der Hand zum Fenster heraus, als eine Granate mitten auf dem Markte niederfiel und platzte, in demselben Augenblick fiel ein westfälischer Soldat, der eben Wasser pumpen wollte, mit zerschmettertem Kopfe tot nieder – und ziemlich weit davon ein anständig gekleideter Bürger. – Dieser schien sich aufrufen zu wollen – aber der Leib war ihm aufgerissen, die Gedärme hingen heraus, er fiel tot nieder. (Zu bemerken: fünf Minuten später ritt der Kaiser über den Neumarkt, gerade wo der Bürger getroffen, nach dem Pirnaer Tor.) Noch drei Menschen wurden an der Frauenkirche von derselben Granate hart verwundet. Der Schauspieler Keller ließ sein Glas fallen – ich trank das meinige aus und rief: „Was ist das Leben! Nicht das bißchen glühend Eisen ertragen zu können, schwach ist die menschliche Natur!“ – Gott erhalte mir die Ruhe und den Mut in Lebensgefahr, so übersteht sich alles besser! – Es gelang mir, den Kaufmann Schmidt aus seinem verschlossenen Gemach hervorzutreiben; der belud mich mit Wein und Rum für mich und meine Hausgenossen. Ich trat wieder ein wie eine Erscheinung des Trostes und der Beruhigung. Eine der Frauen (Mad. Stein), die gerade im obersten Stock wohnte, hatte den Mut gehabt, allerlei nützliche Lebensmittel herabzubringen. Das war alles bonum commune, und uns allen, die wir keinen Mittag gegessen, schmeckte es im Biwak auf der Treppe herrlich; das Kelchglas ging fleißig herum, und unter dem Donner der Kanonen, unter dem Prasseln der Granaten ging uns allen ein fröhlicher guter Humor auf, der immer der Nachklang einer durch Gefahr exaltierten Stimmung ist. Erst als es ganz finster war, ließ das Schießen nach. Die Garden

hatten, wie man nun erfuhr, die genommenen Schanzen wieder erstürmt und die verbündete Armee sich auf die Höhen zurückgezogen. – Das Kammermädchen der Gräfin Breza trat vor die Haustüre, vor welcher der Wagen stand, der die Gräfin in Sicherheit in ein anderes Stadtviertel bringen sollte; in ebendemselben Augenblicke wurde sie aber von einer Granate im strengsten Sinn des Wortes zerrissen. Einer Hebamme auf der Pirnaer Vorstadt wurde, als sie zum Fenster hinausschaute, der Kopf weggerissen; ebenso verlor ein Handlungskommiss, der im Comptoir saß, den Arm. Noch mehrere Bürger sind teils verwundet, teils getötet.

27. Die Nacht verging ruhig. Erst um 8 Uhr morgens ging eine lebhafte Kanonade an, daß die Fenster bebten – es fiel unaufhörlich Regen, man konnte daher nicht viel bemerken. Nachmittags entfernte sich das Schießen, und man erfuhr, daß die russische und österreichische Armee 5 Stunden weit zurückgedrängt worden. Abends kamen ungefähr 2 bis 3hundert russische und preußische und wohl an 10 000 österreichische Gefangene wie auch 4 österreichische Fahnen und 6 Kanonen.

28. Die Russen und Österreicher stehen auf den Höhen von Kesselsdorf, man hört sehr deutlich Kanonen und Pelotonfeuer. Über die Elbbrücke bemerkte ich eine augenscheinliche Retirade der Franzosen, und die Nachricht, daß bei Berlin die Franzosen geschlagen sind, ist daher wahr.

29. Heute ging ich vor den Moczymskischen Garten und sah zum erstenmal in meinem Leben ein Schlachtfeld. Erst heute hatte man angefangen aufzuräumen, und zwar wurden, wie ich bemerkte, zuerst die gebliebenen Franzosen nackt ausgezogen und in große Gruben zu 20, 30 verscharrt. Hier hatten die russischen Jäger unter dem wütenden Feuer der französischen Kanonen gestürmt, das Feld war daher überdeckt mit Russen, zum Teil auf die schrecklichste Weise verstümmelt und zerrissen. – So z. B. sah ich einen, dem gerade die Hälfte des Kopfes weggerissen, ein scheußlicher Anblick - Pferde - Menschen – daneben Gewehre – Säbel – gesprengte Pulverwagen – Tschakos – Patronentaschen –, alles in wilder Unordnung durcheinander geworfen –. Auf manchem unverstümmelten Gesicht sah man noch die Wut, den Grimm des Kampfs – einer hatte gerade in die Patronentasche gegriffen, um frisch zu laden. und so hatte ihn der Tod getroffen. – Ein russischer Offizier, ein herrlicher, schöner Jüngling (höchstens 23 Jahr) hielt noch den Säbel über dem Kopf geschwungen in der rechten Hand und war so zum Tode erstarrt. – Eine Kanonenkugel hatte ihn gerade auf der Brust am linken Arm getroffen, diesen weggerissen und die Brust zerschmettert – sein Tod war leicht! – Mir schien es, als bewege sich etwas im Grase in geringer Entfernung; ich teilte es meinem Begleiter, dem Advokaten Cunradi, mit, wir gingen darauf zu, und siehe da, ein Russe, dem beide Füße auf das jämmerlichste zerschossen waren, so daß alles von geronnenem Blute klebte, saß ganz gemütlich aufrecht und zehrte von einem Stück Kommißbrot. *So lag der Mensch seit dem 26. August* nachmittags und war der starken Verwundung ungeachtet frisch und munter. Er zeigte uns seine leere Feldflasche, und Cunradi eilte, sie mit Wasser zu füllen, wie gut war es, daß ich *(Hier bricht E. T. A. Hoffmanns Bericht ab.)*

E. T. A. Hoffmann: Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden (Auszug) Dezember 1813

Auf den dampfenden Ruinen des Feldschlößchens stand ich und sah' hinab in die mit blutigen Leichen, mit Sterbenden bedeckte Ebene. Das dumpfe Röcheln des Todeskamp-

fes, das Gewinsel des Schmerzes, das entsetzliche Geheul wütender Verzweiflung durchschnitt die Lüfte, und wie ein ferner Orkan brauste der Kanonendonner, die noch nicht gesättigte Rache furchtbar verkündend.

Da war es mir, als zöge ein dünner Nebel über die Flur, und in ihm schwamm eine Rauchsäule, die sich allmähig verdickte zu einer finstern Gestalt. Näher und näher schwebend stand sie hoch über meinem Haupte, da regte und bewegte sich alles auf dem Schlachtfelde; zerrissene Menschen standen auf und streckten ihre blutigen Schädel empor, und wilder wurde das Geheul, entsetzlicher der Jammer!

Ein wunderbarer roter Schein blitzte, wie aus der Tiefe der Erde fahrend, durch die Luft, und aus Osten und Westen kamen lange – lange Züge leuchtender Gerippe heran, in den knöchernen Fäusten Schwerter tragend, und sie erhebend gegen die Gestalt - [...] Und immer wilder und wilder wurde das Geheul, entsetzlicher der Jammer: "Rache - Rache - unsere Qual über dich, blutiger Mörder!"

[...] Es war der Tyrann! – Er streckte seine Rechte aus über die Ebene und sprach: "Was wollt ihr Törichte, bin ich nicht selbst die Rache, bin ich nicht selbst das Verhängnis, dem ihr dienend gehorchen müßt?"

Da schrien die Stimmen von der Ebene herauf: [...] „Verworfenener! höhne nicht die Macht, die den Tod sendet. Schau über dich!“

Doch nicht aufwärts richtete der Tyrann seinen Blick, sondern zur Erde starrend sprach er: „Wahnsinnige, was sucht ihr über meinem Haupt? – über mir nichts! öde ist der finstere Raum da droben, denn ich selbst bin die Macht der Rache und des Todes, und wenn ich meine Arme ausstrecke über euch, verstummt euer Jammer, und ihr sinkt vernichtet in den Staub!“

Und als er dies gesprochen, streckte er seine Arme, wie im roten Feuer glühende Sichel weit über die Ebene, und es war als öffne die Erde den schwarzen bodenlosen Abgrund, die Leichname und Gerippe versanken und ihr Geheul, ihr schneidender Jammer verhallte in der Tiefe.

Da fuhr es herauf im tosenden Ungestüm wie eine Windsbraut, die Erde bebte, und in dem Sturme heulte und winselte die tiefe Klage von tausend Menschenstimmen. Nun quollen Blutstropfen aus der Tiefe, die das Wiesengrün färbten, und bald gleich rauschenden Bächen im schäumenden Strom zusammensprudelten, der über die Ebene brauste. Immer stärker, immer höher stürmten seine Wellen, und aus dem zischenden gärenden Blut hob bald ein fürchterlicher riesiger Drache sein entsetzliches Haupt empor. Bald tauchte der glühende schuppige Schlangenleib aus den Blutwellen, und mit den schwarzen Fittigen gewaltig rauschend, daß wie vor dem mächtigen Orkan die Wälder sich beugten, flog der Drache auf in die Lüfte, und er faßte den Tyrannen mit den spitzigen Krallen, die er tief in seine Brust eingrub. - Da schrie der Tyrann von dem gräßlichen Schmerz gepackt auf im Krampf der Verzweiflung, daß seine Stimme im heulenden Mißton durch des Sturmes Brausen gellte, aber es erscholl wie Posaunen von oben herab: „Erdenwurm, der du dich erhoben aus dem Staube – wähnstest du nicht vermessen, die Macht zu sein, die den Schmerz, die den Tod sendet? – Erdenwurm, die Stunde der Erkenntnis, der Vergeltung ist da! – Aus denen die du opferst im frevelnden Hohn,

wurde die Qual geboren, die dich zerfleischt im ewigen Jammer!“
[...]

Als ich, wie aus schwerem Traum erwacht, die Ruinen verließ, hatte sich schon tiefe Dämmerung über die Flur gelegt; der Raub schlich gierig spähend dem Morde nach - winselnde Sterbende wurden geplündert. Es hielt schwer durch den Schlag zu kommen, denn der Tumult herein- und herausziehender Soldaten drückte die Menschen zusammen. – Noch hallte die Stimme der ewigen Macht, die das Urteil über den Verdammten gesprochen, in meiner Brust, als ich schon in friedlicher Wohnung von den Schrecknissen des Tages ausrastete. – Ruhiger wurde es endlich in meiner Seele, und bald war es mir, als sei das glänzende Sternbild der Dioskuren segensreich über der Erde aufgegangen, die erquickt den mütterlichen Schoß öffnete, um die Früchte des Friedens in nie versiegendem Reichtum zu spenden. Ich erkannte die strahlenden Helden, die Söhne der Götter: Alexander und Friedrich Wilhelm!

2.4 ZUR ROLLE DER MUSIK

E. T. A. Hoffmann hat sich zeit seines Lebens in erster Linie als Musiker verstanden. Sein höchstes Ziel bestand darin, als Komponist und Dirigent seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Dennoch war er mit dem Schreiben über Musik letzten Endes erfolgreicher als in der praktischen Tätigkeit als Musiker. Hoffmann verfasste zahlreiche Rezensionen zu Opern, Sinfonien und geistlichen Werken seiner Zeit, von denen seine Ausführungen zur 5. Sinfonie Beethovens die berühmteste ist. Auch in seinen Erzählungen spielt die Musik eine zentrale Rolle, etwa in Gestalt des Kapellmeisters Kreisler in den „Kreisleriana“, der Sängerin der Donna Anna (aus Mozarts „Don Giovanni“) in der Erzählung „Don Juan“ oder des Komponisten Christoph Willibald Gluck im „Ritter Gluck“. Viele Texte Hoffmanns bewegen sich in einem Grenzbereich von Erzählung und Musikrezension. In allen diesen Texten wird Hoffmanns spezifische Musikauffassung deutlich. Diese prägt auch die Rolle der (synästhetisch überformten) Klänge Serpentinias in „Der goldene Topf“. Im Folgenden wird diese Musikanschauung vor allem anhand der „Rezension der 5. Sinfonie Beethovens“ verdeutlicht, wobei immer wieder auch Bezüge zur bildenden Kunst deutlich werden – mit der sich Hoffmann ebenfalls immer wieder auseinandergesetzt hat.

Christian Heigel: Zu E. T. A. Hoffmanns Musikästhetik

»Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben. «¹ Dieser viel zitierte Satz aus der Feder E. T. A. Hoffmanns benennt Grundzüge eines ästhetischen Programms, das unter den Namen »romantische Musikästhetik« und »Idee der absoluten Musik«² seit Jahrzehnten zum Grundbestand musik- und literaturwissenschaftlicher Forschung zählt. Hoffmann gilt, insbesondere mit seinen Beethovenrezensionen, als wichtiger Vertreter dieser musikästhetischen Anschauung, der zufolge

¹ E.T.A Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, in: Ders., Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Frühe Prosa. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813, hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel u. Hartmut Steinecke, Frankfurt aM. 2003, S. 532–552, hier: S. 532.

² So der Titel des grundlegenden Werks von Carl Dahlhaus; Ders., Die Idee der absoluten Musik. 3. Aufl., Kassel u. a. 1994.

die Musik die »romantischste aller Künste«³ ist, allein fähig, dem Hörer den Zugang zum Metaphysischen, alles Raum-Zeitliche Transzendierenden, zu eröffnen.

Diese Ästhetik wird bereits von Autoren der Frühromantik entworfen. W. H. Wackenroder und Ludwig Tieck etwa bezeichnen in ihren Phantasien über die Kunst (1799) die Musik als »Sprache, die kein Mensch je geredet hat«⁴ und meinen damit ausschließlich die Instrumentalmusik. Diese ist der Vokalmusik gerade deshalb überlegen, weil sie es vermag, »das Unsagbare zu sagen.«⁵ Diese Anschauung prägt die gesamte Ästhetik der Romantik und findet bei Schopenhauer – in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* – schließlich Eingang in ein philosophisches System.⁶ Dort rangiert die Instrumentalmusik in der Hierarchie der Künste an oberster Stelle, da sie sich am weitesten vom Bereich des Physischen und Raum-Zeitlichen entfernt. Damit ist sie den anderen Künsten wie der Literatur und der bildenden Kunst, die wesentlich stärker am Gegenständlichen orientiert sind, überlegen.

Im Rahmen der genannten ästhetischen Entwürfe genießt zudem die Instrumentalmusik den Vorrang vor einer Musik, die sich an außermusikalischen Vorstellungen orientiert. Dazu gehört neben der Vokalmusik (Lied, Singspiel, Oper, Oratorium usw.) die sogenannte »Programm Musik« – eine an außermusikalischen »Programmen« (meist literarischer Provenienz) entlang geschriebene Instrumentalmusik – vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁷ Diese wird, da sie der romantischen Musikästhetik widerspricht, von deren Autoren, sofern sie in ihre Erlebenszeit fällt, kritisiert oder gänzlich aus ihren Betrachtungen ausgeklammert.

E. T. A. Hoffmann radikalisiert und konkretisiert diese Gedanken in entscheidender Weise. Er greift die Gedanken der Frühromantik auf und nimmt das Denken Schopenhauers in Bezug auf die Hierarchie der Künste in vielen Äußerungen vorweg. Er unterscheidet sich jedoch von seinen Vorgängern und Nachfolgern dadurch, dass er seine musikästhetische Anschauung mit genauen Analysen der Musik belegt und somit auch die physische Seite der Musik beschreibt. Das Auseinandertreten dieser Bereiche des Physischen und des Metaphysischen wird dann vor allem in den literarischen Texten Hoffmanns problematisiert. Es führt seine Künstlergestalten oftmals in Wahnsinn, Verzweiflung und Tod.

In seinen Musikrezensionen ist diese Problematik jedoch schon angelegt. Wenn Hoffmanns Musikrezipient »alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben«, dann ist mit dieser Aussage zugleich ein Problem verbunden, das ein Großteil der Forschung – die Hoffmanns musikästhetisches Programm im Wesentlichen mit Hilfe von Zitaten nachzeichnet – bisher zu wenig beachtet hat. Es besteht in einem Widerspruch, der Hoffmanns Aussagen über Musik stets inhärent ist. Denn seine theoretischen Schriften über Musik, ebenso wie ein Großteil seiner literarischen Arbeiten, sind ein einziger Versuch, dem »Unaussprechlichen« der Musik mittels sprachlicher Aussagen nahe zu kommen. Damit gerät der Autor in eine aporetische Situation: Geht es Hoffmann einerseits darum, die Sprache in ihrer Bestimmtheit

³ E.T.A Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, S. 532.

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1: *Werke*, hg. v. Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 208.

⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München / Zürich 1991.

⁶ Vgl. Günter Schnitzler, *Die Musik in Schopenhauers Philosophie*, in: Ders. (Hg.), *Musik und Zahl: Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik*. Bonn/Bad Godesberg 1976, S. 137–157.

⁷ Vgl. Carl Dahlhaus, *Thesen über Programm Musik*, in: Ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 365–385.

zugunsten der sehr viel unbestimmteren Musik hinter sich zu lassen, so bleibt er doch andererseits, indem er sich in (expositorischen wie literarischen) Texten über Musik äußert, zwangsläufig an das Medium der Sprache gebunden. Der Autor steht also vor dem Problem, einen Transfer zwischen den – seiner eigenen Ästhetik zufolge so unterschiedlichen – Medien Sprache und Musik leisten zu müssen.⁸ Betrachtet man seine Rezensionen genauer, so fällt schnell auf: Auch Hoffmann kommt ohne eine gewisse Bildlichkeit nicht aus. Vielmehr bedient er sich in seinen Rezensionen Bildern und Vergleichen, die eine Nähe zur bildenden Kunst erkennen lassen. Ich möchte den Nachweis führen, dass sich die bildreichen Schilderungen der Hoffmannschen Rezensionen einer Ästhetik bedienen, die der des bildenden Künstlers Salvator Rosa in wesentlichen Punkten nahe kommt.⁹ Dabei ist zu klären, warum Hoffmann sich zur Illustration der begriffslosen Instrumentalmusik gerade der Hilfe der wesentlich gegenständlicheren bildenden Kunst bedient.

Vor dem Hintergrund dieser Fragestellung ist es sinnvoll, die musikkritischen Schriften Hoffmanns wie literarische Texte lesen. Das bedeutet vor allem, ihre Bildlichkeit und ihre vielfältigen intermedialen Bezüge zu untersuchen. In dieser Hinsicht erweisen sich Hoffmanns Rezensionen nämlich nicht nur als wichtige Quellen romantischer Musikästhetik, sondern auch als ›Prosa der Romantik‹. Dies zeigt sich schon anhand ihrer sprachlich-literarischen Verwandtschaft mit vielen Schriften der Frühromantik (Wackenroder / Tieck, Friedrich Schlegel, Novalis). Diese Lesart erscheint mir zudem angesichts der Frage nach der Gattung sinnvoll, der Hoffmanns Texte zuzuordnen sind. Denn viele seiner Schriften sind am Schnittpunkt von Kritik und Literatur anzusiedeln.¹⁰ Ich werde im Folgenden zentrale Stellen, v.a. aus der Hoffmannschen Rezension der Fünften Sinfonie Ludwig van Beethovens näher betrachten, wobei gelegentlich andere Musikkritiken Hoffmanns vergleichend hinzugezogen werden. Es geht mir dabei vor allem darum, die Frage zu beantworten, wie sich eine metaphorische Sprache¹¹ mit dem Gegenstand der Betrachtung, der begriffslosen Instrumentalmusik, vereinbaren lässt.

Bevor eine Textanalyse der Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens erfolgt, sollen einige allgemeine Bemerkungen zum Aufbau der Hoffmannschen Rezensionen angeführt werden: Sie bestehen zumeist aus einem einleitenden Teil, der sich mit musikästhetischen Fragen beschäftigt, einem Hauptteil, der »Deskription und Analyse des zu besprechenden Werks«¹² gewidmet ist, aber auch Interpretationsansätze enthält, und einem kurzen Schluss, der sich mit dem gedruckten Notentext beschäftigt. Die Eigenheit der

⁸ Vor einem ähnlichen Problem steht ein Jahrhundert später Hugo von Hofmannsthal mit seinem *Chandos-Brief*. Hier geht es darum, im Medium der Sprache die Unmöglichkeit der Sprache als Ausdrucksmittel nachzuweisen. Herausgekommen ist dabei wohl – paradoxer Weise – eines der sprachmächtigsten literarischen Zeugnisse des 20. Jahrhunderts.

⁹ Damit erweitere ich die Studie von Katrin Bomhoff, die die Hoffmanns Bezüge zu Salvator Rosa (und Jaques Callot) im Bereich der Literaturästhetik untersucht, um den Bereich der Musikästhetik. Vgl. Katrin Bomhoff, *Bildende Kunst und Dichtung: Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg i.Br. 1999.

¹⁰ Dies hat Günter Schnitzler in überzeugender Weise anhand zweier Hoffmannscher Prosatexte gezeigt: Ders., *Antiklassizistische Ästhetik und produktive Musikkritik: E. T. A. Hoffmanns Ritter Gluck und Don Juan*, in: *Musik und Ästhetik* 35 (2005), S. 69–89.

¹¹ Besonders durch die bilderreiche Sprache hebt sich Hoffmann von anderen Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* ab und öffnet sich einer literarischen Darstellungsweise; vgl. dazu Peter Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 8), München / Salzburg 1977, S. 45.

¹² Helmut Göbel, *E. T. A. Hoffmanns Sprache zur Musik*, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 2 (1994), S. 78–87, hier: S. 79.

jeweiligen Abschnitte der Rezension, insbesondere die Unterscheidung von »Deutungs- und Wertungsebene«¹³ hat sprachlich-stilistische Folgen:

Die beschreibenden Abschnitte sind überwiegend sachlich gehalten, benutzen musikwissenschaftliche Terminologie, während der interpretierende und wertende Teil sehr viel poetischer, bildreicher ist, sich ausgiebig aus dem Arsenal empfindsamer und enthusiastischer Rhetorik bedient. Allerdings gibt es eine Reihe von gleitenden Übergängen zwischen beiden Bereichen. Bildersprache ist auch bereits bei der Deskription zu finden, ebenso bestimmte Formeln und Verben, z.B. Bewegungsverben, die den Weg aus dem Reich des Geheimnisses der Musik zum Hörer bezeichnen [...].¹⁴

Innerhalb der Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens ist insbesondere auf diese sprachlichen Übergänge zu achten.

Gleich zu Beginn benennt Hoffmann seine wichtigsten ästhetischen Grundgedanken. Dabei ist seine Sprache noch von abstrakten, allgemeinen Begriffen geprägt, die allerdings schon von einzelnen sprachlichen Bildern durchsetzt sind:

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen allein rein romantisch. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln!¹⁵

Inhaltlich wird hier die bereits vorgestellte Ästhetik der »absoluten Musik« angesprochen und von anderen, an einer Nachahmungsästhetik orientierten Musikanschauungen, wie der Affektenlehre und der Programmmusik, abgegrenzt. Mit dem Hinweis auf Plastizität eröffnet Hoffmann aber zugleich ein Problem, das wesentlich sein Schreiben über Musik betrifft. Denn wie »plastisch« darf die Sprache sein, mit der in der Folge die Musik beschrieben wird, um ihrem transzendentalen Wesen noch gerecht werden zu können? Bereits im zitierten Abschnitt begegnen zwei sprachliche Bilder, die sich am Rande der Plastizität bewegen: Die Rede ist von »Orpheus Lyra« bzw. den »Toren des Orkus« und dem »unbekannten Reich«. Die Gegenständlichkeit der Begriffe »Lyra«, »Tore« und »Reich« wird aber durch die ihnen beigeordneten Attribute zugleich entschieden eingeschränkt: Die Erwähnung des Orpheus konnotiert die antike griechische Vorstellung der Unterwelt, also auch eine transzendente Vorstellung, die dann sogleich auch mit »Orkus« benannt wird; das anvisierte Reich ist »unbekannt« und damit unbestimmt. Alle Bilder kulminieren im Bereich des Transzendentalen, nicht Raum-Zeitlichen. In der Folge werden vor allem der Bildbereich des unbekanntes und inhaltlich unbestimmten »Geisterreichs« variiert. Daneben geht es um menschliche Gefühle, die transzendiert werden, und letztlich ebenfalls auf das »Unendliche« hinweisen.“¹⁶

¹³ Ebd.

¹⁴ Steinecke (2004), S. 101.

¹⁵ E.T.A Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, S. 532; Hervorhebg. im Original.

¹⁶ Vgl. Schnaus, E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1977), S. 65.

Im weiteren Fortgang der Rezension der Fünften Sinfonie nun ist entscheidend, wie dieses Zusammenspiel von Menschlichem und Metaphysischen sprachlich gestaltet wird. In diesem Zusammenhang lohnt ein Blick auf die oft vernachlässigten, weil angeblich eher technisch geprägten Analyseteile der Rezension. So heißt es zu Beginn der eigentlichen musikalischen Analyse: »Das erste Allegro, 2/4 Takt C moll, fängt mit dem nur aus zwei Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an.«¹⁷ Hier zeigt sich eine Anthropomorphisierung: Die Musik erscheint »vermenschlicht«. Dieses Stilmittel prägt die gesamte Rezension.¹⁸

Immer wieder finden sich Metaphern und Vergleiche, die diesen Aspekt unterstreichen und zugleich weiterführen:

Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepresst und beängstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Takte des ersten Teils von dem Horn in Es nur berührt wurde.¹⁹

Dieser Vergleich hält auf subtile Weise eine Schwebung zwischen Menschlichem und Metaphysischen: Während die »Laute« durch ihre Wirkung noch einen deutlichen Bezug zur menschlichen Seele aufweisen, zeigt der dann folgende Vergleich bereits einen Weg ins Metaphysische auf. Das Bild der »freundlichen Gestalt« erscheint zutiefst ambig: Ist damit eine menschliche Gestalt angesprochen? Das üblicher Weise menschlichem Verhalten zugeordnete Attribut »freundlich« scheint darauf hinzudeuten.²⁰ Zugleich aber erleuchtet diese Gestalt »die tiefe Nacht« und »zieht« »durch die Wolken«. Ist die menschliche Gestalt also eine Projektion des Sprechers, vielleicht die Imagination einer bereits verstorbenen Person? Oder ist die Gestalt gar nicht menschlicher Natur? Diese bewusst ausführlicheren Überlegungen verdeutlichen, dass hier sprachliche Übergänge zwischen menschlichen Bereichen und solchen, die jenseits des menschlichen Vorstellungsbereichs liegen, inszeniert werden. Anhand der bisher untersuchten Beispiele wird also deutlich: Der sprachliche Weg führt vom Konkreten (musikalische Analyse, menschliche Gefühle) zum Abstrakten (Andeutungen des Metaphysischen mit Hilfe sprachlicher Ambiguität).²¹

Darüber hinaus werden sehr oft Naturbilder evoziert. Besonders an den Stellen der Rezension, an denen Analyse und musikästhetische Betrachtung ineinander übergehen, häuft sich ihr Gebrauch. Unter diesem Aspekt möchte ich nochmals die zuletzt untersuchte Stelle betrachten. Es war von »Wolken« die Rede,²² sowie von der glänzenden »Gestalt«, die die »tiefe Nacht« erleuchtet. Mit diesen Bildern wird ein Spiel von Licht und Dunkelheit inszeniert. Dieses begegnet bereits in den Einleitungs-Passagen: »Glü-

¹⁷ E.T.A Hoffmann, Rezension, S. 535; Hervorhebg. C.H.

¹⁸ Vgl. etwa folgende Stellen: »Es ist als *träte*...« (ebd., S. 544); Das »Hauptthema [...] *erstirbt*« (ebd., S. 546); »in dieser Gestalt *kommen* auch die andern Sätze des ersten Teils meistens abgekürzt wieder *zurück*.« (ebd.); »ihr *entfliehen* nur einzelne abgebrochene Laute« (ebd., S. 546); Hervorhebungen C.H.

¹⁹ Ebd., S. 540.

²⁰ Zudem war in Bezug auf Haydn, der ja laut Hoffmann von den genannten Komponisten in seinen Instrumentalkompositionen am stärksten der Sphäre des Menschlichen verhaftet bleibt, ebenfalls von »der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrotes daher schwebt« (ebd., S. 533) die Rede.

²¹ Mehrdeutigkeit gilt als ein Grundprinzip der literarischen Texte E. T. A. Hoffmanns. Vgl. Schnitzler, Antiklassizistische Ästhetik und produktive Musikkritik (2005), S. 73: »Das poetische Verfahren Hoffmanns, sein Erzählprinzip [...] sind mehrdeutig, und gerade darin, in der Legitimität mehrerer potentieller, sich partiell sogar widersprechender und überlagernder Lesarten vermag man einen schon frühen Feldcharakter von Dichtung wahrzunehmen, der sich in vollem Umfange erst in dichterischen Texten des 20. Jahrhunderts bewähren wird.« Wie ich anhand der Rezension der Fünften Sinfonie Beethovens zeigen konnte, bestimmt dieser Zug zu Teilen bereits einen frühen Text Hoffmanns.

hende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen [...]».²³ Auch gegen Ende des Analyseteils verwendet Hoffmann nochmals ein solches Bild. Es heißt dort: »Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Satzes, C-Dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Kontrafagott hinzutreten, ein – wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht durchleuchtet«.²⁴ Hier nun werden phantastische Naturbilder inszeniert, die sich völlig vom Bereich der physischen Natur entfernen. Die Verbindung von »Sonnenlicht« und »tiefer Nacht« stellt ein Zugleich von unvereinbaren Gegensätzen vor. Es handelt sich dabei um eine sprachliche Realisierung, die nicht der physischen Natur, sondern der bildenden Kunst nachgebildet zu sein scheint.

Hoffmann macht von dieser Bildlichkeit in zahlreichen Rezensionen immer wieder Gebrauch.²⁵ Oftmals setzt er dabei die Hell-Dunkel-Kontraste strukturell mit den Tongeschlechtern in der Musik in Beziehung.²⁶

Die Naturbilder verweisen zudem auf den metaphysischen Bereich.²⁷ Zum einen setzt die Beschreibung bei konkreten Naturerscheinungen, wie etwa der »tiefen Nacht«, an, um darin den Einbruch des Metaphysischen (der »leuchtenden Gestalt«) zu inszenieren. Vor allem aber wird das Transzendente durch eindrückliche und zum Teil ans Unwirkliche grenzende Hell-Dunkel-Kontraste innerhalb von Naturszenarien evoziert. Dabei erscheint der Bereich des Metaphysischen zudem ambig: Einmal ist es die »leuchtende Gestalt«, einmal sind es »Riesenschatten«, die in die Sphäre der physischen Natur einbrechen.

Das sprachliche Phänomen, das in der Forschung vielfach als »Formelhaftigkeit«²⁸ bezeichnet wird, ist offensichtlich Bestandteil einer umfassenderen Strategie: Bewusst baut Hoffmann Kontraste auf, die nicht eindeutig einzuordnen sind, ans Unwirkliche grenzen und eben dadurch auf das Metaphysische hindeuten. Der Zuständigkeitsbereich der Sprache endet bei diesen Beschreibungen. Der implizite Verweis auf die bildende Kunst macht dies deutlich.

²³ E.T.A Hoffmann, Rezension der fünften Sinfonie von Beethoven, S. 534.

²⁴ Ebd., S. 548.

²⁵ Vgl. etwa folgende Beispiele (alle Zitate nach: E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik. Singspiele, Berlin 1988.): »Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiosen Satze ein, indem die erste Violin eine Imitation des ersten Themas ausführt; und dieser geniale Gedanke macht die Wirkung eines heitern Sonnenblicks durch finstre Sturmwolken.« [8; Friedrich Witt, 5. Sinfonie; es folgt der Notentext]. »So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten – wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfließen und wieder bilden, so eilt nach der zweiten Fermate der Satz unaufhaltsam fort [S. 130; Ludwig van Beethoven: Zwei Klaviertrios op. 70]«.

²⁶ Vgl. etwa folgende Textstellen [Zitate erneut nach Hoffmann, Schriften zur Musik (1988)]: »[D]er dumpfe Hörnernton G8va, worauf ganz unerwartet das zweite Hauptthema C-Dur eintritt (wie es oben allegiert worden), spannt noch vor dem Schluß die Erwartungen aufs neue. Dieses lichtvolle C-Dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk, denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Haupttonart wieder [...] [S. 99; L. v. Beethoven: Coriolan-Ouvertüre]«. »Der folgende Satz, Allegretto, C-Dur, 2/4-Takt, hat ein gefälliges, singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variierenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Hauptthema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt [S. 137; Ludwig van Beethoven: Zwei Klaviertrios op. 70]«.

²⁷ In diesem Punkt unterscheidet sich meine Deutung deutlich von der von Schnaus, der in den besprochenen Naturbildern, insbesondere im Kontrast von »Sonnenlicht« und »tiefer Nacht«, allein eine »unromantische Diesseitigkeit« sieht, die Hoffmanns Metaphysik der Instrumentalmusik widerspreche; vgl. Schnaus, E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1977), S. 100.

²⁸ Vgl. Helmut Müller, Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann, Bonn 1964.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit einer Textstelle aus Hoffmanns Besprechung der Beethovenschen Klaviertrios op. 70, die die Wechselbeziehung der Künste Malerei und Musik explizit benennt: »Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, dass es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt.«²⁹

Noch deutlicher formuliert Hoffmann in einem Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler (der ebenfalls eine Rezension darstellt und erneut die Durchlässigkeit der Unterscheidung zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Texten bei Hoffmann belegt):

Der Ton ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe. Beide, Farbe und Ton, sind in nicht zu berechnender Varietät an und vor sich selbst der höchsten herrlichsten Schönheit fähig, bleiben aber nur der rohe Stoff, der sich erst gestalten muß, um tief und dauernd auf das menschliche Gemüt zu wirken. Den Grad dieser Wirkung wird die Stufe der Schönheit und Vollkommenheit bestimmen, zu der nun eben diese Gestaltung gediehen. Es ist nicht die Färbung des Grünen, es ist der Wald mit der anmutigen Pracht seines Laubes, der in unserer Brust das Entzücken weckt und die süße Wehmut. Das tiefe Blau des Himmels dünkt uns bald öde und traurig, steigen nicht die Wolken auf in tausend wechselnden Bildern [...].³⁰

Und in dem Jaques Callot überschriebenen Vorwort zu den Fantasiestücken heißt es: »Schaue ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.«³¹

2.5 MOTIVE (BÜRGERLICHE VS. PHANTASTISCHE WELT, TRÄUME)

BÜRGERLICHE VS. PHANTASTISCHE WELT

Der Kontrast zwischen bürgerlich-spießiger Welt und der phantastisch-künstlerischen Sphäre ist ein zentraler im GOLDNEN TOPF. Auch bei Heinrich Heine, einem Zeitgenossen E. T. A. Hoffmanns und „letztem Romantiker“, taucht dieses Motiv in verschiedenen Dichtungen auf, beispielsweise in einem seiner letzten Gedichte, in dem die Kluft zwischen dem einsamen Künstler und seinem einfältigen, aber glücklichen Publikum deutlich wird:

Der Scheidende

Erstorben ist in meiner Brust
Jedwede weltlich eitle Lust,
Schier ist mir auch erstorben drin
Der Haß des Schlechten, sogar der Sinn
Für eigne wie für fremde Not –
Und in mir lebt nur noch der Tod!

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und gähnend wandelt jetzt nach Haus

²⁹ Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 657.

³⁰ E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik (1988), S. 339f.

³¹ E. T. A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993, S. 17 (Hervorheb. C. H.).

Mein liebes deutsches Publikum,
Die guten Leutchen sind nicht dumm,
Das speist jetzt ganz vergnügt zu Nacht,
Und trinkt sein Schöppchen, singt und lacht –
Er hatte recht, der edle Heros,
Der weiland sprach im Buch Homeros':
Der kleinste lebendige Philister
Zu Stukkert am Neckar, viel glücklicher ist er
Als ich, der Pelide, der tote Held,
Der Schattenfürst in der Unterwelt.

<https://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/HeineNachlese/scheidt.htm> (aufgerufen am 05.02.2018)

Auch in Heines Versepos ATTA TROLL sind die „Philister zu Stukkert am Neckar“ – hier Vertreter der Schwäbischen Dichterschule, die Heine wiederholt für ihre Provinzialität, Borniertheit und philisterhaften Tugenden attackiert – das Lieblingsziel seines Spottes. Voller Ironie beschreibt Heine, wie ein schwäbischer Dichter kurzerhand in einen Mops verwandelt wird, was nur rückgängig gemacht werden kann, wenn eine Jungfrau es schafft, die Gedichte Gustav Pfizers – der selbsterklärend eben jener verspotteten Dichterschule angehört – zu lesen, ohne dabei einzuschlafen:

Atta Troll, Kaput XXII

[...] Während ich im Schlafe lag
Und von Bären und Gespenstern,
Die sich wunderlich umschlangen,
Tolle Arabesken! träumte.

Mittag war's, als ich erwachte,
Und ich fand mich ganz allein.
Meine Wirthin und Laskaro
Gingen auf die Jagd schon frühe.

In der Hütte blieb zurück
Nur der Mops. Am Feuerherde
Stand er aufrecht vor dem Kessel,
In den Pfoten einen Löffel.

Schien vortrefflich abgerichtet,
Wenn die Suppe überkochte,
Schnell darin herumzurühren
Und die Blasen abzuschäumen.

Aber bin ich selbst behext?
Oder lodert mir im Kopfe
Noch das Fieber? Meinen Ohren
Glaub' ich kaum – es spricht der Mops!

Ja, er spricht, und zwar gemüthlich
Schwäbisch ist die Mundart; träumend,
Wie verloren in Gedanken,
Spricht er folgendergestalt:

»O, ich armer Schwabendichter!
In der Fremde muss ich traurig
Als verwünschter Mops verschmachten,
Und den Hexenkessel hüten!

»Welch ein schändliches Verbrechen
Ist die Zauberei! Wie tragisch
Ist mein Schicksal: menschlich fühlen
In der Hülle eines Hundes!

»Wär' ich doch daheim geblieben,
Bei den trauten Schulgenossen!
Das sind keine Hexenmeister,
Sie bezaubern keinen Menschen.

»Wär' ich doch daheim geblieben,
Bei Karl Mayer, bei den süßen
Gelbveiglein des Vaterlandes,
Bei den frommen Metzelsuppen!

»Heute sterb' ich fast vor Heimweh –
Sehen möcht' ich nur den Rauch,
Der emporsteigt aus dem Schornstein,
Wenn man Nudeln kocht in Stukkert!«

Als ich Dies vernahm, ergriff mich
Tiefe Rührung; von dem Lager
Sprang ich auf, an das Kamin
Setzt' ich mich, und sprach mitleidig:

»Edler Sänger, wie geriethest
Du in diese Hexenhütte?
Und warum hat man so grausam
Dich in einen Hund verwandelt?« [...]

»Nahm ich Abschied von der Heimat,
Und auf meiner Bildungsreise
Kam ich nach den Pirenäen,
Nach der Hütte der Uraka.

»Bracht' ihr ein Empfehlungsschreiben
Vom Justinus Kerner; dachte
Nicht daran, dass dieser Freund
In Verbindung steht mit Hexen.

»Freundlich nahm mich auf Uraka,
Nach es wuchs, zu meinem Schrecken,
Diese Freundlichkeit, ausartend
Endlich gar in Sinnenbrunst.

»Ja, es flackerte die Unzucht
Scheußlich auf im welken Busen
Dieser lasterhaften Bettel,
Und sie wollte mich verführen.

»Doch ich flehte: Ach, entschuld'gen
Sie, Madame; bin kein frivoler
Goetheaner, ich gehöre
Zu der Dichterschule Schwabens.

»Sittlichkeit ist unsre Muse,
Und sie trägt vom dicksten Leder
Unterhosen – Ach! vergreifen
Sie sich nicht an meiner Tugend!

»Andre Dichter haben Geist,
Andre Phantasie, und andre
Leidenschaft, jedoch die Tugend
Haben wir, die Schwabendichter.

»Das ist unser einz'ges Gut!
Rauben Sie mir nicht den sittlich
Religiösen Bettelmantel,
Welcher meine Blöße deckt!

»Also sprach ich, doch ironisch
Lächelte das Weib, und lächelnd
Nahm sie eine Mistelgerte
Und berührt' damit mein Haupt.

»Ich empfand alsbald ein kaltes
Missgefühl, als überzöge
Eine Gänsehaut die Glieder,
die Haut von einer Gans

»War es nicht, es war vielmehr
Eines Hundes Fell – Seit jener
Unheilstund' bin ich verwandelt,
Wie Sie sehn, in einen Mops!«

Armer Schelm! Vor lauter Schluchzen,
Konnte er nicht weiter sprechen,
Und er weinte so beträglich,
Dass er fast zerfloss in Thränen.

»Hören Sie,« sprach ich mit Wehmuth,
»Kann ich etwa von dem Hundsfell
Sie befreien, und Sie der Dichtkunst
Und der Menschheit wiedergeben?«

Jener aber hub wie trostlos
Und verzweiflungsvoll die Pfoten
In die Höhe, und mit Seufzen
Und mit Stöhnen sprach er endlich:

»Bis zum jüngsten Tage bleib' ich
Eingekerkert in der Mopshaut,
Wenn nicht einer Jungfrau Großmuth
Mich erlöst aus der Verwünschung. [...]

»Diese reine Jungfrau muß
In der Nacht von Sankt-Sylvester
Die Gedichte Gustav Pfizer's
Lesen – ohne einzuschlafen!

»Blieb sie wach bei der Lektüre,
Schloss sie nicht die keuschen Augen –
Dann bin ich entzaubert, menschlich
Athm' ich auf, ich bin entmopst!«

»Ach, in diesem Falle« – sprach ich –
»Kann ich selbst nicht unternehmen
Das Erlösungswerk; denn erstens
Bin ich keine reine Jungfrau,

»Und im Stande war' ich zweitens
Noch viel wen'ger, die Gedichte
Gustav Pfizer's je zu lesen,
Ohne dabei einzuschlafen.«

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/atta-troll-5940/1> (aufgerufen am 06.02.2018)

ÜBER TRÄUME UND PHANTASIE

„Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.“

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

„Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft, und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht.“

Novalis (1772–1801)

„Wenn das Gefühl, Erkennen oder Wollen phantastisch geworden ist, dann kann zum Schluss das ganze Selbst dies werden, mag es nun in einer mehr aktiven Form geschehen, dass der Mensch sich ins Phantastische stürzt, oder in einer mehr leidenden Form, dass er hingerissen wird. Das Selbst führt so eine phantastische Existenz in abstrakter Unendlichmachung oder in abstrakter Isolation.“

Søren Kierkegaard (1813-1855)

„Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“

Ernst Bloch (1885 – 1977)

„Als fundamentaler unabhängiger seelischer Vorgang hat die Phantasie einen eigenen Wahrheitsgehalt, der einen besonderen, ihr eigenen Erfahrung entspricht – nämlich der Überwindung der feindseligen menschlichen Wirklichkeit. Die Phantasie sieht das Bild der Wiederversöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen, des Wunsches mit der Verwirklichung, des Glücks mit der Vernunft. Für das geltende Realitätsprinzip ist diese Harmonie ins Reich der Utopie entrückt, aber die Phantasie besteht darauf, daß es Wirklichkeit werden muß und kann: daß hinter der Illusion ein *Wissen* steht. Die Wahrheiten der Vorstellungskraft werden erst realisiert, wenn die Phantasie selbst Form annimmt, wenn sie ein Universum der Wahrnehmung und des Verständnisses – ein subjektives und gleichzeitig objektives Universum – schafft. Dies geschieht in der *Kunst*.“

Herbert Marcuse (1898-1979)

3. DER GOLDNE TOPF IN DER FREIBURGER INSZENIERUNG

3.1. ÜBER DAS REGIETEAM

REGIE

Anna-Elisabeth Frick wurde als Jüngste von sieben Schwestern in Darmstadt geboren. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität zu Köln, der Ca' Foscari Università Venezia und an der Freien Universität Berlin. Sie assistierte und hospitierte an verschiedenen Theatern in Berlin und Wien u.a. bei Friederike Heller, Volker Lösch und Studio Braun. Am Theater Würzburg inszenierte sie ICH, KOMMANDANT IN AUSCHWITZ RUDOLPH HÖSS, EINE SZENISCHE LESUNG MIT MUSIK und DAS TROJANISCHE KALB von Heidi Fuchs (1. Preis Leonhard-Frank Preis). Anschließend studierte sie Regie an der Akademie für Darstellende Kunst in Ludwigsburg. Bereits während des Studiums inszenierte sie am Schauspiel Stuttgart, dem Theater RAMPE und dem Theater Trier in Koproduktion mit dem Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg. 2014 realisierte sie die Ausstellung L.E.A. in der Galerie Lotte in Stuttgart. Ihr Filmdebüt erfolgte am Schauspiel Stuttgart mit SIEBEN SCHWESTERN. Sie ist aktuell Meisterschülerin am postgradualen Studium im Weißenhof-Programm der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Anna-Elisabeth Frick gewann mit ihrer Arbeit DIE UNERHÖRTE beim Körper Studio für junge Regie 2016 am Thalia Theater in Hamburg. Ihre Arbeiten bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Sprechtheater, Performance, Tanz und Musik.

BÜHNE

Martha-Marie Pinsker wurde 1990 in Wiesbaden geboren. Sie studierte Bühnenbild und Kostüm an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Katrin Brack und 2016 in einem Gastsemester in Gent an der Königlichen Akademie für Schöne Künste. Sie absolvierte Hospitanzen und Assistenzen am Schauspielhaus Hamburg und den Münchner Kammerspielen u. a. bei Katrin Brack, Katja Haß, Annette Murschetz und Viva Schudt. Sie ist Stipendiatin der Brigitte und Ekkehard Grübler-Stiftung. Nach der gemeinsamen Arbeit PARASITEN am Schauspiel Stuttgart folgt nun mit der Produktion DER GOLDNE TOPF die zweite gemeinsame Arbeit mit Anna-Elisabeth Frick.

KOSTÜME

Mariam Haas wurde 1988 in Stuttgart geboren und studierte von 2010 bis 2016 Bühnen- und Kostümbild an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und an der Académia di Belle Arti di Brera in Mailand. Seit 2015 wirkt sie als Kostüm- und Bühnenbildnerin, u.a. bei DIE STUNDE DA WIR NICHTS VONEINANDER WUSSTEN (Regie: Christina Friedrich) und DIE SCHUTZFLEHENDEN- DIE SCHUTZBEFOHLENEN (Regie: Yvonne Kespohl) am Pfalztheater Kaiserslautern, 4.48 PSYCHOSE (Regie: Daniel Foerster) am Schauspiel Frankfurt, IL COMBATTIMENTO (Regie: Tristan Braun) an der Neuköllner Oper in Berlin und GAS (Regie: Daniel Foerster) am Staatstheater Mainz. In der Spielzeit 2017/2018 ist sie für die Ausstattung der Produktionen NATHANS KINDER (Regie: Yvonne Kespohl) am Theater und Orchester Heidelberg, BRENNENDER SCHNEE (Regie: Jeffrey Döring) auf der Kulturinsel Stuttgart und EIGENTLICH MÜSSTEN WIR TANZEN (Regie: Daniel Foerster) am Schauspiel Leipzig verantwortlich.

CHOREOGRAFIE

Graham Smith, geboren 1972 in Cleveland, schloss sein Studium an der Idyllwild Arts Academy in Kalifornien und SUNY Purchase ab. Von 1994 bis 2006 war er als Tänzer und Choreograf in verschiedenen Theatern tätig. Von 2006 bis 2011 war er Mitgründer von pvc – Tanz Freiburg Heidelberg und des „Finkenschlags“ im Freiburger Stadtteil Haslach. Er arbeitete spartenübergreifend mit unterschiedlichen Regisseuren wie Volker Hesse, Philipp Becker, Tom Schneider oder Sebastian Nübling zusammen. Seit 2012/2013 Künstlerische Leitung des Jungen Theaters im Bereich Tanz. In diesem Rahmen konzeptioniert und leitet er das Bildungsreform-Projekt LEARNING BY MOVING. Seit mehreren Jahren leitet Smith generationsübergreifende Laientanz-Ensembles am Theater Freiburg. Die SCHOOL OF LIFE AND DANCE recherchiert die eigene tänzerische Entwicklung und sucht nach neuen Produktionsformen. Smith war Leiter des Stadtraumprojekts DIE ANDERE SEITE, welches Formen des Zusammenlebens und des Stadtbaus in der Zukunft untersuchte. 2015 war er Preisträger des SolidarEnergie-Preises.

MUSIK

Leonard Küssner wurde 1993 in Gengenbach geboren. Nach seiner Grundausbildung an Schlagwerk und Klavier sowie nach langjähriger Tätigkeit in verschiedenen Orchestern und Ensembles studierte er Komposition mit Schwerpunkt Filmmusik an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg. Es folgten Kompositionsaufträge für Filmmusiken, interdisziplinäre Performance-Formate und das weltweit erste Dolby-Atmos-Hörspiel DAS DUETT, welches 2017 vom „Verband Deutscher Tonmeister“ für den „Goldenen Bobby“ nominiert wurde. Der Dokumentarfilm UM UNS DIE WELT (Regie: Hanna Fischer), für den Küssner die Filmmusik komponierte, gewann 2017 den Deutschen Wirtschaftsfilmpreis. Neben Film- und Theatermusik komponiert Küssner auch Bühnenmusik, wie 2016 die viersätzig Gedichtvertonung EINSAMKEIT nach Paul Celan für Orchester und zwei Gesangstimmen, die unter seiner Leitung auf CD eingespielt wurde. Leonard Küssner arbeitet als Komponist und Orchestrator für Film-, Theater- und Bühnenmusik in Stuttgart, Offenburg und Berlin.

3.2. INTERVIEW MIT DER REGISSEURIN

Was interessiert Dich an dem Autor E. T. A. Hoffmann?

Er war ein großer Träumer und Zweifler, was sich in seinen Arbeiten immer wieder spiegelt. Er sehnte sich nach Anerkennung und danach in seiner eigentlichen Leidenschaft erkannt zu werden – der Musik. Und er war einer der wenigen Autoren, die ich schon in der Schule im Deutschunterricht gerne gelesen habe. Es hat mich überrascht beim Lesen des SANDMANN's vom Erzähler plötzlich direkt angesprochen zu werden. Ich hatte das Gefühl unmittelbar am Entstehen einer Geschichte beteiligt zu sein. Hoffmann stellt sich als Autor in der eigenen Arbeit zur Disposition. Ich mag das Dreckige, das Unfertige an ihm. Ich glaube, Hoffmann hat sich mit ähnlichen Fragen beschäftigt, die mich interessieren: Wie können wir hinter die Grenzen blicken, die uns umgeben? Das Unbekannte sehen und erfahren? – Ich möchte nicht innerhalb des mir Bekannten bleiben. Das Ziel liegt also jenseits der Grenze. Grenzen sind Konstrukte, die ich mir oder

die andere mir auferlegen. Ich denke, wir erweitern uns oder unsere Grenzen, wenn wir Gedanken zulassen, die schmerzhaft sind. Und indem wir uns das Unvorstellbare vorstellen.

Deine Inszenierung von DER GOLDNE TOPF ist ja eine Adaption des Originalmaterials. Wie hast du dich diesem „Märchen aus der neuen Zeit“ angenähert?

Meine Inspirationen kommen aus Filmen oder der bildenden Kunst. Im GOLDNEN TOPF waren das z.B. Hitchcock und David Lynch, aber auch der Maler Gregory Crewdson. Sie regen in ihren Arbeiten die Fantasie auf eine nicht-didaktische Weise an. Das fasziniert mich. Es geht dabei viel um Abwesenheit. Etwas nicht zu zeigen. Das ist verbunden mit der Frage: Wie wenig muss ich zeigen, damit möglichst viel im Kopf des Zuschauers stattfinden kann? Lynch ist ein Meister des Verborgenen, der Ängste anregt und doch eigentlich fast nie konkret wird. Wir sehen Gestalten und hören Musik die unseren Atem stocken lässt. Er wird dabei aber nie explizit. Wären Hoffmann und Lynch Zeitgenossen gewesen, hätten sie bestimmt zusammen gearbeitet. Beide arbeiten mit dem Verschieben von Wahrnehmung.

Ich arbeite sehr assoziativ und versuche Bezüge herzustellen, die auf den ersten Blick absurd erscheinen und darin an den Kern E. T. A. Hoffmanns rühren: Die Alltäglichkeiten, die auf den Kopf gestellt werden. Die Welt Hoffmanns ist reich an solchen Verschiebungen in der Wahrnehmung. Dabei versuche ich immer eine Anbindung an etwas Persönliches zu schaffen. Ich mag es, mich selbst und die Künstler, mit denen ich zusammenarbeite, als Material der Arbeit zu begreifen. Immer wieder zu fragen, was hat das mit uns zu tun? Wo kann man persönlich andocken? Was bedeuten die bürgerliche und die poetische Welt für uns und zu welcher fühlen wir uns hingezogen? Hoffmann und sein Märchen kommen mir sehr entgegen, da in der Welt der Fantasie und des Märchenhaften kaum Erklärungen – dafür aber eine eigene Logik – existieren. In der Kunst habe ich die Möglichkeit Dinge auf den Kopf zu stellen. Es ist alles erlaubt. Ich versuche Freiräume auch für den Zuschauer zu schaffen, weil ich daran glaube, dass jeder Mensch Dinge anders sieht und bewertet. Diese Vielfalt will ich stärken. Darum ist es mir wichtig keine dezidierte Botschaft oder eine eindeutige Aussage zu vermitteln.

Nun ist DER GOLDNE TOPF ja auch Abiturthema. Hast Du eine bestimmte Botschaft an die Jugendlichen, die Deine Inszenierung sehen?

Für mich besteht die Arbeit darin, Fragen zu stellen, keine Antworten zu geben. In der Schule hingegen lernen wir, dass es darum geht die richtige Antwort zu geben. Ich glaube sehr an die Aufgabe der Kunst als einen Ort, an dem es kein richtig und kein falsch gibt. Dazu will ich Mut machen. Es gibt so vieles auf der Welt was man nicht verstehen kann und man muss nur bereit sein, diese Freiheit an Möglichkeiten auszuhalten.

Deine Arbeiten bewegen sich ja eigentlich immer an der Schnittstelle zwischen Sprechtheater, Performance, Tanz und Musik. Was interessiert Dich so an dieser interdisziplinären Arbeitsweise?

Beim interdisziplinären Arbeiten kommen Menschen aus unterschiedlichen Bereichen zusammen und bringen verschiedene Qualitäten mit. Das finde ich extrem spannend. Jeder profitiert von jedem und von der Art anders zu denken. Es gibt eine ganz andere Dynamik als in reinen Schauspiel-Konstellationen. Alle sind ein wenig vorsichtiger mit-

einander, weil man weiß, dass andere Bedürfnisse vorhanden sind. Mir kommt die Arbeit mit Musik und Tanz sehr entgegen, es lassen sich andere Zustände und Atmosphären bauen, die über das Sprechen von Texten hinausgehen. Die Arbeit mit Musik und Tanz schafft noch einmal eine andere Art von Sinnlichkeit und Poesie. Es werden Gefühle angeregt, an die Sprache, zumindest für mich, nicht immer heranreicht. Außerdem finde ich es immer interessant zu erfahren, wie unterschiedlich in den jeweiligen Sparten gearbeitet wird. Ich komme aus einer sehr musikalischen Familie und bin mit klassischer Musik aufgewachsen. Die Räume, die sich mir öffnen wenn ich Musik höre, sind unbeschreiblich.

Am Theater Freiburg arbeitest Du ja entsprechend auch mit einem sehr ungewöhnlichen Team aus einem Tänzer, zwei Sängerinnen und drei Schauspielern, die sowohl klassisch ausgebildet, sind wie auch performative Spielformen bedienen können. Wie hast Du diese besonderen Handschriften und Kompetenzen auf den Stoff angewendet?

Serpentina ist die Personifikation der Musik im Schlangenkörper, daher habe ich sie folgerichtig mit einer Opern-Sängerin besetzt. Anselmus hat, indem er ihren Gesang hört ein Erlebnis, was ihn die Dinge anders sehen lässt. Sie berührt in ihm eine völlig neue Seite. Durch sie erfährt er vom Reich der Poesie. Das ist für mich auch das Reich der Melancholie und Traurigkeit, also Emotionen, die man durch die Musik erfahren kann, ohne sie auszusprechen. Das Spannende an diesem Reich von Lindhorst und Serpentina ist, dass es für jeden anders aussieht. Atlantis bedeutet für jeden Menschen etwas anderes. Die Figur des Heerbrand, dem Philister, haben wir mit dem Tänzer Graham Smith besetzt. Er verkörpert in seiner Haltung den etwas überzogenen Pedanten, der jedoch genauso Träume und Sehnsüchte hat, die natürlich ganz anders aussehen als in der fantastischen Welt. In ihm spiegelt sich die Angst vor dem Unbekannten wieder. Die Performerin und Schauspielerin Stefanie Mrachacz verleiht ihrer Veronika durch ein klar definiertes Gestenrepertoire und immer wiederkehrende Sprachformeln ebenfalls einen Oberflächenglanz, aus dem immer wieder tiefe Gefühle und Sehnsüchte hervorbrechen können. Durch die starke Körperlichkeit Grahams und das formalisierte Spiel von Stefanie zeigen wir die Figuren Heerbrands und Veronikas in einer Art übersteigerten Wirklichkeit. Lindhorst hingegen wird bei uns über die Sprache Hoffmanns definiert, die ja sehr verspielt ist und auf uns auch blumig und fremdartig wirkt. Lindhorst ist an sich ein Fremder, er ist gefangen im falschen Körper und muss mithilfe seiner Tochter einen Jüngling finden, der ihn befreien wird.

Das Interview mit Anna-Elisabeth Frick führte Tamina Theiß

3.3. REZENSIONEN

KRITIK DER BADISCHEN ZEITUNG

Die Sirene im Kühlschrank

Im Topfpflanzenschungel: Anna-Elisabeth Frick inszeniert E. T. A Hoffmanns Märchen „Der goldne Topf“ am Theater Freiburg.

Die Schwelle zwischen Zauberwelt und Alltag, Traum und Realität ist eher niedrig in E. T. A. Hoffmanns „Goldnem Topf“, einem der populärsten Kunstmärchen der Romantik (und Abitur-Sternchenthema). Die Geschichte ist exakt verortet in Zeit und Raum, aber das Tor zur anderen Welt steht jederzeit und überall offen; man muss nur Fantasie und Mut haben. Der Student Anselmus will sich just am Himmelfahrtstag einen schönen Tag im Lincke'schen Bad machen, einem Vergnügungsrestaurant vor den Toren Dresdens. Von hier und jetzt ins sagenhafte Atlantis sind es nur ein paar Schritte. Lustige Hüpf- und Tanzschritte wohlgemerkt, denn die junge Regisseurin Anna-Elisabeth Frick inszeniert E. T. A. Hoffmanns „Märchen aus neuen Zeiten“ spartenübergreifend als Gesamtkunstwerk aus Schauspiel, Gesang, Tanz und Performance. Frick ist erst 28 Jahre alt, hat aber schon viel Lob und Preise für ihre Inszenierungen, Ausstellungen und Filme bekommen.

Diesseits der Grenze also leben die Philister, jene fantasielosen Spießer und Muggel, die nichts von der Magie der Poesie wissen. Der Tänzer Graham Smith gibt Registrator Heerbrand als fröhlich verklemmten Pedanten. Er schämt sich fast, wenn er in einem Anfall von Übermut einen Kopfstand macht, aber auch Spießer stehen manchmal Kopf und haben noch Träume. Zum Beispiel Veronika (Stefanie Mrachacz), ein Backfisch mit sonnigem Gemüt, körperbetontem Kleid und starkem Ehrgeiz. Mit sechzehn hat man auch im Biedermeier noch Träume: Eines Tages Frau Hofrätin in einer Villa in Herdern sein, in schönen Kleidern die Honneurs machen und abends fein essen in der Wolfshöhle.

Auf der anderen Seite lockt und droht das Reich der Drachen, Hexen und Erdgeister. Lindhorst (Victor Calero), der Archivarius mit der Laborbrille des schrulligen Alchemisten, ist in Wahrheit ein aus Atlantis verbannter Salamander, die Schlange im Gebüsch sein schönes Töchterlein. Zwischen beiden Welten, buchstäblich hin und her gerissen zwischen der realen Veronika und dem bezaubernden Trugbild Serpentina, steht Anselmus (Martin Hohner), der Schönschreiber in Lindhorsts Diensten. Bei Hoffmann trug er einen „aus dem Gebiet aller Mode liegenden“ hechtgrauen Frack; in Freiburg trägt der sympathische Tollpatsch das Jux-T-Shirt des Australientouristen.

Dieser Trottel ist kein sonderlich romantischer Taugenichts, aber der Traum ist ja eh interessanter als der Träumer. Jede „Topf“-Inszenierung steht und fällt daher mit Serpentina. Für E. T. A. Hoffmann ist sie das Sinnbild reiner Sehnsucht: Die blaue Blume der Romantik ist ein grünes Schlänglein, das entzückend und berückend aus dem Holunderbaum heraus singt.

Als Sebastian Baumgarten 2010 in Dresden einen fulminanten „Goldnen Topf“ als Gründungsmythos der Stadt inszenierte (und Atlantis im Bombenhagel von 1945 untergehen

ließ), trat Serpentina als leibhaftige Schlange im Paradies auf. Im Karlsruher Staatstheater war Serpentina kürzlich in Juliane Kanns Inszenierung ein unsichtbares Phantom. Das war romantisch gedacht, aber in ein Gespinnst aus Luftballons, Papierschlängen und Klammern verliebt sich nicht mal ein begriffsstutziger Bummelstudent.

In Dresden wurde Hoffmanns Märchen als surrealistischer Horrortrip durch die Geschichte interpretiert, in Karlsruhe als alberner Hokuspokus: „Veronika, der Tee ist da“. Die Freiburger Inszenierung hält dagegen eine schöne Mitte zwischen romantischer Ironie und Realismus. Frick gibt Hoffmanns manchmal zerfaserndem Bilderreichen Struktur und einen Spannungsbogen und Serpentina ein Gesicht und eine Stimme: Die Sirene im giftgrünen Schlangenkostüm ist die Sopranistin Katharina Ruckgaber; die Zweitbesetzung ist übrigens Samantha Gaul, die Olympia aus „Hoffmanns Erzählungen“. Die gute Serpentina und das böse Apfelweib, das Anselmus den „Fall ins Kristall“ prophezeit und selber hexenhafte Liebestränke braut, werden in Freiburg zu einer Figur zusammen gezogen. So bekommt die Unschuld dunkle Abgründe und die liebliche Fee scharfe Konturen und Zähne wie eine Femme fatale.

Die lokalen Bezüge sind oberflächlich, die Musik kommt selten über eingängige Musicalphrasen hinaus. Damit das Zauberspiel nicht ganz ins Harmlose und Süßliche abgleitet, hat Frick es immer wieder mit schwarzen Schatten, Phosphorus-Blendgranaten und Kälte-Metaphern aufzurauen versucht. Das fängt schon beim Bühnenbild von Martha-Marie Pinsker an: Der Archivar und sein Töchterlein leben in einer kalten Welt aus neun Kühlschränken. Serpentina wohnt in einem Kühltruhen-Gewächshaus voller Zimmerpflanzen, im Coca-Cola-Kabuff nebenan gibt es Popcorn und Rock 'n' Roll. Ein Kühlschrank ist das Tor nach Atlantis, ein Fahrstuhl in die Unterwelt, eine Telefonzelle für Anrufe aus dem Jenseits. Allerliebste ist auch die Idee mit dem Nummernboy, der die einzelnen „Vigilien“ (Nachtwachen oder Stundengebete) ansagt. Am Anfang erzählt das holde Knäblein im lockigen Haar mit unschuldigem Lächeln eine grausige Episode aus den napoleonischen Kriegen; im Laufe des Abends bekommt es dann immer mehr blaue Flecken, blutige Knie und offene Wunden ab, ohne dass es sein unergründliches Lächeln verliere.

Man muss dabei nicht gleich, wie Frick, David Lynch als Inspirationsquelle zitieren. Man kann auch mit schlichteren Mitteln sanften Grusel verbreiten: Walt-Disney-Kostüme, Lurchi-Figürchen, Bärenmasken. Am Ende verlassen Serpentina und Anselm den Illusionsraum Theater und treten im Video in die andere Welt ein. Hand in Hand steht das Traumpaar auf dem Geländer der Blauen Brücke und schaut zu den Sternen: Atlantis entpuppt sich als überhöhte Wirklichkeit. So schön kann Freiburg bei Nacht sein, jedenfalls in dieser heimlich unheimlichen, artig unartigen Bühnenfassung eines zauberhaften Märchens.

Autor: Martin Halter

<http://www.badische-zeitung.de/e-t-a-hoffmanns-der-goldne-topf-als-gesamtkunstwerk-am-theater-freiburg--print> (aufgerufen am 05.02.2018)

KRITIK AUF NACHTKRITIK.DE

Wer nicht als Tiger springt

Nach etlichen internationalen Regietalenten unter der neuen Intendanz von Peter Carp durfte diesmal mit Anna-Elisabeth Frick ein nationales im Theater Freiburg ran. Tamina Theiß – heute Dramaturgin in Freiburg, damals noch in Oberhausen – saß mit in der Jury, als Frick 2016 zur Preisträgerin des 13. Körber Studio Junge Regie gekürt wurde und war auch bei ihrem Freiburger Regiedebüt als Dramaturgin mit im Boot. Und dieses Debüt war recht ambitioniert.

Schwülstige Phantasie heruntergekühlt

E. T. A. Hoffmans Künstlermärchen „Der goldne Topf“ ist ja nicht nur Sternchenthema fürs Abitur, sondern vor allem eine ziemlich durchgeknallte Reflexion über die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben, die bei der Lektüre am ehesten Bilder wie aus einem dieser drogengeschwängerten, bizarren, immer wieder in Horrortrips kippende Gothic-Filme von Ken Russell hervorruft.

Solche schwülstigen Phantasien kühlt Martha-Marie Pinksers Bühne gleich mal auf Normaltemperatur herunter. Hoffmanns Gestalten sind in Freiburg Kühlschranksgeburten. Wie in einem Küchenstudio blickt das Publikum im Kleinen Haus auf eine Front diverser Kühlmodelle, aus denen Gestalten, Möbel, Essen, Phantasien bei Bedarf wie Fertipizzen hervorgeholt werden können. Mit einem gespielt verhunzten Vorstellungsauftritt zieht das Ensemble anfangs die Metaebene ein: hier sind nur Mimen auf dem Theater am Werk.

Nummernboy und Hofrat unterm Bierbaum

Für den Zeitbezug sorgt ein kleiner Junge aus der Kategorie „extrasüß“, der – vermutlich in Anspielung auf die Greuel der napoleonischen Befreiungskriege, die Hoffmann während der Entstehung des „Goldnen Topfs“ miterlebte – von zerstückelten Körpern erzählt und im Folgenden wie ein „Ich kann Tote sehen“-Nummernboy aus dem Zwischenreich von The Sixth Sense die Vigilien anzählt.

Bevor der Zuschauer aber noch „Oha, ganz schön komplex“ denken kann, wird sofort kräftig reduziert. Das Künstlerseelchen gibt Martin Hohner als Mallorca-Tourist. Der Holunderbaum, in dem Anselmus das Schlangemädchen Serpentina erscheint, mutiert auf seinem Buntdruckhemd zum australischen Bierbaum, unter dem sich Fuchs und Känguru die Kante geben. Veronika, das Mädels aus der Biederwelt, scheint im hellen Retrokleid direkt vom Rendezvous unterm Nierentisch zu kommen und muss zu ihren schnöde materiellen Aufstiegsträumen auch noch die Spießigkeit des in dieser Inszenierung nicht existenten Vaters inkorporieren. Der echte Aufsteiger Heerbrand, der sie am Ende als Hofrat ins graue Glück ehelichen wird, optisch der langweilige Kleinbürger, wird von dem Tänzer Graham Smith aber in seiner Hin-und-Her-Gerissenheit zwischen Alltagsvernunft und kleinen Fluchten so stark durchchoreographiert, dass er zur interessantesten Figur im Klischeekabinett avanciert.

Das vervollständigen der Exzentriker Lindhorst an, den Victor Calero ein wenig so spielt, als hätte Steve Martin in einem schrägen Kostümfilm einen Salamander geschluckt, und Serpentina, die von der Opernsängerin Katharina Ruckgaber im grünen Glittergewand vornehmlich als Stimme in Erscheinung tritt.

Salamander, lebe hoch!

Diese Typisierung gibt den Akteuren viel Raum, ordentlich Klamauk zu entfalten. Und das funktioniert auch ganz gut, egal, ob Lindhorst die Bedingungen zur Gewinnung seiner Tochter Serpentina wie die AGBs einer Website runterleiert oder mit Anselmus im Kühlschrankschliff in einen imaginären Keller hinabfährt. Man schaut Graham Smith gern zu, wie er seinen Heerbrand mit Bärenkopf in komischer Verzweiflung kopfstehen lässt. Zum Happy End ist man recht amüsiert und würde dem geretteten Lurch zu seiner Rückkehr nach Atlantis gern ein „Lange tönt's im Walde noch – Salamander, lebe hoch!“ zurufen. Das gut unterhaltene Publikum applaudiert heftig.

Und die Moral von der Geschichte: Wenn man nicht als Tiger springt, ist es nicht schlimm, als Bettvorleger zu landen. Schließlich hatte Hoffman selbst bei allen Metaflausen, Alkoholproblemen und Kriegstraumata ja vor allem auch einen guten Humor.

Autor: Jürgen Reuß

https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14956:der-goldne-topf-anna-elisabeth-frick-adaptiert-e-t-a-hoffmann-am-theater-freiburg-als-schrille-sause&catid=38&Itemid=40
(aufgerufen am 06.02.2018)

4. ZUSATZMATERIALIEN: ÄSTHETISCHE UND INHALTLICHE REFERENZEN IN FRICKS INSZENIERUNG

4.1. DIE REGISSEURE DAVID LYNCH, ALFRED HITCHCOCK, TIM BURTON

David Lynch



<http://www.sleazemag.de/david-lynch-der-empathische-cinemagier/> (aufgerufen am 01.02.2018)



Szene aus dem Film INLAND EMPIRE (<http://www.complex.com/pop-culture/scariest-movies-all-time/inland-empire> - aufgerufen am 01.02.2018)

David Lynch ist ein *bricoleur*, ein Bastler, er hat seinen ganz eignen transzendentalen Stil geschaffen [...]. Heute arbeitet *bricoleur* Lynch eher an Fotos, Bildern, Druckerarbeiten, Musik. [...] Lynch liebt die Unerklärlichkeit, die verrätselte Welt, das Paralleluniversum, in das man direkt aus dem elterlichen Garten stolpert oder auf den Gleisen des alten Güterbahnhofs. [...] Man kehrt in den Lynchfilmen immer zu dem Fenster zurück, durch das man ins Fremde geschaut hat – nun aber von der anderen Seite her. Klaustrophobie mit Tendenz ins Offene. Meditation ist nur eine besondere Form der Performance. Amerikanische Postmoderne. Die Welt ist, wie du bist, schreibt David Lynch.

Autor: Fritz Göttler

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/david-lynch-der-grosse-bastler-wird-1.2824363> (aufgerufen am 01.02.2018)

Im Kino hat Lynch mit Filmen wie „Lost Highway“ oder „Mulholland Drive“ seinen surrealen Stil perfektioniert: Oft weiß der Zuschauer nicht, ob die Figuren träumen oder erleben, was gezeigt wird - man kann in diese Filme unendlich viel hineininterpretieren. Oder man hält es mit Lynch selbst: „Cinema is a lot like music.“ Das Kino sei der Musik sehr ähnlich, sagt er - und auch von Musik erwarten wir ja eher, dass sie uns berührt, als dass sie eine logische Geschichte erzählt. Lynch sieht sich selbst als einen Komponisten, der statt mit Noten mit Ideen arbeitet. Er verwendet die Technik der transzendentalen Meditation, um diese Ideen zu finden und zu ordnen.

Autor: Wolfgang Stuflesser

http://www.deutschlandfunk.de/david-lynch-wird-70-der-filmemacher-als-pop-star.1773.de.html?dram:article_id=343004 (aufgerufen am 01.02.2018)

Das Kino des David Lynch ist ein magischer Ort, in dem Welten aufeinanderprallen. [...] Er eröffnet uns die Pforte in eine Welt des Abstrakten, in ein cinemagisches Labyrinth, das als purer Erlebnisraum zum träumenden Verweilen einlädt. [...] Es geht nicht darum, diesem Labyrinth durch Analyse und Rationalität zu entfliehen. Dinge seien schlicht kompliziert: „*Das Leben ist sehr, sehr kompliziert und so sollte es Filmen ebenso erlaubt sein, so zu sein.*“ Außerdem: „*Ich glaube nicht, dass Leute den Fakt akzeptieren, dass das Leben keinen Sinn macht. Ich denke, es macht Leute furchtbar unwohl.*“ [...]

Dunkelheit. Auch sie ist eine wesentliche Essenz des Lynch'schen Schaffens. Die Welt hinter, neben, in der Welt. Und oft treffen Traum und Albtraum bei David aufeinander. Manchmal muss man nur ins grün leuchtende Gras schauen, um ein abgetrenntes, von unzähligen Ameisen bewuselttes Ohr zu finden (Blue Velvet). Manchmal entpuppt sich der erhoffte Traumort als düstere, fatale Endstation (Mulholland Drive). Manchmal beherbergt aber auch ein kleines Örtchen im äußersten Nordwesten der Vereinigten Staaten, trotz aufrichtiger, guter Leute eine nicht wirklich greifbare, tief verwurzelte Bosheit (Twin Peaks).

Und da ist er wieder, der Türöffner David Lynch, der eine Welt zu einer höheren Wahrheit öffnet: „Sich in Dunkelheit und Verwirrung zu befinden ist interessant für mich. Aber dahinter kann man sich daraus erheben und die Dinge sehen, wie sie wirklich sind.“ Bis dahin sei es ein „langer, langer Weg“, wobei es in der Zwischenzeit, Dunkelheit, Leid, Verwirrung und Absurditäten gebe und die Leute gingen auf eine Weise im Kreis.

„Es ist fantastisch. Es ist wie ein seltsamer Rummel: Es macht viel Spaß, aber es ist viel Schmerz.“ [...]

Wie einst Stanley Kubrick sagte: „*Ganz gleich, wie gewaltig die Dunkelheit ist, wir müssen uns mit unserem eigenen Licht versorgen.*“ David Lynch trägt mit seinem Kino, in dem Licht und Dunkelheit, Traum wie Albtraum, Gewalt und Absurdität aufeinandertreffen zu einem großen Teil dazu bei, dieses Licht in der Welt und uns selbst zu finden. Wenn wir nur seine Einladung annehmen.

Autor: Alex Warren

<http://www.sleazemag.de/david-lynch-der-empathische-cinemagier/> (aufgerufen am 01.02.2018)

Kurzfilm ABSURDA:

<https://www.youtube.com/watch?v=Tvtoyk9DisM> (aufgerufen am 01.02.2018)

Beitrag auf arte Tracks zu David Lynch:

<https://www.youtube.com/watch?v=2FrU6KVVUxQ> (aufgerufen am 01.02.2018)

Alfred Hitchcock

Szene aus DIE VÖGEL (<https://www.stern.de/reise/fernreisen/bodega-bay--auf-der-suche-nach-dem-geheimnis--7321864.html> - aufgerufen am 01.02.2018)

Sein Name ist mehr als 30 Jahre nach seinem Tod noch immer ein Synonym für spannende Unterhaltung: Alfred Hitchcock beherrschte wie kein Zweiter das Spiel mit den Emotionen seines Publikums, das er mit immer neuen menschlichen Abgründen konfrontierte. Heute gilt er als der größte Filmkünstler aller Zeiten. Privat führte Hitchcock dagegen ein von außen betrachtet ruhiges Leben [...]. Hitchcock legte extremen Wert auf Ordnung. Als gläubiger Katholik besuchte er zudem regelmäßig die Messe. Dass er trotz

dieser bürgerlichen Fassade so tief in die menschlichen Abgründe herabsteigen konnte, lag neben dem strengen Glauben in seiner Kindheit begründet. Um ihn zu bestrafen, soll ihn sein Vater einmal für einige Stunden in ein Gefängnis eingesperrt haben. In diesem Erlebnis dürfte der Ursprung liegen für ein immer wiederkehrendes Motiv in Hitchcocks Werk: der unschuldig Verfolgte.

Autor: Carsten Heidböhmer

<https://www.stern.de/kultur/film/alfred-hitchcock---der-groesste-regisseur-der-welt-3094292.html>
(aufgerufen am 01.02.2018)

Ein Zusammenschnitt der besten Szenen Hitchcocks (engl.):

<https://www.youtube.com/watch?v=QgVI4wS7ZVw> (aufgerufen am 01.02.2018)

Trailer zu DIE VÖGEL:

<https://www.youtube.com/watch?v=koua-jRVKAs> (aufgerufen am 01.02.2018)

Tim Burton



Charaktere aus Tim Burton-Filmen (<http://www.filmstarts.de/specials/1073.html> - aufgerufen am 01.02.2018)

Eine Ausstellung in Los Angeles zeigt das Lebenswerk des Multitalents Tim Burton. Zu Recht: Seine Filme sind romantische Horror-Märchen mit liebevoll gestalteten Protagonisten.

Grusel, Abscheu, Schönheit und Romantik können eine Symbiose eingehen. Und Liebesfilme gehen auch anders: Man kann die Herzengeschichte einer wandelnden Zombi-Schönheit mit viel Blut dekorieren, das Ganze mit Musik unterlegen, die einem sofort unter die Haut geht, und damit eine unverkennbare, wundervolle Ästhetik erschaffen. Es ist die Art von Filmen, für die Tim Burtons Herz schlägt. Seit 40 Jahren widmet er sich dem abstrakt Hässlichen und dem romantisch Schönen gleichzeitig. [...]

Der Horror als Gegenstand eines emotionalen Gebildes, so könnte man den Kern einer Tim Burton-Arbeit bezeichnen. Eine Art von Horror, weit entfernt von Hollywoods Schockfabrik, dafür nah an der eigenen Kindheit. Seine Protagonisten sind gruselig auf die eine, aber auch lebenswürdig auf die andere Art: der alleingelassene „Edward mit den Scherenhänden“, der singende Killerfriseur „Sweeney Todd“ und Jack Skellington, die abgedrehte Animationsfigur aus „Nightmare Before Christmas“. Es ist nicht die Angst

vor dem Massenmörder im Garten oder dem halbtoten Horrorwesen auf dem Dachboden, sondern eher der Glaube an das Sandmännchen, die Zahnfee oder den imaginären Freund, mit dem Tim Burtons Filme spielen. [...]

Spielerisch und liebevoll schafft Tim Burton den Spagat zwischen dieser Kindlichkeit und der Welt der Erwachsenen: So können seine Fans tagsüber gutgekleidete Geschäftsleute und Abends verzauberte Burton-Jünger sein – ohne dass das ein Widerspruch wäre. Noch so eine Symbiose.

Autor: Ben Krischke

https://www.focus.de/kultur/kunst/40-jahre-tim-burton-abstrakteur-des-romantisch-haesslichen_aid_631439.html (aufgerufen am 01.02.2018)

4.2. DER FOTOGRAF GREGORY CREWDSON

Schon als kleiner Junge belauschte der Fotograf Gregory Crewdson, geboren 1962 in Brooklyn die Sitzungen seines Vaters: Der Psychoanalytiker arbeitete mit seinen Patienten im Keller des Familienhauses und Crewdson wurde früh über die Abgründe der menschlichen Seele aufgeklärt. Erfahrungen, die ihn später zu seinen berühmten Serien „Beneath the roses“ und „Twilight“ angeregt.

In der aus großformatigen Farbfotografien bestehenden Strecke „Beneath the roses“ macht Crewdson sich die Tragödie im hübschen Eigenheim zum Thema. Der schöne Schein des idyllischen Familienlebens, die traurigen und manchmal grausamen Geschichten der Frauen, Männer und Kinder, all das deutet der Künstler in seinen Arbeiten nur an. Die Personen befinden sich in einem Schwebestadium. Sie halten aus, was sie auszuhalten müssen.

Crewdson gibt seinem Betrachter in jedem Bild ein Rätsel auf. Er inszeniert das Leben der Vororte und der kleinen Städte Massachusetts. Manchmal wirken seine Aufnahmen, als seien sie David Lynchs Kult-Film „American Beauty“ entnommen. Dabei lässt Crewdson sich lieber von Alfred Hitchcock inspirieren: Die Bezüge offenbaren sich nicht nur in den Motiven, sondern vor allem durch die düstere Farbgebung seiner Bilder.

<https://artsation.com/artists/gregory-crewdson> (aufgerufen am 01.02.2018)

Gregory Crewdson betreibt er einen immensen Aufwand für seine Bilder. Er lässt Kulissen bauen, beschäftigt einen großen Stab von bis zu 150 Mitarbeitern und heuert Schauspieler an – wie bei einem Filmset. Für den Aufbau seiner „Traumbilder“ werden mitunter mehrere Tage benötigt. Nach den Aufnahmen bearbeitet er die Bilder am Computer. [...] Gregory Crewdson steht mit seiner inszenierten Fotografie in einer Linie mit Cindy Sherman oder Jeff Wall. Sein Werk ist zudem stark geprägt von der Bildwelt des Hollywoodkinos, insbesondere von David Lynch und Steven Spielbergs.

Autor: Uli Eberhardt

<https://fokussiert.com/2011/08/07/gregory-crewdson-amerikanischer-alptraum/> (aufgerufen am 01.02.2018)

Die Natur wirkt üppig und bedrohlich, der Mensch harrt darin aus, schicksalsergeben, sinnierend. Mit aufwendig gestalteten Bildern wie "The Haircut" (2014) stellt Gregory Crewdson das Unheimliche im Alltag dar. [...]

SPIEGEL ONLINE: Sie zeigen Häuser, Wälder, Flüsse - starke Symbole, die für die Psyche des Menschen stehen können. Welche Rolle spielt das Unbewusste in *Cathedral of the Pines*?

Crewdson: Das Unbewusste ist als Thema in allen meinen Bildern präsent. In *Cathedral of the Pines* habe ich noch mehr als in meinen früheren Serien auf eine offenkundige Erzählung der Situationen verzichtet. Die Bilder sind dadurch subtil und ruhig geworden. Sie drehen sich fast ausschließlich um das innere Erleben.

SPIEGEL ONLINE: Man vermutet einen inneren Abgrund der Figuren. Ist das Offensichtliche in den Bildern nur eine Fassade?

Crewdson: Jeder von uns birgt in sich eine Welt von Geheimnissen.

Autorin: Carola Padtberg

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/cathedral-of-the-pines-von-gregory-crewdson-schoen-schaurig-a-1081573.html> (aufgerufen am 01.02.2018)

Der Fotograf hat ein besonderes Talent dafür, durch die Zusammenstellung fast opernartiger Szenen vor echten Schauplätzen mit lokalen Anwohnern fiktive Bilder einer äußerst realen Welt zu erschaffen. Seine Fotografien bieten dem Betrachter mit einer mysteriösen visuellen und erzählerischen Tiefe, die an die Technik David Lynchs erinnert, jedoch nicht seinen schwerfälligen Surrealismus innehat, Allegorien, Metaphern und Melancholie. Die Werke sind subtile und doch wundersame Turner-esque natürliche Schönheiten.

Autorin: Shana Nys Dambrot

<https://creators.vice.com/de/article/mg5q44/meisterfotograf-gregory-crewdson-inszeniert-erneut-die-surrealitaet-der-vorstadt-746> (aufgerufen am 01.02.2018)



1992-1997 Untitled (Dead Bird in Tulips)



1992-1997 Untitled (Robin with Ring of Eggs)



1998-2002 Untitled (Beer Dream)



1998-2002 Untitled (Ophelia)



1998-2002 Untitled (Spooky Garage)



2006 Untitled (Shane)

<https://www.americanphotomag.com/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life#page-5> (aufgerufen am 01.02.2018)

4.3. FANTASTISCHE GEGENWARTSLITERATUR: DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, DIE CHRONIKEN VON NARNIA, HARRY POTTER

Das Motiv vom „kindlichen poetischen Gemüt“, das den Übergang von der bürgerlichen Alltagswelt in eine phantastische Sphäre schafft, ist in der Literatur weit verbreitet. So finden sich auch in der aktuellen phantastischen Literatur zahlreiche Parallelen zum GOLDENEN TOPF – von eben jenem Kind als Vermittler zwischen den beiden Welten über Orte wie Antiquariate und Archive, wo die Imagination eine wichtige Rolle spielt, bis hin zu trivialen Alltagsgegenständen, die als Tor zur phantastischen Welt fungieren.

Michael Ende: Die unendliche Geschichte

Der Leser des Buches wechselt immer zwischen der realen Menschenwelt und der parallelen Welt Phantasien hin und her. Die Welt Phantasien wird durch das „Nichts“ Stück für Stück zerstört, ganze Teile des Reiches verschwinden einfach.

Der Protagonist, der Junge Bastian, ist sehr unglücklich mit seinem Leben, seine Mutter ist gestorben und sein Vater, selbst untröstlich über den Tod seiner Frau, beachtet ihn kaum. In der Schule wird er schikaniert. So flüchtet Bastian in das Antiquariat des Buchhändlers Karl Konrad Koreander. Dort gerät er an das Buch: Die unendliche Geschichte. Fasziniert davon, dass diese Geschichte angeblich kein Ende hat, kann Bastian nicht widerstehen und stiehlt das Buch. Anschließend flüchtet er auf den Dachboden seiner Schule um es dort in Ruhe zu lesen.

Genau hier beginnt seine Reise nach Phantasien und somit das Abenteuer seines Lebens. Die Herrscherin dieses Reiches, die Kindliche Kaiserin, ist schwer erkrankt und das führt dazu, dass auch Phantasien sich allmählich aufzulösen scheint. Nach und nach werden die Länder und die Lebewesen Phantasien vom „Nichts“ zerstört. Um das „Nichts“ aufzuhalten, sendet die Kindliche Kaiserin den mutigen Jungen Atréju, einen Jungen aus dem Gräsernen Meer, auf die gefährvolle Suche durch ganz Phantasien. Es dauert sehr lange bis Bastian mit Hilfe Atréjus entdeckt, daß er der Auserwählte ist, der das Schicksal Phantasien und seiner Bewohner ändern kann. So schlägt es ihn selbst in die unendliche Geschichte, die damit auch zu seiner Geschichte wird. Dort hat er die Macht, sich alle Wünsche erfüllen, zu tun was er will, und so unglaubliche Abenteuer zu erleben und Berühmtheit zu erlangen. Doch seine lange Odyssee soll ihn zu sich selbst und zurück in seine Welt führen und beide Welten heilen.

<https://www.buchwelt.de/buecher/kinderbuecher/die-unendliche-geschichte-von-michael-ende.html>
(aufgerufen am 18.01.2018)

<http://old.bibliothekaphantastika.de/unendlichegeschichte.htm> (aufgerufen am 18.01.2018)

Clive Staples Lewis: Die Chroniken von Narnia

Am Anfang erzählt die Geschichte von der Erschaffung Narnias durch den göttlichen Löwen Aslan und von der ersten Reise von Digory Kirke und Polly Plummer nach Narnia. Diese können mit Hilfe von Zauberringen zwischen den Welten reisen. Man erfährt hier auch, wie die Hexe Jadis das Böse in die Welt brachte und wie Aslan für lange Zeit verhinderte, dass diese die Herrschaft über das Land errang. Digory darf zuletzt einen Apfel vom Baum des Lebens mit zurück in seine Welt nehmen. Aus dem Holz des daraus gewachsenen Apfelbaums lässt er einen Wandschrank anfertigen. Viele Jahre später geraten die Geschwister Peter, Susan, Edmund und Lucy Pevensie, die während des Zweiten Weltkrieges beim gealterten Professor Digory Kirke (altenglisch für „Kirche“) untergebracht sind, durch einen Zufall in den Wandschrank und finden den Weg nach Narnia³²:

Was steckt wohl in dem Schrank, dachte sie [Lucy], und obgleich sie sicher glaubte, dass der Schrank verschlossen sei, öffnete sich die Tür zu ihrer Überraschung ganz leicht und zwei Mottenkugeln rollten heraus. Als sie hineinschaute, sah sie verschiedene Mäntel hängen, hauptsächlich lange Pelze. Nichts mochte Lucy lieber als Pelze, ihren Geruch und das weiche Fell zwischen den Fingern. Sie kroch flugs zwischen die Pelze und rieb ihr Gesicht dagegen. (Natürlich schnappte sie die Tür nicht ins Schloss, denn sie wusste genau, wie töricht es ist, sich in einen Kleiderschrank einzuschließen.) Bald kroch sie tiefer hinein und entdeckte dabei hinter der ersten Mantelreihe eine zweite. Es war beinahe ganz dunkel im Schrank, und um nicht mit der Nase an die Hinterwand zu stoßen, hielt sie die Arme vor sich ausgestreckt. Vorsichtig wagte sie erst einen, dann zwei, ja sogar drei Schritte, sie erwartete jeden Augenblick mit ihren Fingerspitzen an die Wand zu tasten, aber die kam nicht und kam nicht.

Das muss ja ein geradezu riesenhafter Schrank sein, dachte Lucy. Sie ging noch tiefer und schob die weichen Mantelfalten zur Seite um Platz zu schaffen. Da knirschte etwas unter ihren Füßen. Wohl noch mehr Mottenkugeln?, dachte sie und beugte sich nieder um sie aufzuheben. Aber sie fasste nicht das harte, glatte Holz des Bodens, sie griff etwas Weiches, Pulvriges und ganz Kaltes. Das ist doch recht sonderbar, überlegte sie und ging noch einige Schritte weiter.

Nun fühlte sie gar keinen weichen Pelz mehr an Gesicht und Händen, sondern etwas Hartes, Raues, sogar Stachliges. Was ist denn das? Sind das nicht Baumzweige? Da sah sie ein Licht vor sich. Die Rückwand des Schrankes sollte doch nur wenige Zentimeter von ihr entfernt sein und war weiß Gott wo! Etwas Kaltes und Weiches rieselte auf sie nieder und gleich darauf stand sie mitten in einem Wald in stockdunkler Nacht. Unter ihren Füßen lag Schnee und aus der Luft sanken Schneeflocken herab.

Lucy erschrak und fürchtete sich, war aber zugleich auch ein wenig neugierig. Sie schaute zurück und konnte zwischen den dunklen Baumstämmen noch die offene Schranktür, ja sogar ein Stück des unbewohnten Zimmers sehen, aus dem sie gekommen war. Dort hinten schien es noch lichter Tag zu sein. Ich kann immer zurück, wenn etwas schief geht, dachte Lucy. Sie lief weiter - knirsch, knirsch - über den Schnee und durch den Wald auf das andere Licht zu. Es dauerte eine Zeit lang, dann erreichte sie das Licht. Es war eine Straßenlaterne! Sie blieb stehn und schaute sich um. Wieso brennt mitten im Wald eine Straßenlaterne?, fragte sie sich [...]

Zitiert nach: http://www.dieterwunderlich.de/Lewis_narnia.htm (aufgerufen am 18.01.2018)

³² https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Chroniken_von_Narnia (aufgerufen am 18.01.2018)

J. K. Rowling: Harry Potter

Harry Potter ist eine Fantasy-Romanreihe der englischen Schriftstellerin Joanne K. Rowling. Erzählt wird die Geschichte des Jungen Harry Potter, der an seinem elften Geburtstag unerwartet Schüler des britischen Zaubererinternats Hogwarts wird. Dort gewinnt er Hermine Granger und Ronald Weasley als Freunde und kämpft mit ihnen gegen den bösen Magier Lord Voldemort und dessen Gefolgsleute, die sogenannten Todesser, die die Herrschaft über die Zaubererwelt erringen wollen. [...] Die Handlung der Harry-Potter-Romane findet in zwei nebeneinander existierenden Welten statt. Die eine ist die dem Leser bekannte Welt, genauer das Vereinigte Königreich gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Die andere ist eine den nichtmagischen Menschen – genannt „Muggel“ – weitgehend verborgene magische Parallelgesellschaft, die von Zauberern, Hexen und nichtmenschlichen magischen Wesen bevölkert wird. [...] Die Übergänge zwischen beiden Welten sind für Muggel unsichtbar, wie beispielsweise der Eingang zur Winkelgasse, einer Einkaufsstraße für Zauberer und Hexen mitten in London.

https://de.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter (aufgerufen am 18.01.2018)

Eingang zur Gegenwelt

Der Weg in das verwunschene Zauberreich von Narnia führt durch einen alten Kleiderschrank – aus einem unscheinbaren Gegenstand wird ein magisches Tor. Einen ähnlich unscheinbaren Zugang in die andere Welt erdachte auch Erfolgsautorin J. K. Rowling, die ihren Harry Potter über das geheime Bahngleis 9 $\frac{3}{4}$ in die magische Welt der Zauberschule Hogwarts schickte. In der Harry-Potter-Welt gibt es zahlreiche weitere Wege in die magische Welt, so ist eine für Nichtmagier unscheinbare Mauer der Eingang in die Winkelgasse, die Einkaufsmeile der Zaubererwelt, und die *öffentlichen Toiletten* in Muggel-London entpuppen sich als Hauptzugang zum *Zaubereiministerium*. Auch J.R.R. Tolkien lässt die Tür nach Moria in seinem „Herr der Ringe“ erst nach einem Zauberspruch in magischem Glanz erstrahlen. Für Bastian in der unendlichen Geschichte ist indes das Buch über das Phantasie-Land seine Eintrittskarte in eben jenes.

5. FOTOS DER FREIBURGER INSZENIERUNG

Alle Bilder sind (c) Theater Freiburg // Fotos: Laura Nickel // *Ensemble* Victor Calero (Lindhorst), Martin Hohner (Anselmus), Stefanie Mrachacz (Veronika), Samantha Gaul / Katharina Ruckgaber (Serpentina), Graham Smith (Heerbrand), Sinja Neumann (Junge)













Impressum

Theater Freiburg, Spielzeit 2017/2018 Intendant: **Peter Carp** Kaufmännische Direktorin: **Tessa Beecken** Text und Redaktion: **Fabienne Fecht, Christian Heigel, Michael Kaiser**