

Der Sandmann **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**

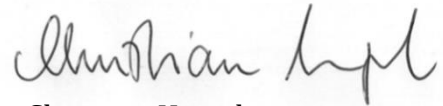
Falls Sie inhaltliche Fragen haben oder theaterpädagogische Module rund um den Vorstellungsbesuch buchen möchten, erreichen Sie uns folgendermaßen:
michael.kaiser@theater.freiburg.de, Telefon: 0761 201 29 56

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
Werkraum*



Christian Heigel
*Freier Mitarbeiter
Education Schauspiel*



Fabienne Fecht
*Freie Mitarbeiterin
Education Schauspiel*

MATERIALMAPPE ZUM STÜCK DER SANDMANN

Materialien konzipiert und zusammengestellt von:

Fabienne Fecht
Christian Heigel
Michael Kaiser

Probenfotos von:

Marc Doradzillo

Inhalt

1.	Stückinfo	S. 4
2.	Zu Autor und Werk	S. 5
2.1.	Der Autor E. T. A. Hoffmann	S. 5
2.2.	Inhalt der Erzählung	S. 9
2.3.	Interpretationen und Motivik	S. 11
3.	Die Freiburger Inszenierung von DER SANDMANN	S. 17
3.1.	Das Leitungsteam	S. 17
3.2.	Im Kopf von Nathanael – Interview mit dem Regisseur Stef Lernous	S. 17
3.3.	Geschichte und Ästhetik von Abattoir Fermé	S. 20
4.	Probenbilder	S. 33

1. STÜCKINFO

DER SANDMANN

Stef Lernous nach E. T. A. Hoffmann

**Koproduktion mit Abattoir Fermé
in Kooperation mit Kunstencentrum nona**

Der Student Nathanael wird durch die Begegnung mit dem Wetterglashändler Coppola plötzlich mit seinem verdrängten Kindheitstrauma konfrontiert: Kann es wirklich sein, dass Coppola der „Sandmann“ ist? Der ihm verhasste Advokat Coppelius, der vor vielen Jahren am gewaltsamen Tod seines Vaters beteiligt war? Nathanaels einfühlsame Verlobte Clara versucht ihn zu beruhigen, und sein Professor Spalanzani erklärt ihm, dass er Coppola schon lange kenne... Also ist alles nur seine Einbildung? Nathanael kommt scheinbar zur Ruhe, doch düstere Gedanken und Fantasien suchen ihn weiterhin heim. Und dann verliebt er sich wahnsinnig in Olimpia, Spalanzanis Tochter: Was für ein anmutiges, stilles, uneitles Wesen...! Aber hat für ihre Schönheit und ihre Natürlichkeit denn nur er Augen...?

E. T. A. Hoffmanns DER SANDMANN erschien 1816 in der Sammlung NACHTSTÜCKE. Sigmund Freud deutete die Erzählung in seinem Essay DAS UNHEIMLICHE als exemplarische Studie über Verdrängung kindlicher Traumata und allmähliches Abgleiten in den Wahnsinn. Mit DER SANDMANN setzt das Theater Freiburg seine in der Spielzeit 2017/2018 mit DER GOLDNE TOPF (weiterhin im Repertoire!) und Jacques Offenbachs Oper HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN begonnene Beschäftigung mit dem Werk E. T. A. Hoffmanns fort. Der flämische Regisseur Stef Lernous adaptiert Hoffmanns Meisterwerk der Schwarzen Romantik mit einem internationalen Schauspielensemble bildkräftig und schaurig-schön.

Diese Mappe gibt zunächst eine Einführung in E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk und stellt die Erzählung DER SANDMANN vor. Hier finden Sie außerdem psychoanalytische und literaturwissenschaftliche Deutungen der Erzählung sowie Ausführungen zu den zentralen Motiven. Der zweite Teil der Mappe widmet sich der Freiburger Inszenierung: Das Regieteam und das Theaterensemble Abattoir Fermé inklusive deren Ästhetik und künstlerische Vorbilder werden anhand von Kurzbiographien, einem Interview, Presstexten und Bildmaterial ausführlich vorgestellt sowie Probenfotos gezeigt.

Regie Stef Lernous *Bühne / Light Design* Sven van Kuijk *Musik* Jef De Smet *Kostüme* Pia Salecker *Licht* Cajus Ohrem *Künstlerische Mitarbeit* Maja Westerveld *Dramaturgie* Rüdiger Bering / *Mit* Nick Kaldunski (Produktion Abbatoir Fermé), Moritz Peschke, Elisabet Johannesdóttir, Holger Kunkel, Kirsten Pieters, Chiel van Berkel, Tine Van den Wyngaert

Premiere: 09.10.2019 // Kunstencentrum nona (Mechelen)

Freiburger Premiere: 19.10.2019 // Kleines Haus

2. ZU AUTOR UND WERK

2.1. DER AUTOR E. T. A. HOFFMANN

Auf der Internetseite der Staatsbibliothek Berlin sind zahlreiche wertvolle Informationen zu E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk gesammelt, u. a. eine Kurzbiographie, die wir Ihnen in Auszügen zur Verfügung stellen:

Kindheit, Studium und erste Anstellungen

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Beamter und Künstler, Musiker, Zeichner und Schriftsteller, wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg als Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann geboren; aus Verehrung gegenüber Mozart ersetzte er 1805 den Vornamen Wilhelm durch Amadeus. Er wuchs in zerrütteten Familienverhältnissen mit einem trinkenden Vater und einer hysterischen Mutter auf. Nach der Scheidung der Eltern lebte er bei seiner Mutter, wurde jedoch weitgehend durch den Onkel Otto Dörffer, einem frommen, beschränkten und strengen Juristen, erzogen. Dieser sorgte jedoch früh für Musik- und Zeichenunterricht, sodass Hoffmann bereits mit 13 Jahren seine ersten Kompositionen zu Papier brachte. Ab 1782 besuchte Hoffmann die reformierte Burgschule [...]. Im Jahr 1792 nahm er ein Jura-Studium auf, das er 1795 mit dem ersten Examen abschloss. Auch in dieser Zeit zeichnete und komponierte Hoffmann und schrieb seinen ersten Roman CORNARO, der jedoch nicht erhalten geblieben ist. Dem Studium folgten Anstellungen in Königsberg und ab 1796 am Gericht in Glogau. Zwei Jahre später, nach dem erfolgreich abgeschlossenen Referendarexamen, verlobte sich Hoffmann mit seiner Cousine Minna Dörffer und wechselte als Gerichtsrat nach Berlin. Das großstädtische künstlerische Leben konnte er jedoch nur kurze Zeit genießen, da er nach dem Assessorexamen im Jahr 1800 nach Posen versetzt wurde.

Aufgrund einiger Karikaturen, in denen sich Hoffmann über die Posener Gesellschaft lustig gemacht hatte, wurde er 1802 nach Plock/Weichsel strafversetzt. Im selben Jahr heiratete er die Polin Maria Thekla Michalina Rorer-Trzynska; die Verlobung mit Minna hatte er zuvor gelöst. Die Jahre in Plock und ab 1804 als Regierungsrat in Warschau standen vor allem im Zeichen der Musik. Neben seinem Hauptberuf schrieb, zeichnete und komponierte Hoffmann [...]. Mit dem Einrücken der französischen Truppen verlor er 1807 seine Anstellung und begab sich in Berlin auf Stellensuche, die jedoch erfolglos blieb.

Kapellmeister in Bamberg und Dresden

So nahm er 1808 die Stelle des Kapellmeisters am Bamberger Hoftheater an. Wenngleich diese Anstellung wieder nur kurz währte, da das Theater 1809 Konkurs anmelden musste, war die Zeit in Bamberg für Hoffmanns Zukunft entscheidend, da er sich nun vermehrt der Schriftstellerei zuwendete. Dieses tat er zunächst in Form der Musikkritik [...]. Die Musik der Romantik, deren Wesen Hoffmann als „die unendliche Sehnsucht“ bezeichnete, lag ihm besonders am Herzen und in Beethoven sah er sie in ihrer reinsten Form manifestiert. Beethoven höchstpersönlich wandte sich in einem Brief vom 23. März 1820 an Hoffmann, um für das Schreiben über seine Werke zu danken. Im Kontext der Musikkritik entwickelte Hoffmann zu dieser Zeit auch die fiktive Figur des Kapellmeisters Kreisler, die in gewisser Weise sein literarisches Alter Ego darstellt und eine ganze Reihe von Kreisleriana-Erzählungen in den FANTASIESTÜCKEN und in dem Roman LEBENSANSICHTEN DES KATERS MURR durchzieht.

1810 fand Hoffmann eine neue Anstellung am Bamberger Theater als Direktionsgehilfe, Dramaturg und Dekorationsmaler. Daneben komponierte, schrieb und zeichnete er weiter und verdiente Geld als Musiklehrer. Eine heftige Verliebtheit in seine Musikschülerin Julia Mark machte ihm sehr zu schaffen und floss mitsamt seinen wechselnden Gefühlen in seine literarischen Werke ein.

Da Julia 1812 heiratete und auch die finanziellen Probleme Hoffmanns größer wurden, nahm er im darauf folgenden Jahr das Angebot, als Theaterkapellmeister in Dresden zu wirken, an. Während er zunehmend literarisch tätig war und weiterhin Erzählungen [...] veröffentlichte, spielte die Musik hier noch ein letztes Mal die Hauptrolle: Mit der in Bamberg begonnenen und 1814 vollendeten Oper UNDINE gelang ihm sein wohl wichtigstes musikalisches Werk, das 1816 in Berlin uraufgeführt wurde. [...]

Literarische Erfolge

[...] In unterschiedlichen Varianten begegnet in den FANTASIESTÜCKEN der Einbruch des Fremden in die Realität, der Widerstreit von bürgerlicher Normalität und fantastischer Kunst, von äußerer Vernunft und geheimnisvoller Tiefe des menschlichen Unbewussten.

Die hier abgesteckten Themen durchziehen auch Hoffmanns spätere Texte und können als geradezu charakteristisch für sein Gesamtwerk gelten. So prägt die Erfahrung einer zerrissenen, gedoppelten Wirklichkeit auch den ab 1814 entstandenen Roman DIE ELIXIERE DES TEUFELS, dessen erster Band 1815 erschien und dem der zweite Band 1816 folgte. Hoffmann konnte damit allerdings nicht an den Erfolg der FANTASIESTÜCKE anknüpfen, wie er sich zunächst erhofft hatte.

1814 beendete Hoffmann seine musikalische Laufbahn in Dresden und kehrte nach Berlin zurück. [...] [D]ort [fand er] eine Anstellung am Kammergericht und wurde 1816 zum Kammergerichtsrat befördert. Zugleich baute er sich in der Berliner Gesellschaft rasch einen großen Kreis von Freunden und Bewunderern auf; er pflegte Umgang mit Tieck, Chamisso, Eichendorff, Humboldt und weiteren bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit. In einem Leben zwischen Kammergericht und der Weinstube Lutter & Wegner [...] fand er doch genug Zeit zum Schreiben und entwickelte eine hohe literarische Produktivität. Ab 1816 arbeitete Hoffmann an einer zweiten Sammlung von Erzählungen, den NACHTSTÜCKEN. Die bekannteste Erzählung des Zyklus' ist sicher DER SANDMANN.

Die letzten Jahre

1819 wurde Hoffmann in die Immediat-Commission zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe berufen. Durch seine aufrichtige Arbeit, die häufig Angeklagte vor polizeilicher Verfolgung schützte, zog er den Unmut des Berliner Polizeidirektors auf sich. [...] In einem Disziplinarverfahren wegen der Karikierung des Polizeidirektors in dem 1822 erschienen Roman MEISTER FLOH und einer darauf folgenden Zensur des Werkes, fand diese Zeit aber ein trauriges Nachspiel. Bereits 1819 war Hoffmann schwer an Lues erkrankt. Dennoch fand er in den nächsten Jahren weiterhin die Kraft, neben der täglichen Arbeit literarisch tätig zu sein. Mit DAS FRÄULEIN VON SCUDERI (1818) und den LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR (1819-21) erschienen wichtige Spätwerke.

<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/unterrachten/wissenswertes> (aufgerufen am 21.10.2019)

Der Literaturkritiker Walter Widmer schreibt in einem Artikel in der Wochenzeitung DIE ZEIT 1964 über E. T. A. Hoffmann (den vollständigen Text finden Sie unter dem zitierten Link):

Der sogenannte Gespenster-Hoffmann

[...] Goethe mochte ihn nicht. Er äußerte sich nur selten und ganz obenhin über den unvertrauten Erzähler: „Er bekam mir nicht.“ Ihn zu lesen, sei Zeitverschwendung, es lohne sich nicht [...]. Nicht einmal den Titel des unbekömmlichen Werks zitiert er richtig, spricht vom „Goldnen Becher“ statt vom GOLDNEN TOPF. [...] Seine – sagen wir es rundheraus – seine neurotische Angst vor dem nicht Ausgeglichenen, vor dem Krankhaften (was er krankhaft nannte), kurz, vor dem ihm Ungemäßen, Wesensfremden verleitete ihn immer wieder zur Ungerechtigkeit. Hoffmann ist es nicht besser ergangen als etwa Heine und Kleist.

Goethe hat seine Fehltrübe 1824 und 1827 gefällt, immerhin nach E. T. A. Hoffmanns Tod, als sein Ruhm und vor allem seine Wirkung auf die Literatur, vielmehr auf die Literaturen anderer Länder, auf die Frankreichs zumal, aber auch Englands, Russlands und Amerikas, sich bereits abzeichneten. Doch wer einmal abgestempelt ist, bleibt es. Überquellende Phantasie, Engagement, Anderssein überhaupt gehen gleich als krankhaft, und Lange-Eichbaum verzeichnet denn auch in seinem GENIE, IRRSINN UND RUHM betitelten diagnostischen Werk einen ganzen Katalog von Urteilen über E. T. A. Hoffmann, die allesamt zu seinen Ungunsten sprechen.

Da liest man: „Degeneriert und pathologisch, wäre aber ohne dies nicht so wertvoll geworden. Chamäleonartig, zappelig, reizbar, empfindlich, schroffe Stimmungswechsel. Trank Rotwein. Gewisse Alkoholintoleranz... Halluzinationen, sah oft sein Spiegelbild. Angst, wahnsinnig zu werden... Disharmonisch, stark überempfindlich, ausschweifende Phantasie. Egozentrisch, ‚égotisme‘, starke affektive Leidenschaftlichkeit. Starb an Leberzirrhose und Alkohol-Polyneuritis. War Eidetiker. Alkohol steigerte die Fülle und Deutlichkeit der Anschauungsbilder. Sah dann ungewöhnliche Bilder in unnatürlicher Bewegung. Zeichnete sich selbst oft, konnte sich selbst als Anschauungsbild sehen. Daher die quälenden Spekulationen über das Doppel-Ich... Eine umfassende Pathographie fehlt...“

[...] Der richtige Weg, an E. T. A. Hoffmann heranzukommen, scheint mir das nicht zu sein.

Auch wird man ihm, glaube ich, nicht ganz gerecht, wenn man in ihm „einen verzückten Gaukler der Rauschphantasie“ sieht, wie Walter Muschg es tut. Mir scheint, man kann Hoffmann nur aus seiner individuellen und sozialen Entwicklung, nur auf Grund der gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit näherkommen. Und da hilft uns die Erklärung des Krankhaften seines Wesens nicht viel weiter. Welcher „normale“ Mensch geht schon hin und schreibt Bücher oder komponiert Sinfonien?

Sieht man nämlich ungetrübten Blickes hin, erweist sich sein Leben und Wirken, als gar nicht so anormal, wie man es darzustellen liebt. Ricarda Hoch bescheinigt ihm einen „Überschuss an Willenskraft“ und sagt: „Er behielt bei allem Hang zur Ungebundenheit und der Lust am Abenteuerlichen, bei heftigem Abscheu gegen das Regelmäßige und

Pedantische doch die Kraft, sich in die bürgerliche Ordnung zu schicken, der er hinter dem Rücken Grimassen schnitt. Obwohl ihm die Rechtswissenschaft, sein eigentlicher Beruf, zuwider war, stand er seinen Mann darin; was so selbstverständlich erscheint und was die meisten Romantiker doch nicht konnten, brachte er fertig: das als notwendig Erkannte zu tun.“ Mit einem Wort, er „suchte Rückhalt in einem bürgerlichen Amte“ und war ein gewissenhafter, zuverlässiger Beamter. Auch seine Trunksucht deutet Ricarda Huch positiv: „Wie er jedes einzelne Mal durch den Alkohol sich Konzentration verschaffte und seine Schaffenskraft steigerte, nicht bedenkend oder geringschätzend, dass eine desto größere Erschlaffung erfolgte, hat er dadurch vielleicht auch im ganzen seinem Leben größere Energie und Einheit auf Kosten der Dauer gewonnen.“ Jedenfalls hat er noch auf dem Kranken- und Sterbelager meisterhafte Novellen geschrieben, die seinen übrigen Werken in nichts nachstanden.

Nein, das „Krankhafte“, das Rauschsüchtige allein erklärt nicht viel. Eher lassen sich aus den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen Schlüsse ziehen. 1776 in Königsberg geboren, erlebte er jene unruhvolle Zeit zwischen dem Bayerischen Erbfolgekrieg, der Französischen Revolution, dem Aufstieg und Niedergang Napoleons bis zur Befreiung Griechenlands vom türkischen Joch. Er wurde von Napoleon aus seinem Amt vertrieben, ging darauf als Kapellmeister und Theaterkomponist nach Bamberg, dann, nach dem Verlust seiner Bamberger Stellung, als Kapellmeister zuerst nach Dresden und Leipzig. Nach dem Bruch mit dem Dresdener Theaterdirektor Seconda trat er wieder in den Staatsdienst ein, wurde zum Kammergerichtsrat ernannt, rückte 1821 in den Oberappellationsssenat des Kammergerichts auf und starb 1822.

Mit E. T. A. Hoffmann begann eine literarische Richtung, die keinerlei Gruselrequisiten brauchte, um Grauen zu erzeugen, eine Dichtung, bei der im alltäglichen Dasein das Grauen heimisch ist. Sie bedarf keiner Neumondnächte, keiner Totengerippe und Särge, keiner schauerromantischen Staffage. Es ist eine Dichtung der Lebensangst oder vielmehr des Zwiespalts zwischen realem Leben und ersehntem Glück. Diese Tradition führt geradenwegs zu Edgar Allan Poe, zu Stevensons DR. JEKYLL UND MR. HYDE. Im neunzehnten Jahrhundert erschienen zahlreiche Übersetzungen Hoffmannscher Werke ins Französische und Russische und verbreiteten nicht nur seinen Ruhm, sondern auch thematische Eigenheiten seiner Romane und Novellen: sonderbare psychische Ausnahmestände und gesellschaftliche Verhältnisse besonderer Art, mit scharfen, gnadenlosen Augen gesehene und exakt beschriebene Gestalten und Begebnisse, die scheinbar die Realität verzerren, in Wirklichkeit aber sie nur so grell anleuchten, dass Licht und Schatten überscharf nebeneinander stehen.

Die Optik Hoffmanns, die das Skurrile seiner Personen unterstreicht und hervorhebt, zielt bei näherem Zusehen nicht auf die Darstellung abwegiger Gestalten; sie lässt diese vielmehr durch ihre spießige oder seelenlose Umwelt zu solchen fratzenhaften Sonderlingen entarten. Nicht die Menschen, die er in ihrem Handeln und Leiden schildert, sind Zerrbilder und Fratzen, nein, die Umwelt und ihre banalen Realitäten sind nicht in Ordnung. Die Menschen reagieren lediglich auf den trivialen Alltag und auf die vor Tugend muffig riechenden Kleinbürger und Kleinstädter, unter denen sich geistige Wesen keinesfalls heimisch fühlen können. Der Kontrast zwischen dem empfindsamen, verletzbaren, versponnenen Einzelgänger und den dickfelligen, stumpfen, geistlosen Pfahlbürgern ergibt zwangsläufig satirisch-karikaturistische Situationen, er führt zu Reibungen, zu Konflikten zwischen der nüchternen kunstfeindlichen Wirklichkeit

Deutschlands, die den Künstler als unnützen, ja lästigen Schmarotzer abtut, als „destruktives Element“, und dem Dichter, dem Außenseiter und ungeselligen Eigenbrötler, der sich nicht in den gemütlich-geruhsamen Trott des philiströsen Alltags fügen kann (und es übrigens auch nicht will). Kunst und Liebe, diese beiden für den Dichter unentbehrlichen Lebensbedingungen, sind für Hoffmann im damaligen realen Deutschland unmöglich: Er sieht keine Erfüllung seiner Sehnsüchte, er sieht nur den tragischen Ausweg in den Selbstmord, in die Vereinsamung.

Dieser ewige Gegensatz: Künstlertum, das heißt ohnmächtiges Erleiden der sturen Realität, die sich in der Spießervelt der Städte und Städtchen manifestiert, zieht sich durch das gesamte Werk Hoffmanns. Da ist keine schummrige romantische Suche nach der Blauen Blume, da sind freilich die ganze Phantastik, das ganze Requisitorium der Romantiker – aber das wesentliche Moment der Romantik fehlt ganz und gar: Die Abkehr von der Wirklichkeit, die Flucht in die Poesie, das Augenschließen vor der Realität, die Poetisierung der Welt. Bei E. T. A. Hoffmann herrscht ein harter, krasser Dualismus: hier das Deutschland der napoleonischen Zeit, das Deutschland der Kleinstaaterei und der Duodezfürsten, in dem ein Dichter nicht atmen, nicht leben kann, dort Atlantis, das Leben in der Poesie, das sich der Künstler selbst zaubern muss.

Nicht der Gespenster-Hoffmann, nicht der „spannende“ Hoffmann des FRÄULEIN VON SCUDÉRY, nicht der veroperte, sentimentalisierte Geschichtenerzähler Offenbachs sind der eigentliche, wahre E. T. A. Hoffmann; ihn treffen wir in den Erzählungen, die jenes einmalige Gespinnst aus satirisch verschleierter Wirklichkeit und getarnten Gegenwehr des Dichters demonstrieren, die Einsamkeit des fühlenden Menschen inmitten einer grobschlächtigen, auf das Materielle erpichten Welt der Banausen. Im Grunde eine Thematik, die zeitlos ist.

Autor: Walter Widmer

<https://www.zeit.de/1964/38/der-sogenannte-gespenster-hoffmann/komplettansicht> (aufgerufen am 20.10.2019)

2.2. INHALT DER ERZÄHLUNG

Der Literaturwissenschaftler Christophe Koné fasst die Handlung der Erzählung DER SANDMANN auf den Seiten der Staatsbibliothek Berlin prägnant zusammen:

E. T. A. Hoffmanns Erzählung DER SANDMANN, 1816 in der Sammlung NACHTSTÜCKE erschienen, handelt von dem Studenten Nathanael, dem eine Holzpuppe den Kopf verdreht. Zunächst glaubt der unter einem Kindheitstrauma leidende Nathanael den mutmaßlichen Mörder seines Vaters, den Advokaten Coppelius, in der Person eines Wetterglashändlers namens Coppola wiederzuerkennen, bevor er sich Hals über Kopf in Olimpia, einen musizierenden Automaten, verliebt und dabei die eigene Geliebte Clara vernachlässigt. Nach einem verfehlten Mordversuch an Clara begeht der von einem Wahnsinnsanfall gepackte Nathanael am Ende Selbstmord.

<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/auge/> (aufgerufen am 21.10.2019)

Sigmund Freuds Zusammenfassung von Hoffmanns Märchen aus dem Jahr 1919 liest sich wie folgt:

Der Student Nathaniel, mit dessen Kindheitserinnerungen die phantastische Erzählung anhebt, kann trotz seines Glückes in der Gegenwart die Erinnerungen nicht bannen, die sich ihm an den rätselhaft erschreckenden Tod des geliebten Vaters knüpfen. An gewissen Abenden pflegte die Mutter die Kinder mit der Mahnung zeitig zu Bette zu schicken: Der Sandmann kommt, und wirklich hört das Kind dann jedesmal den schweren Schritt eines Besuchers, der den Vater für diesen Abend in Anspruch nimmt. Die Mutter, nach dem Sandmann befragt, leugnet dann zwar, daß ein solcher anders denn als Redensart existiert, aber eine Kinderfrau weiß greifbarere Auskunft zu geben:

„Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bette gehen wollen, und wirft ihnen Hände voll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopfe herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen, die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.“

Obwohl der kleine Nathaniel alt und verständig genug war, um so schauerliche Zutaten zur Figur des Sandmannes abzuweisen, so setzte sich doch die Angst vor diesem selbst in ihm fest. Er beschloß zu erkunden, wie der Sandmann aussehe, und verbarg sich eines Abends, als er wieder erwartet wurde, im Arbeitszimmer des Vaters. In dem Besucher erkennt er dann den Advokaten Coppelius, eine abstoßende Persönlichkeit, vor der sich die Kinder zu scheuen pflegten, wenn er gelegentlich als Mittagsgast erschien, und identifiziert nun diesen Coppelius mit dem gefürchteten Sandmann. Für den weiteren Fortgang dieser Szene macht es der Dichter bereits zweifelhaft, ob wir es mit einem ersten Delirium des angstbesessenen Knaben oder mit einem Bericht zu tun haben, der als real in der Darstellungswelt der Erzählung aufzufassen ist. Vater und Gast machen sich an einem Herd mit flammender Glut zu schaffen. Der kleine Lauscher hört Coppelius rufen: „Augen her, Augen her“, verrät sich durch seinen Aufschrei und wird von Coppelius gepackt, der ihm glutrote Körner aus der Flamme in die Augen streuen will, um sie dann auf den Herd zu werfen. Der Vater bittet die Augen des Kindes frei. Eine tiefe Ohnmacht und lange Krankheit beenden das Erlebnis.

Wer sich für die rationalistische Deutung des Sandmannes entscheidet, wird in dieser Phantasie des Kindes den fortwirkenden Einfluß jener Erzählung der Kinderfrau nicht verkennen. Anstatt der Sandkörner sind es glutrote Flammenkörner, die dem Kinde in die Augen gestreut werden sollen, in beiden Fällen, damit die Augen herausspringen. Bei einem weiteren Besuche des Sandmannes ein Jahr später wird der Vater durch eine Explosion im Arbeitszimmer getötet; der Advokat Coppelius verschwindet vom Orte, ohne eine Spur zu hinterlassen.

Diese Schreckgestalt seiner Kinderjahre glaubt nun der Student Nathaniel in einem herumziehenden italienischen Optiker Giuseppe Coppola zu erkennen, der ihm in der Universitätsstadt Wettergläser zum Kauf anbietet und nach seiner Ablehnung hinzusetzt: „Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! – hab auch sköne Oke – sköne Oke.“ Das Entsetzen des Studenten wird beschwichtigt, da sich die angebotenen Augen als harmlose Brillen herausstellen; er kauft dem Coppola ein Taschenperspektiv ab und späht mit dessen Hilfe in die gegenüberliegende Wohnung des Professors Spalanzani,

wo er dessen schöne, aber rätselhaft wortkarge und unbewegte Tochter Olimpia erblickt. In diese verliebt er sich bald so heftig, daß er seine kluge und nüchterne Braut über sie vergißt. Aber Olimpia ist ein Automat, an dem Spalanzani das Räderwerk gemacht und dem Coppola – der Sandmann – die Augen eingesetzt hat. Der Student kommt hinzu, wie die beiden Meister sich um ihr Werk streiten; Der Optiker hat die hölzerne, augenlose Puppe davongetragen, und der Mechaniker, Spalanzani, wirft Nathaniel die auf dem Boden liegenden blutigen Augen Olimpias an die Brust, von denen er sagt, daß Coppola sie dem Nathaniel gestohlen. Dieser wird von einem neuerlichen Wahnsinnsanfall ergriffen, in dessen Delirium sich die Reminiszenz an den Tod des Vaters mit dem frischen Eindruck verbindet: „Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! Dreh' dich, Feuerkreis – lustig – lustig! Holzpüppchen hui, schön Holzpüppchen dreh' dich –.“ Damit wirft er sich auf den Professor, den angeblichen Vater Olimpias, und will ihn erwürgen.

Aus langer, schwerer Krankheit erwacht, scheint Nathaniel endlich genesen. Er gedenkt, seine wiedergefundene Braut zu heiraten. Sie ziehen beide eines Tages durch die Stadt, auf deren Markt der hohe Ratsturm seinen Riesenschatten wirft. Das Mädchen schlägt ihrem Bräutigam vor, auf den Turm zu steigen, während der das Paar begleitende Bruder der Braut unten verbleibt. Oben zieht eine merkwürdige Erscheinung von etwas, was sich auf der Straße heranbewegt, die Aufmerksamkeit Claras auf sich. Nathaniel betrachtet dasselbe Ding durch Coppelas Perspektiv, das er in seiner Tasche findet, wird neuerlich vom Wahnsinn ergriffen, und mit den Worten: Holzpüppchen, dreh' dich, will er das Mädchen in die Tiefe schleudern. Der durch ihr Geschrei herbeigeholte Bruder rettet sie und eilt mit ihr herab. Oben läuft der Rasende mit dem Ausruf herum: Feuerkreis, dreh' dich, dessen Herkunft wir ja verstehen. Unter den Menschen, die sich unten ansammeln, ragt der Advokat Coppelius hervor, der plötzlich wieder erschienen ist. Wir dürfen annehmen, daß es der Anblick seiner Annäherung war, der den Wahnsinn bei Nathaniel zum Ausbruch brachte. Man will hinauf, um sich des Rasenden zu bemächtigen, aber Coppelius lacht: „Wartet nur, der kommt schon herunter von selbst.“ Nathaniel bleibt plötzlich stehen, wird den Coppelius gewahr und wirft sich mit dem gellenden Schrei: „Ja! Sköne Oke – Sköne Oke“ über das Geländer herab. Sowie er mit zerschmettertem Kopf auf dem Straßenpflaster liegt, ist der Sandmann im Gewühl verschwunden.

<https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29> (aufgerufen am 20.10.2019)

2.3. INTERPRETATIONEN UND MOTIVIK

Sigmund Freud deutete die Erzählung in seinem Essay DAS UNHEIMLICHE 1919 als exemplarische Studie über Verdrängung kindlicher Traumata und allmähliches Abgleiten in den Wahnsinn. Anschließend an oben zitierte Zusammenfassung schreibt er:

Diese kurze Nacherzählung wird wohl keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß das Gefühl des Unheimlichen direkt an der Gestalt des Sandmannes, also an der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden, haftet und daß eine intellektuelle Unsicherheit im Sinne von Jentsch mit dieser Wirkung nichts zu tun hat. Der Zweifel an der Beseeltheit, den wir bei der Puppe Olimpia gelten lassen mußten, kommt bei diesem stärkeren Beispiel des Unheimlichen überhaupt nicht in Betracht. Der Dichter erzeugt zwar in uns anfänglich eine Art von Unsicherheit, indem er uns, gewiß nicht ohne Absicht, zunächst nicht

erraten läßt, ob er uns in die reale Welt oder in eine ihm beliebige phantastische Welt einführen wird. Er hat ja bekanntlich das Recht, das eine oder das andere zu tun, und wenn er z. B. eine Welt, in der Geister, Dämonen und Gespenster agieren, zum Schauplatz seiner Darstellungen gewählt hat, wie Shakespeare im HAMLET, MACBETH und in anderem Sinne im STURM und im SOMMERNACHTSTRAUM, so müssen wir ihm darin nachgeben und diese Welt seiner Voraussetzung für die Dauer unserer Hingegebenheit wie eine Realität behandeln. Aber im Verlaufe der Hoffmannschen Erzählung schwindet dieser Zweifel, wir merken, daß der Dichter uns selbst durch die Brille oder das Perspektiv des dämonischen Optikers schauen lassen will, ja daß er vielleicht in höchstgelegener Person durch solch ein Instrument geguckt hat. Der Schluß der Erzählung macht es ja klar, daß der Optiker Coppola wirklich der Advokat Coppelius [Fußnote] und also auch der Sandmann ist.

Eine „intellektuelle Unsicherheit“ kommt hier nicht mehr in Frage: wir wissen jetzt, daß uns nicht die Phantasiegebilde eines Wahnsinnigen vorgeführt werden sollen, hinter denen wir in rationalistischer Überlegenheit den nüchternen Sachverhalt erkennen mögen, und – der Eindruck des Unheimlichen hat sich durch diese Aufklärung nicht im mindesten verringert. Eine intellektuelle Unsicherheit leistet uns also nichts für das Verständnis dieser unheimlichen Wirkung.

Hingegen mahnt uns die psychoanalytische Erfahrung daran, daß es eine schreckliche Kinderangst ist, die Augen zu beschädigen oder zu verlieren. Vielen Erwachsenen ist diese Ängstlichkeit verblieben, und sie fürchten keine andere Organverletzung so sehr wie die des Auges. Ist man doch auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel. Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist. Auch die Selbstblendung des mythischen Verbrechers Ödipus ist nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration, die ihm nach der Regel der Talion allein angemessen wäre. Man mag es versuchen, in rationalistischer Denkweise die Zurückführung der Augenangst auf die Kastrationsangst abzulehnen; man findet es begreiflich, daß ein so kostbares Organ wie das Auge von einer entsprechend großen Angst bewacht wird, ja man kann weitergehend behaupten, daß kein tieferes Geheimnis und keine andere Bedeutung sich hinter der Kastrationsangst verberge. Aber man wird damit doch nicht der Ersatzbeziehung gerecht, die sich in Traum, Phantasie und Mythos zwischen Auge und männlichem Glied kundgibt, und kann dem Eindruck nicht widersprechen, daß ein besonders starkes und dunkles Gefühl sich gerade gegen die Drohung, das Geschlechtsglied einzubüßen erhebt, und daß dieses Gefühl erst der Vorstellung vom Verlust anderer Organe den Nachhall verleiht. Jeder weitere Zweifel schwindet dann, wenn man aus den Analysen an Neurotikern die Details des „Kastrationskomplexes“ erfahren und dessen großartige Rolle in ihrem Seelenleben zur Kenntnis genommen hat.

Auch würde ich keinem Gegner der psychoanalytischen Auffassung raten, sich für die Behauptung, die Augenangst sei etwas vom Kastrationskomplex Unabhängiges, gerade auf die Hoffmannsche Erzählung vom SANDMANN zu berufen. Denn warum ist die Augenangst hier mit dem Tode des Vaters in innigste Beziehung gebracht? Warum tritt der Sandmann jedesmal als Störer der Liebe auf? Er entzweit den unglücklichen Studenten mit seiner Braut und ihrem Bruder, der sein bester Freund ist, er vernichtet sein zweites Liebesobjekt, die schöne Puppe Olimpia, und zwingt ihn selbst zum Selbstmord, wie er unmittelbar vor der beglückenden Vereinigung mit seiner

wiedergewonnenen Clara steht. Diese sowie viele andere Züge der Erzählung erscheinen willkürlich und bedeutungslos, wenn man die Beziehung der Augenangst zur Kastration ablehnt, und werden sinnreich, sowie man für den Sandmann den gefürchteten Vater einsetzt, von dem man die Kastration erwartet.

E. T. A. Hoffmann war das Kind einer unglücklichen Ehe. Als er drei Jahre war, trennte sich der Vater von seiner kleinen Familie und lebte nie wieder mit ihr vereint. Nach den Belegen, die E. Grisebach in der biographischen Einleitung zu Hoffmanns Werken beibringt, war die Beziehung zum Vater immer eine der wundesten Stellen in des Dichters Gefühlsleben.

Wir würden es also wagen, das Unheimliche des Sandmannes auf die Angst des kindlichen Kastrationskomplexes zurückzuführen. Sowie aber die Idee auftaucht, ein solches infantiles Moment für die Entstehung des unheimlichen Gefühls in Anspruch zu nehmen, werden wir auch zum Versuch getrieben, dieselbe Ableitung für andere Beispiele des Unheimlichen in Betracht zu ziehen. Im Sandmann findet sich noch das Motiv der belebt scheinenden Puppe, das Jentsch hervorgehoben hat. Nach diesem Autor ist es eine besonders günstige Bedingung für die Erzeugung unheimlicher Gefühle, wenn eine intellektuelle Unsicherheit geweckt wird, ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt. Natürlich sind wir aber gerade mit den Puppen vom Kindlichen nicht weit entfernt. Wir erinnern uns, daß das Kind im frühen Alter des Spielens überhaupt nicht scharf zwischen Belebtem und Leblosem unterscheidet und daß es besonders gern seine Puppe wie ein lebendes Wesen behandelt. Ja, man hört gelegentlich von einer Patientin erzählen, sie habe noch im Alter von acht Jahren die Überzeugung gehabt, wenn sie ihre Puppen auf eine gewisse Art, möglichst eindringlich, anschauen würde, müßten diese lebendig werden. Das infantile Moment ist also auch hier leicht nachzuweisen; aber merkwürdig, im Falle des Sandmannes handelte es sich um die Erweckung einer alten Kinderangst, bei der lebenden Puppe ist von Angst keine Rede, das Kind hat sich vor dem Beleben seiner Puppen nicht gefürchtet, vielleicht es sogar gewünscht. Die Quelle des unheimlichen Gefühls wäre also hier nicht eine Kinderangst, sondern ein Kinderwunsch oder auch nur ein Kinderglaube. Das scheint ein Widerspruch; möglicherweise ist es nur eine Mannigfaltigkeit, die späterhin unserem Verständnis förderlich werden kann.

<https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29> (aufgerufen am 20.10.2019)

Auf den Seiten der Staatsbibliothek Berlin setzt sich die Literaturwissenschaftlerin Marion Bönninghausen – auch in Bezug auf Sigmund Freuds Deutung – mit der Erzählung und zentralen Motiven, wie dem Auge und dem Unheimlichen, auseinander:

Psychologische und parapsychologische Deutungen der Figur Nathanael

Es geht um den Studenten Nathanael, der in einen Sog merkwürdiger Ereignisse gerät, aus dem er nicht wieder herausfindet. Er scheint von dämonischen Gewalten verfolgt zu werden, die sich an der Figur des Sandmanns festmachen lassen. Dieser dringt in unterschiedlichen Gestalten und Namenvariationen immer wieder in das Leben Nathanaels ein und bringt dieses allmählich soweit durcheinander, dass Nathanael sich aus dem Bann der Ereignisse nicht mehr lösen kann und an ihnen zugrunde geht.

Der erste Teil der Erzählung besteht aus drei Briefen, von denen der erste zurückblickend die Begegnungen mit dem Sandmann darstellt, ausgehend von dem traumatischen Kindheitserlebnis Nathanaels, bei dem dieser mit ansehen muss, wie sein Vater bei einem alchimistischen Experiment mit dem Advokaten Coppelius, dem Sandmann, ums Leben kommt. Diesen Coppelius vermeint Nathanael später [...] unter dem Namen Coppola wiederzutreffen, ein Wiedersehen mit schwerwiegenden Folgen, das den zweiten Teil der Erzählung einleitet: Nach einem durch ein Feuer im Laboratorium des Hauses erzwungenen Umzug, der seine deutliche Parallelisierung in der Todesszene seines Vaters hat, erblickt Nathanael mithilfe eines von Coppola gekauften Fernrohrs im Zimmer gegenüber eine mechanische Puppe, Olimpia, ein Produkt wiederum unter anderem dieses „Mechanicus“. Die beiden großen Motivkomplexe des Auges und der Automate treffen hier aufeinander, wenn Nathanael aufgrund einer perspektivisch verzerrten Wahrnehmung in einer fatalen Liebesbeziehung der Puppe verfällt. Während der bürgerlichen Welt Olimpia als Maschine „ganz unheimlich“ geworden ist¹, beharrt Nathanael in völliger Verblendung darauf, dass sich ihre zwei Worte „Ach – Ach“² nur dem „poetischen Gemüt“ als „echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens“³ erschließen könnten – eine typisch Hoffmann'sche Ironisierung des zeitgenössischen künstlerischen Selbstverständnisses. Als Nathanael Zeuge eines heftigen Streites zwischen den beiden Schöpfern der Automate wird und erkennen muss, dass es sich um eine Puppe handelt, verfällt er dem Wahnsinn. Davon genesen, holt ihn sein Schicksal in Gestalt des Coppelius/ Coppola wieder ein und er stürzt sich – möglicherweise im magischen Bann des Sandmanns – von einem Turm in den Tod.

Der Leser bleibt im Ungewissen, ob der unheimliche Sandmann tatsächlich existiert, der, wie Nathanael es formuliert, „überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt“.⁴ Es wäre möglich, dass Nathanael an Verfolgungswahn leidet und als psychisch Kranker gesehen werden muss, der sich in seinen inneren Einbildungen verliert. So zumindest sieht es seine vernünftige Verlobte Clara, die in ihrem Brief an Nathanael darauf hinweist, dass „alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging“⁵, die „dunkle Macht“⁶, die vom Sandmann ausgehe, sei „das Fantom unseres eigenen Ichs.“⁷ Sie vertritt mit dieser rationalen Position den zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs, dessen [...] Repräsentanten [...] abnorme Vorstellungen, fixe Ideen oder Angst vor Nachstellungen als Symptome des Wahnsinns diagnostizierten. Hier liegt der Ursprung der modernen Psychologie begründet, Freud wird später u.a. auf die romantische Literatur insbesondere E. T. A. Hoffmanns zurückgreifen, um aus ihr seine psychoanalytischen Theorien abzuleiten. Ihm zufolge reproduziert Nathanael die traumatische Situation seiner Erstbegegnung mit dem Sandmann, einem Besucher und gewissermaßen Kollegen seines Vaters, so dass der Sandmann als gefürchtete Instanz eine Macht in Nathanael selbst darstellt.⁸

¹ DER SANDMANN, S. 42.

² DER SANDMANN, S. 40.

³ DER SANDMANN, S. 42.

⁴ DER SANDMANN, S. 16.

⁵ DER SANDMANN, S. 21.

⁶ DER SANDMANN, S. 22.

⁷ DER SANDMANN, S. 23.

⁸ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud. Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt am Main 1966, S. 227-268. Online abrufbar unter: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29> (aufgerufen am 20.10.2019)

Es gibt aber auch Indizien im Text, die darauf verweisen, dass Nathanael als Künstler die Gabe besitzt, Verborgenes und Übernatürliches zu schauen und damit an eine höhere, äußere Macht gebunden ist. Mit dieser parapsychologischen Deutungsmöglichkeit schließt Hoffmann an die romantische Naturphilosophie, namentlich an die ANSICHTEN VON DER NACHTSEITE DER NATURWISSENSCHAFT (1808) an, in denen Gotthilf Heinrich Schubert natur- und geschichtsphilosophische Einheitsvisionen postuliert, die in Grenzsituationen wie im Schlaf, im Traum, im Wahnsinn erfahren werden können. [...]



E. T. A. Hoffmann: Illustration zur Erzählung DER SANDMANN. Berlin 1815. Original Federzeichnung, nicht erhalten. Reproduktion, Staatsbibliothek Bamberg Sign. Bg.o.289.

Perspektivierungen des Unheimlichen

Über das Unheimliche, das für Nathanael von dem Sandmann ausgeht, lassen sich beide Deutungsmöglichkeiten verbinden, wenn man die inhärenten Bedeutungsdimensionen des ‚Heimlichen‘ und ‚Heimischen‘ mitbedenkt. [...] Aus psychologischer Sicht [...] wird die Erfahrung des ‚Heimischen‘ als etwas Unheimliches erlebt, indem Freud zufolge an „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes“ gerührt werde, das „nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁹

In der Erzählung bleibt die Existenz des unheimlichen Sandmann ungeklärt [...]. Die polyoperspektivische Erzählweise veranlasst den Leser einmal, die

⁹ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud. Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt am Main 1966, S. 254. Online abrufbar unter: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-ii-7122/29> (aufgerufen am 20.10.2019)

Bewusstseinsvorgänge Nathanaels und damit auch die Bedrohung durch den Sandmann mitfühlend nachzuvollziehen. Dann aber wieder muss der Leser aus der Außenperspektive einen Blick auf einen nahezu Wahnsinnigen werfen. Die Geschichte bleibt dadurch doppeldeutig: Als rationalisierbares Geschehen kann sie als Darstellung einer psychischen Erkrankung gedeutet werden, durch die emotionale Einfühlung des Lesers liest sie sich als das Eingreifen äußerer, irrationaler Mächte in das Leben eines sensiblen Künstlers (wobei dieses Stereotyp sofort wieder ironisiert wird).

Die Motivkomplexe des Auges und der Automate, die eng aufeinander bezogen sind, sind in das rätselhafte Geflecht aus Widersprüchlichkeit und Doppelbödigkeit eingewoben. Alle bedeutungsvollen Ereignisse in der Lebensgeschichte Nathanaels sind mit optischen Phänomenen verknüpft, wobei vor allem die Macht der Blicke auf die Doppeldeutigkeit der Wahrnehmung verweist. Nathanael (und mit ihm der Leser) unterliegt fortwährend der Gefahr von Sinnestäuschungen, die er gleichzeitig jedoch auch selbst auszulösen vermag. So gründet seine Liebe zur Automate Olimpia auf der Macht der Blicke: Er ist es, der ihre Blicke kraft des „Lichtstrahls“ seiner Augen erschafft und anschließend der Täuschung erliegt, es seien „Liebesblick[e]“. [...]

Die gesamte Erzählung stellt sich in diesem Sinne dar als ein virtuoses Spiel mit Perspektivierungen, Verfremdungen und Verrätselungen, das die philosophisch-psychologischen Entwürfe seiner Epoche widerspiegelt und ironisch bricht.

Autorin: Marion Bönninghausen

<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/sandmann/> (aufgerufen am 21.10.2019)

Auf den Seiten der Staatsbibliothek Berlin finden Sie weitere wissenschaftliche Fachbeiträge zu zentralen Motiven in E. T. A. Hoffmanns Werk. Die Beiträge beschäftigen sich mit dem Motiv des Auges, der Automaten und des Künstlers und Außenseiters, mit Komik und Ironie, Phantastischem und Wunderbarem und dem Unheimlichen:

<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/>
(aufgerufen am 21.10.2019)

Außerdem bietet die Homepage Lehrmaterialien, darunter eine Unterrichtseinheit zum Auge und eine zu Automaten, an, die Sie hier herunterladen können:

<https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/unterrichten/lehrmaterialien/sandmann/> (aufgerufen am 21.10.2019)

3. DIE FREIBURGER INSZENIERUNG VON *DER SANDMANN*

3.1. DAS LEITUNGSTEAM

Stef Lernous (Regie)

Stef Lernous, geboren 1973 in Mechelen in Belgien, ist künstlerischer Leiter des belgischen Theaterensembles Abattoir Fermé. Er begann seine Karriere als Schauspieler für verschiedene Produktionen im professionellen flämischen Theater. 1999 gründete er zusammen mit seinen Partnern Nick Kaldunski und Tine Van den Wyngaert seine eigene Theatergruppe Abattoir Fermé, welche schnell internationale Bekanntheit erlangte. Lernous schrieb und führte Regie bei mehr als 70 Produktionen: sowohl textbasierte Stücke als auch visuelles Theater, Opern, Kurzfilme, Kinderstücke, Konzerte, eine TV-Serie und vieles mehr. Seine Arbeiten weisen Einflüsse des Barock, der Schauerliteratur, der Horror-Ikonografie und der Popkultur auf. Sie spiegeln außerdem seine Faszination für Rituale, den Menschen und seinen Körper und Phänomene abseits vom Mainstream ('the world behind the world') wieder. Lernous ist Leiter und Lehrer der Schauspielabteilung der Brüsseler School of Arts RITCS (Royal Institute for Theatre, Cinema & Sound). Er verfasst außerdem regelmäßig Beiträge für verschiedene Literatur- und Kunstmagazine.

Sven van Kuijk (Bühne & Light Design)

Sven Van Kuijk, geboren 1970 in Ekeren (Belgien), schloss 1997 sein Studium an der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel ab. Zwischen 1997 und 2007 arbeitete er als Plastiker, Requisiteur und Lightdesigner u. a. für Jan Fabre/Troubleyn, Lisbeth Gruwez und Christoph Marthaler. Seit 2008 ist er zugleich Bühnenbildner und Lightdesigner sowie Technischer Leiter von Abattoir Fermé und hat in diesen Funktionen seither an über 30 Produktionen der Gruppe mitgewirkt.

3.2. IM KOPF VON NATHANAEEL – INTERVIEW MIT DEM REGISSEUR STEF LERNOUS

*Was hat dich an E. T. A. Hoffmanns Erzählung *DER SANDMANN* gereizt, dass du sie auf die Bühne bringen wolltest?*

Stef Lernous: Ich habe Hoffmanns Geschichte als Teenager gelesen und war sehr schnell von deren traumartiger Qualität beeindruckt. Da gibt es die Szene, in der Nathanael heimlich seinen Vater in dessen Zimmer beobachtet und den Herd entdeckt. Diese Beschreibung ging über zwei Seiten und als ich umblätterte, hatte ich das Gefühl, etwas überlesen zu haben. Ich blätterte also vor und zurück, las es wieder und wieder und stellte schließlich fest, dass es absichtlich so zerrissen und verwirrend wie ein Traum geschrieben war, genauer: ein Albtraum. Ich beschäftige mich liebend gerne mit allem Unterbewussten und Traumhaften und habe einen ausgeprägten Sinn für das Makabre. *DER SANDMANN* bietet sehr viel davon: Diese inspirierenden visuellen Beschreibungen, die kunstvolle Sprache und die fragmentarisch erzählte, sich über viele Jahre erstreckende Geschichte empfand ich als großartige Herausforderung für eine Übertragung auf die Bühne.

Im Juni / Juli hast du dir viel Zeit genommen, um gemeinsam mit dem Ensemble herauszufinden, wie du diese Geschichte auf deine persönliche Weise erzählen könntest. Was waren die Optionen und für welchen Zugang hast du dich letztlich entschieden?

Stef Lernous: Bei den Arbeiten mit Abattoir Fermé geht es uns eher darum, den Geist einer Vorlage auf die Bühne zu übertragen als ordentlich eine Geschichte nachzuerzählen. DER SANDMANN ist ein Märchen, aber für Erwachsene, mit sexuellen Konnotationen, einem bösen Sinn für Komik, einigen pre-Freudianischen Ideen... Und dann ist es ziemlich phantasmagorisch, spielt mit Trugbildern und verzerrter Wahrnehmung. Was wäre die Dramaturgie eines Traumes? Wie geht man mit einer Sprache um, die vor allem aus Prosa besteht? Und wie mit einer Hauptfigur, die nicht sonderlich sympathisch ist?

Im Laufe unserer dreiwöchigen Suche erfahren der Text Hoffmanns und unsere Assoziationen dazu mehrere Wandlungen und Häutungen. Der Textanteil wird immer geringer. Nach und nach finden wir die richtige Balance zwischen dem, was wir brauchen, um unsere Geschichte erzählen zu können, und dem, was wir weglassen können, ohne die Essenz von Hoffmanns Erzählung zu verlieren. Natürlich gibt es wie immer, wenn man einen Theaterabend entwickelt, Millionen von Möglichkeiten. Und jede Entscheidung, die man trifft, zieht andere Entscheidungen nach sich. Ich kann beim besten Willen nicht mehr rekonstruieren, wie wir dahin gekommen sind, wo wir jetzt sind. Immerhin weiß ich aber, dass es für mich spannend wurde, als wir damit anfangen, über die Aspekte des ‚Sehens‘, der ‚Unsichtbar-Seins‘ und die damit verbundenen Bilderwelten nachzudenken.

Mir gefällt sehr die Vorstellung, dass sich alles nur im Kopf von Nathanael abspielt und wir das sehen, was er sieht – oder glaubt zu sehen. Es ist, als ob er umgeben wäre von einer Reihe von Auslösern und Reizen, die die ihn dazu veranlassen, schreckliche Dinge zu sehen. War mir noch mehr gefällt, ist, dass ich als Zuschauer dabei gemeinsam mit Nathanael die Orientierung verlieren könnte, und wie schnell zunächst verrückte Dinge scheinbar normal werden können. Was ist für ihn real und was nicht? Und was wäre, wenn...?

Was die Bilderwelten anbelangt, macht es Spaß, diese wie schon in Hoffmanns Erzählung in assoziativer Weise durchzuspielen: Überall findet man das Motiv des Feuers, in der Pfeife, in der Brust, in der Brandruine... Und dann die ‚Augen‘, das Beobachten, die Perspektive, die Angst vorm Verlust der Sehkraft... Und schließlich das weibliche Element: die Liebe, die Verlobte, die Unerreichbare, das Lustobjekt und, für Nathanael damit verbunden, das ‚Unheimliche‘, ‚Beängstigende‘ ...

Die Bühnenwelten, die du mit den Schauspieler_innen von Abattoir Fermé und dem Designer Sven Van Kuijk entwirfst, sind sehr einzigartig und besonders. Was fasziniert dich am Dunklen und Dreckigen?

Stef Lernous: Ich bin ja ganz offensichtlich von zahlreichen Filmen beeinflusst. Ich mag da alles Mögliche, aber meine Vorliebe gilt jeder Form von Eskapismus: Musicals, Horrorfilme, Fantasy oder das ausgesprochen Bizarre. Die Filme von John Waters, Peter Greenaway, Stanley Kubrick, den Marx Brothers oder Billy Wilder haben einen gewaltigen Einfluss auf mich. Und in Treue zu diesen Idolen mischt sich die Hommage an

sie, die Nachahmung, mit der Ästhetik, die Sven Van Kuijk und ich entwickelt haben. Auf unsere Zusammenarbeit bin ich besonders stolz. Mir gefallen die zahllosen, feinen Abstufungen des Dreckigen, das ja meist den ‚Schmutz‘ der jeweiligen Vorlage und einiger ihrer Figuren widerspiegelt.

DER SANDMANN zeigt aber kein dreckiges, primitives Universum. Hoffmanns Welt ist sauberer, er beschreibt eher einen Traum als einen Albtraum. Natürlich gibt es drei, vier Momente, die wirklicher Horror sind, aber ich empfinde die Stimmung eher als schwebend, bedrückend und gespenstisch. Sie ist durchgeistigter als zum Beispiel bei Lovecraft. Also trifft man dementsprechend seine ästhetischen Entscheidungen. Unser SANDMANN ist weniger geerdet als die meisten Stücke von Abattoir Fermé, er ist dafür lyrischer, verträumter.

DER SANDMANN ist eine echte Koproduktion zwischen Abattoir Fermé und dem Theater Freiburg, mit einem gemischten Ensemble und Aufführungen hier wie da. Was ist in deinen Augen der Nutzen dieser Kooperation zwischen zwei so ungleichen Partnern? Und was sind die Schwierigkeiten?

Stef Lernous: Alles, was ich an einer solchen Zusammenarbeit spannend finde, ist zugleich eine Herausforderung. Aber interessante Herausforderungen!

Wenn man ein solches Stück am Theater Freiburg macht, muss der Entwurf für das Bühnenbild schon Monate vor Probenbeginn mehr oder weniger fertig sein. Änderungen sind möglich, aber eigentlich begrenzt. Das hat natürlich mit der enormen Belastung eines großen Theaters durch seine zahlreichen Produktionen zu tun. Ich nehme aber nun mal gerne Änderungen an der Ausstattung vor, so lange es geht. In zwei Ländern gleichzeitig an einer Produktion arbeiten bedeutete, zwei Bühnenbilder parallel zu erstellen. In Belgien probten wir auf die Premiere dort hin, und in Freiburg mussten wöchentlich die dabei entstandenen Änderungen am Bühnenbild ebenfalls umgesetzt werden. Doch so verstehen die damit beschäftigten Handwerker hier wie da, dass nicht alle Künstler auf die gleiche Art und Weise arbeiten. Und mir wurde bewusst, dass es an großen Theatern betriebsbedingte Arbeitsweisen gibt, die man respektieren sollte.

Ich finde es gut, wenn Schauspieler_innen ihre Komfortzone verlassen. Sie fangen an ihr Verhalten ein wenig zu ändern. Es ist interessant, das Abattoir-Schauspieler_innen auf einer großen Bühne zu erleben und die Freiburger in einer kleinen, kuscheligen Spielstätte. Der Raum, in dem man arbeitet und spielt, beeinflusst natürlich die Wirkung einer Aufführung.

Mir gefällt auch, eine Aufführung zu produzieren, die (hoffentlich!) viel an einem Ort wie Freiburg gespielt, zugleich aber auch auf Tour in verschiedenen Spielstätten in Belgien und den Niederlanden gezeigt wird. Und mir gefällt, dass ein deutsches Stadttheater eine solche Kooperation mit einer kleinen belgischen Compagnie eingeht, weil es das für richtig und wichtig hält.

Das Interview führte der Dramaturg Rüdiger Bering.

3.3. GESCHICHTE UND ÄSTHETIK VON ABATTOIR FERMÉ

[...] Abattoir Fermé's earliest work (1999 – 2002) has been described as underground-guerilla-performance-theatre and comprised about 25 self-written plays. Themes were mostly found in the dark underbelly of society and staged using influences ranging from dadaism to the modern horror film.

Between 2003 and 2005, Abattoir Fermé explored new content as it went looking for 'the world behind the world'. Stylistically the company started developing a personal language using a far-out visual fantasy, a dark atmosphere, fragmented narratives and intensely physical acting performances. This new direction is perhaps best marked by the piece GALAPAGOS (2004), for which the company found inspiration in the counterculture, outsider art, (pseudo-)science, deviant sexuality and various taboos. A gothic and disturbing piece on 21st century confusion, GALAPAGOS gained notoriety (and critical acclaim) as 'existential horror theatre'.

While initially relying heavily on text, from 2006 onwards the company's visual style became more poignant. Cinematic plays like INDIE [...] for example, used a vocabulary foremost affiliated with film. Using cinematic style devices as theatrical tools became a key signature of the company: sound design and voice-overs, the 'gritty feel' of certain film eras, lighting design, cinematic cuts to establish rhythm, etc.

Since then, critics and the general audience have come to characterize the company's voice in terms of provocative, physical, immersive, disturbing, highly visual and often with a dark sense of humour.

Though always recognizable as the voice of the same ensemble, Abattoir Fermé's productions can take on quite different forms: visual theatre, writing, film, opera, children's plays, concerts and so on. Whatever the 'genre', the work remains consistent in its fascination for themes such as the metropolis, private backrooms, cinema, horror, the human body, the grotesque and burlesque, rituals, the enigma, the underground, outsiders and 'all things deviant'. [...]

Awards

In 2008, Abattoir Fermé won the Flemish Culture Prize for its "penetrating and ominous theatre, about the stories that frighten society and about the theatre itself." That same year, the company got nominated for the European Theatre Prize for New Theatrical Realities.

The company has been selected for no less than 7 editions of the renowned annual Theatre Festival, which showcases the best contemporary work of Belgium and the Netherlands produced in the past season. In 2012, artistic director Stef Lernous was commissioned to write the Theatre Festival's annual State of the Union. In 2013, TOURNIQUET was nominated for the Total Theatre Awards in Edinburgh (UK). In 2016, the Korean Association of Dance Critics and Researchers awarded NYMF the prize for 'Best Piece of 2015'. In 2017, LULU received the award for 'Beste Regie und Bühnenbild' in Oberhausen. In 2018, BUKO received the Belgian Sabam-award for 'Best Theatre'. [...]

Press Comments

“Abattoir Fermé establishes itself on the theatre scene by making very personal and disturbing theatre that finds its origins in body art, white trash, horror flicks, the perverse, a satanic underworld. Their GALAPAGOS is a play that discomforts. It’s an amazing phantasma reminiscent of the work of Bosch, Breughel and Ensor.”

Cis Bierinckx, curator Theatre Festival 2005

“From the very first time we saw this company during a festival for young talent in Leuven, we realised that this was no neutral collective. It was full on, straight away. Abattoir challenged the boundaries of taboo and showed scenes you’d rather not see. Later, performances became more expressive, mysterious and suggestive. Aided by scenes in chiaroscuro, by images without words or by perverse scenes behind concealing gauze, these productions got under the skin of the viewer by their enigmatic character.”

De Standaard, newspaper

“Abattoir Fermé is a company that doesn’t compromise. With his strong visual theatre, director Stef Lernous provides a countercurrent in the contemporary theatre world. Abattoir Fermé provides beauty, but only revealing itself amidst the filth and insecurities. Between fear and mild perversion, like a flower on a dungheap.”

De Standaard, newspaper

“I find Abattoir Fermé an absolute highlight. They are extreme in their choices and their work continually evolves. Every new performance is stronger than the previous one. Quite cryptic work too, leaning towards Fabre and Castellucci. They apparently don’t feel the need to handle the audience with gloves and explain everything. Watch and process for yourselves. Such is not the kind of theatre I would like to see on a daily basis, but in their case it works.”

theatre critic Marc Cloostermans in an interview

“This is how you pre-eminently recognize Abattoir and its theatre of the deviant: it always challenges you ‘to dare to keep looking’, while at the same time you can’t do much else than laugh along with the executioner. You constantly feel caught, which is what’s so good and so fascinating about it.”

De Morgen, newspaper

“Theatre of fear, that opens up cesspools deep within and puts the muck that surfaces under a microscope. [...] Freud would have a field day with this material.”

Zone, magazine

“This is what I miss in a lot of other theatre: the fact that it summons up a new reality instead of playing with what we already know. Abattoir Fermé is documental, but goes beyond every mirror and every known framework. Abattoir Fermé means something: it shows theatre as an acute and at the same time visionary medium. I have to tell you, I came out of the theatre and felt torn to pieces. But not without wishing to start over again. This is where theatre makes itself indispensable: where it blows up everything in your face for a tiny strip of sunlight. And this is how it reduces all other performances to the mainstream again, just for a little while.”

De Morgen, newspaper

*Der gesamte Text ist auf der Website von Abattoir Fermé zu finden:
<https://abattoirferme.tumblr.com/about-english> (aufgerufen am 20.10.2019)*

Im Interview gibt der Regisseur Stef Lernous an, dass die Ästhetik der Theaterproduktionen, die er zusammen mit seinem Ensemble Abattoir Fermé, darunter Sven van Kuijk, erarbeitet hat, besonders von unterschiedlichen Filmemachern beeinflusst ist:

Ich bin ja ganz offensichtlich von zahlreichen Filmen beeinflusst. Ich mag da alles Mögliche, aber meine Vorliebe gilt jeder Form von Eskapismus: Musicals, Horrorfilme, Fantasy oder das ausgesprochen Bizarre. Die Filme von John Waters, Peter Greenaway, Stanley Kubrick, den Marx Brothers oder Billy Wilder haben einen gewaltigen Einfluss auf mich. Und in Treue zu diesen Idolen mischt sich die Hommage an sie, die Nachahmung, mit der Ästhetik, die Sven Van Kuijk und ich entwickelt haben.

Um einen Einblick in die künstlerischen Vorbilder und damit die Entstehung der Ästhetik von Abattoir Fermé zu erhalten, stellen wir die genannten Filmemacher kurz vor:

John Waters

John Waters (* 22. April 1946 in Baltimore, Maryland) ist ein US-amerikanischer Filmregisseur, Autor, Schauspieler und bildender Künstler. Seine bewusst die Grenzen des „guten Geschmacks“ des Bürgertums überschreitenden Filme, brachten ihm den Spitznamen „The Pope of Trash“ ein. Heute gilt er als einer der wichtigsten künstlerischen Pioniere der Schwulenbewegung. [...] John Waters galt lange Zeit als das „schwarze Schaf“ unter den Filmemachern: Seine frühen Werke [...] beinhalteten oft verpönte und streng tabuisierte sexuelle Themen, wie Trans- und Homosexualität, Inzest und Zoophilie, sowie mit Ekel gefüllte Szenen. Gleichzeitig waren sie Satiren und Angriffe auf die amerikanische Kultur und die bürgerliche Gesellschaftsschicht, aus der Waters selbst stammt. Die Filme, deren Budget im niedrigen fünfstelligen Dollarbereich lag, griffen damit viele Elemente der zeitgenössischen Queerkultur vor und lösten damit starke Kontroversen innerhalb des herkömmlichen Kinoverständnisses aus, provozierten die Zensur und – nach Meinung einiger Kritiker – auch die Grenzen des guten Geschmackes. Trotzdem wurden sie insbesondere bei jungen, aufgeschlossenen Kinogängern [...] zu Kultfilmen. Heute werden John Waters' kompromisslose Filme als wegweisende Meilensteine der zeitgenössischen Filmkultur anerkannt und gewürdigt. [...]

[https://de.wikipedia.org/wiki/John_Waters_\(Regisseur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/John_Waters_(Regisseur)) (aufgerufen am 20.10.2019)



FEMALE TROUBLE (1974)

<http://rebloggy.com/post/film-still-usa-john-waters-1970s-1974-70s-stills-divine-female-trouble/66353301681> (aufgerufen am 20.10.2019)



FEMALE TROUBLE (1974)

<http://sensesofcinema.com/2016/american-extreme/john-waters/> (aufgerufen am 20.10.2019)



PINK FLAMINGOS (1972)

<http://sensesofcinema.com/2016/american-extreme/john-waters/> (aufgerufen am 20.10.2019)



PINK FLAMINGOS (1972)

<http://sensesofcinema.com/2016/american-extreme/john-waters/> (aufgerufen am 20.10.2019)

Peter Greenaway

Er ist der Inbegriff des europäischen intellektuellen Autorenfilmers, der in einem hermetischen Universum über komplexe Bildebenen und Metaphern eine „Rätselhaftigkeit“ legt und sich der Auflösung konsequent verweigert. Was die Filme des 1942 geborenen Walisers Peter Greenaway dennoch zu einem ästhetischen Vergnügen macht, ist die Verbindung all der theoretischen Diskurse zu Literatur, Musik, Kalligraphie, Ballett, Naturwissenschaften, Film – und seine Fixierung auf Zahlen, Zahlenreihen und Buchstaben – mit skurril-grotesken Erzählungen, die seiner originellen Fantasie entspringen. Greenaway studierte Kunst und hatte in der Verleihabteilung des British Film Institute jahrelang Gelegenheit, Experimentalfilme zu studieren. Daraus erwachsen seit 1965 zahlreiche avantgardistische Kurzfilme, die Motive seiner späteren Spielfilme vorwegnahmen. Als Zusammenfassung dieser Zeit gilt das 1980 entstandene Werk *THE FALLS*, in dem drei Stunden lang zu Passbildern und Standfotos mit wachsendem Tempo Biografien fiktiver Personen abgespult werden, die alle „Fall“ heißen. Greenaways erster Spielfilm war *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* (1982). Erzählt wird die Geschichte eines Malers und Graphikers aus dem 17. Jahrhundert, der auf einem Landgut in eine nur aus seinen Zeichnungen zu entschlüsselnde Mordintrige gerät. Der Film wird zum Überraschungserfolg, der die weiteren Arbeiten [...] ermöglichte. [...] Über seine Filme hinaus ist Greenaway als Illustrator, Maler, Buchautor, Schöpfer von Installationen und Ausstellungs-Gestalter international anerkannt. Seiner in mehreren Werken auftauchenden Kunstfigur Tulse Luper widmete er eine CD-Rom.

<https://www.kino.de/star/peter-greenaway/> (aufgerufen am 20.10.2019)



DER KONTRAKT DES ZEICHNERS (1982)

<https://www.schlossneuhardenberg.de/veranstaltungen/programm/kino-trifft-kulinarik-der-kontrakt-des-zeichners/> (aufgerufen am 20.10.2019)



THE BELLY OF AN ARCHITECT (1987)

<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-essential-peter-greenaway-films-you-need-to-watch/> (aufgerufen am 20.10.2019)



GOLTZIUS & THE PELICAN COMPANY (2012)

<https://www.filmfestival.nl/en/archive/goltzius-the-pelican-company/> (aufgerufen am 20.10.2019)

Stanley Kubrick

[...] Nur wenige Regisseure gibt es, die in den Köpfen der Zuschauer ein Album von Tableaus hinterlassen. Die meisten versehen uns mit Geschichten, die in der Erinnerung bruchstückhaft als Szenen überleben: jene Verfolgungsjagd, dieser Überfall, hier eine Liebe, dort ein Mord... immer aber bewegt, oft hektisch, *motion picture* eben.

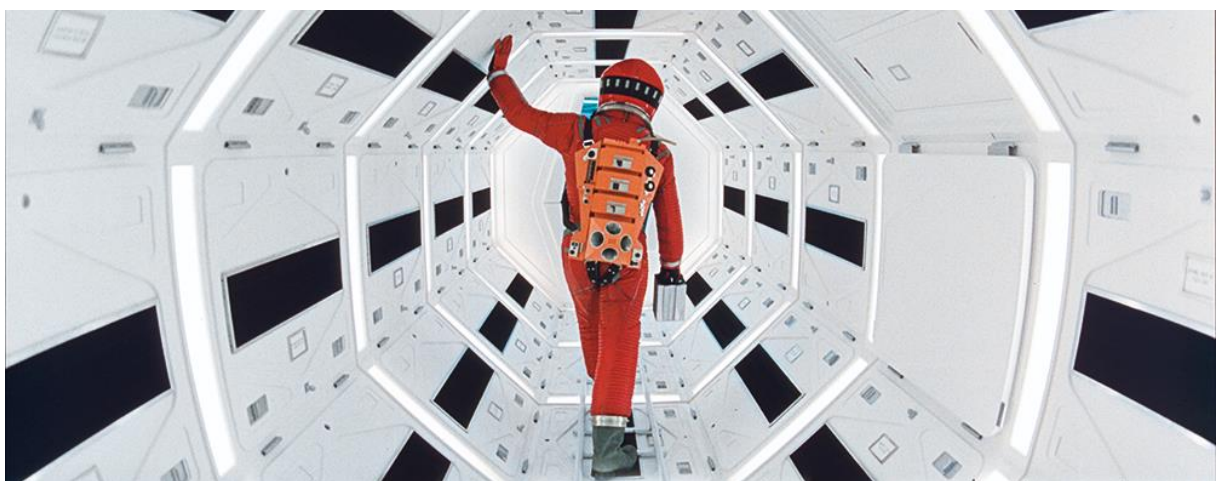
Natürlich gibt es auch bei Kubrick solche Szenen. Die Flucht des Kindes vor dem rasenden Jack Nicholson in SHINING. Gewaltakte aus CLOCKWORK ORANGE. Der schreiende Ausbilder in FULL METAL JACKET. Doch die eindrucksvollsten Sequenzen bestehen im Grunde aus einer Aneinanderreihung von *film stills* – einzelne Bilder der starren Kamera, die sich langsam aneinander fügen zu einem magischen Ganzen. [...]

Kubrick, 1928 als Sohn einer jüdischen Arztfamilie in New York geboren, wurde als Jugendlicher von drei Leidenschaften umgetrieben: Dem Schachspiel, der Musik (er erwog, Schlagzeuger zu werden) und der Fotografie. Mit Fotos begann er, und dieses Gespür für das Potential des einzelnen Bildes blieb eine der Konstanten seiner Arbeit. Die Musik setzte er so souverän und wirkungsvoll ein wie kaum ein anderer Regisseur, bestes Beispiel ist wiederum „2001“, das Ballett der Raumschiffe zu einem Walzer von Johann Strauss oder die Gott-lose Schöpfungsgeschichte zu den Klängen von ALSO SPRACH ZARATHUSTRA. Und das Schachspiel? Das ist der kontrollierte Terror, der in allen Kubrick-Filmen herrscht, die geplante Grausamkeit, die kalkulierte Vernichtung.

Mitleidlos, übrigens. Diese Filme sind nicht gemacht, um Gefühle zu wecken. [...] Ungerührt verlässt man das Kino, im Kopf wiederum Einzelbilder von verschwenderischer Schönheit und verklärtem Glanz, berühmt, weil Kubrick ein Verfahren entwickelte, das es erlaubte, bei Kerzenlicht zu filmen. Die technische Seite des Films und das von ihr abhängige Vokabular weiter zu entwickeln war eine seiner Obsessionen [...].

Autorin: Gisela Trahms

<http://culturmag.de/litmag/stanley-kubrick-im-portrat> (aufgerufen am 20.10.2019)



2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

<https://www.conranshop.co.uk/journal/stanley-kubrick/> (aufgerufen am 20.10.2019)



A CLOCKWORK ORANGE (1971)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)



A CLOCKWORK ORANGE (1971)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)



A CLOCKWORK ORANGE (1971)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)



A CLOCKWORK ORANGE (1971)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)



THE SHINING (1980)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)



THE SHINING (1980)

<https://unrealitymag.com/classic-photos-from-stanley-kubrick-movies/> (aufgerufen am 20.10.2019)

Die Marx Brothers

Die Marx Brothers waren eine US-amerikanische Komikertruppe, die durch Filme sowie Fernseh- und Theaterauftritte mit musikalischen Einlagen bekannt wurde und ihnen nachfolgende Komiker maßgeblich inspiriert hat. Sie zählten über Jahrzehnte zu den beliebtesten Komikern Amerikas. [...]

Der Kern der Truppe bestand aus dem *Zyniker* (und Sänger) Groucho mit Brille, aufgemaltem Schnurrbart und Zigarre, dem *Italiener* (und Pianisten) Chico mit dem spitzen Hut sowie dem stummen, verschmitzt lächelnden und hellrot gelockten *Harfenisten* Harpo, der unter seinem Mantel allerlei skurrile Gegenstände verbarg, neben einer Hupe beispielsweise brennende Kerzen. [...]

Die unterschiedlichen Rollen als Musiker und Komiker kristallisierten sich relativ früh heraus. Während Chico das Stereotyp des ständig den *Chicks* nachstellenden Frauenhelden mit italienischem Akzent entwickelte, legte Groucho seinen Akzent als Deutscher während des Ersten Weltkriegs mangels Popularität ab, wie auch Harpo seinen Namen Adolph durch Arthur ersetzte. Harpo wiederum blieb auf der Bühne sprachlos, da er die größten Erfolge damit hatte, als Pantomime mit roter bzw. in Filmen blonder Lockenperücke seine Scherze zu treiben bzw. auf der Harfe zu spielen. [...]

Der französische Dichter und Theatertheoretiker Antonin Artaud verweist in seinem berühmten Buch *Das Theater und sein Double* mehrfach auf die Marx Brothers als Beispiel für anarchischen Humor.

Die Gruppe hatte großen Einfluss auf Samuel Beckett, der allzu tiefsinnigen Deutungen seiner Werke mit Hinweisen auf die Marx Brothers zu begegnen pflegte. [...]

Die Marx Brothers rangieren in der Liste der 25 größten männlichen Filmlegenden aller Zeiten, die vom renommierten American Film Institute zusammengestellt wurde, auf Platz 20.

https://de.wikipedia.org/wiki/Marx_Brothers (aufgerufen am 20.10.2019)



DUCK SOUP (1933)

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-30781513> (aufgerufen am 20.10.2019)

Billy Wilder

Billy Wilder (1906-2002) galt vor allem als Meister temporeicher, hintergründiger und zynischer Komödien, von denen MANCHE MÖGEN'S HEISS mit Marilyn Monroe, Jack Lemmon und Tony Curtis der Klassiker wurde, und DAS APPARTEMENT der künstlerisch bedeutsamste. Viele seiner Filme wurden Oscar-prämiert, und er selbst verbreitete bis ins hohe Alter in Interviews und Interview-Filmen [...] immer neue Legenden und Pointen über Leben und Werk. [...] Seine teils beißende Kritik kommt in Filmen wie SUNSET BOULEVARD (mit Gloria Swanson als alternder Diva) oder REPORTER DES SATANS (mit Kirk Douglas) ebenso zum Ausdruck wie in dem Lagerfilm STALAG 17. [...] In den 50er-Jahren wurde Wilder sein eigener Produzent und arbeitete abwechselnd für vier Studios. Seine Kalte-Kriegs-Komödie EINS, ZWEI, DREI (1961) wurde wegen des Mauerbaus in Berlin in München weitergedreht, erst ein Misserfolg und in den 80er-Jahren ein Kultfilm. In den 90er-Jahren wurde Wilder, der nach BUDDY, BUDDY (1981) keinen Film mehr inszenierte, Berater bei Filmprojekten und mit Ehrungen überhäuft. Wilder war einer der größten Kunstsammler der USA und starb im Alter von 95 Jahren in Beverly Hills an den Folgen einer Lungenentzündung.



DAS VERFLIXTE 7. JAHR (1954)

<https://www.fotocultmagazin.com/fotocultblog/filmstillsalbertina> (aufgerufen am 20.10.2019)



MANCHE MÖGEN'S HEISS (1959)

<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=9096> (aufgerufen am 20.10.2019)



EINS, ZWEI, DREI (1961)

<https://www.pinterest.de/pin/297096906651278616/?nic=1> (aufgerufen am 20.10.2019)

4. Probenbilder





