

HET HOFFMANNIAANSE IN JACQUES OFFENBACHS *LES CONTES D'HOFFMANN*

De kritische uitgave van Fritz Oeser en de encenering door de Vlaamse Opera in een regie van David McVicar

Myriam PELGRIMS

1. Inleiding

“Back to Hoffmann” - zo karakteriseerde de Schot David McVicar, die onlangs de productie van Jacques Offenbachs *Contes d'Hoffmann* voor de Vlaamse Opera regisseerde¹, zijn interpretatie. McVicar's uitspraak en de letterlijke verwijzing van de titel van Offenbachs opera naar de werken van de Duitse romanticus E.T.A. Hoffmann (1776-1822) dagen uit tot nader onderzoek. Is de geest van Hoffmann in het libretto en in de encenering door de Vlaamse Opera ook in andere aspecten dan in de verhaalstof aanwezig? Waar manifesteert zich het typisch Hoffmanniaanse, in de vorm van poëtologische principes, personenconstellaties, thema's en motieven? Op deze vragen poogt dit artikel een antwoord te bieden.

Toen Jacques Offenbach op 5 oktober 1880 stierf liet hij *Les Contes d'Hoffmann*, gebaseerd op het gelijknamige theaterstuk (1851) van Michel Carré en Jules Barbier, enkele weken voor de geplande première in de Parijse Opéra Comique als fragment achter. Ernest Guiraud (1836-1891) componeerde het onvoltooide werk niet alleen ten einde, maar greep ook verregaand in de reeds voltooide stukken in. Zo liet hij bv. de Giulietta-akte weg en beperkte hij de rol van de muze drastisch. Overgeleverd werden *Les Contes d'Hoffmann* in de vorm van Guirauds bewerking, die op 10 februari 1881 in Parijs in première ging. De precieze gestalte van het origineel dat aan de basis van Guirauds versie lag is tot op heden onbekend.²

Dit ontbreken van een definitieve 'oertekst' van Offenbach zelf heeft in de voorbije eeuw geleid tot het ontstaan van verschillende versies van *Les Contes d'Hoffmann*. Als belangrijkste gelden de Choudens-uitgave uit 1907, die nog steeds bij de meeste opvoeringen als basistekst gebruikt wordt, en de kritische uitgave van Fritz Oeser (1977), die Offenbachs oertekst weliswaar benadert, maar door haar lengte niet als geheel opvoerbaar is.

Voor de encensering van *Les Contes d'Hoffmann* door de Vlaamse Opera hebben regisseur McVicar en dirigent Jean-Claude Casadesus de Choudens-uitgave als uitgangspunt genomen. Deze versie hebben ze aangevuld met elementen uit de Oeser-tekst. De afwijkingen van de Choudens-uitgave ten voordele van de Oeser-versie zijn naar mijn mening van een zeer fundamentele aard. Zo wordt de Antonia-akte als derde en de Giulietta-akte als vierde bedrijf opgevoerd (in de Choudens-uitgave wordt deze toch wel logische volgorde omgedraaid) en wordt de rol van de muze in de verf gezet door een uitvoerige zelfvoorstelling (die bij Choudens ontbreekt) in de eerste akte. Aangezien deze ingrepen de encensering door de Vlaamse Opera erg dicht bij de tekst (en de geest) van Oeser brengen, zal ik me in dit artikel op deze uitgave baseren.³

2. De raamvertelling of de verworteling van het fantastische in het alledaagse

Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* in de versie van Oeser en zoals opgevoerd door de Vlaamse Opera is een opera in vijf bedrijven, waarvan de eerste en de vijfde akte als raamvertelling fungeren. De protagonist (E.T.A.) Hoffmann is de centrale figuur van een groot gezelschap in de herberg van Luther (een allusie op Hoffmanns stamcafé in Berlijn, de wijnkelder Lutter und Wegener) waar hij de andere gasten met zijn vertellingen onderhoudt. Hij haalt zijn manuscripten te voorschijn en leest, vertelt en (her)beleeft het verhaal van de dwerg Kleinzach⁴ (raamvertelling) en van zijn liefdesavonturen met Olympia (tweede akte), Antonia (derde akte) en Giulietta (vierde akte).

Voor Hoffmanns publiek in de herberg hebben zijn verhalen enkel een amusementsfunctie. Ze willen "Quelque chose de gai" (p. 60) en vinden het "doux de boire / Au récit d'une folle histoire, / En suivant le nuage clair, / Que la pipe jette dans l'air" (p. 72). Hoffmann zelf speelt deze rol van entertainer mee: "La vie est courte! Il faut l'égayer en chemin. Il faut boire, chanter et rire à l'aventure" (p. 60). Het fantastische karakter van de vertellingen laat ze als vrijblijvende fictieve creaties van een geniale geest uitschijnen en hult ze in een sfeer van onwerkelijkheid. Toch wordt Hoffmann op onbewaakte momenten door zijn eigen onbewuste ingehaald dat hem de werkelijke aard van zijn verhalen doet uitspreken: in wezen zijn ze eng verbonden met en zelfs pijnlijke symbolische uitdrukking van zijn actuele situatie.⁵

Wanneer Hoffmann in de eerste akte "La légende de Kleinzach" zingt dwalen zijn gedachten af naar Stella, de vrouw die hij bemint maar denkt verloren te heb-

ben. Als in een droom bezingt hij de schoonheid van Stella in plaats van de potserlijke gestalte van Kleinzach. Deze eerste spontane associatie⁶ – of onverwachte doorbraak van het onbewuste – is als het ware de katalysator die het associatiemechanisme van de fantasie in werking zet. De gedachte aan Stella inspireert Hoffmann tot het vertellen – in de drie volgende akten – van drie liefdesavonturen die hij met drie vrouwen beleefde/beleeft – drie vrouwen, die elk een aspect van Stella belichamen: “Oui, Stella! / Trois femmes dans la même femme! / Trois âmes dans une seule âme! / Artiste, jeune fille et courtisane!” (p. 70)

Structureel en situationeel herinneren Offenbachs *Contes d'Hoffmann* (met het ‘realistische’ kader (eerste en vijfde akte) en de ‘fantastische’ ingebedde vertellingen (tweede, derde en vierde akte)) aan E.T.A. Hoffmanns verhalenbundel *Die Serapions-Brüder* (1819-1821). Typisch Hoffmanniaanse procédés en motieven zoals de evocatie van vertelsituaties in de raamvertelling, de “Alltagsphantastik”, het “Unheimliche” en het genot van bewustzijnsverruimende middelen zijn in deze bundel prominent aanwezig en worden in *Les Contes* hernomen.⁷

Hoffmanns verhalenbundel *Die Serapions-Brüder* is opgevat als het verslag van de literaire bijeenkomsten van een kleine groep dichters die elkaar hun poëtische vondsten voorlezen (ingebbede verhalen) en die zich aan de hand van discussies over de artistieke kwaliteit van de voorgedragen vertellingen over poëtologische vragen bezinnen (raamvertelling). Net zoals Hoffmann in *Les Contes* zijn verhalen in de kroeg van Luther te berde brengt, vinden de bijeenkomsten van de Serapions-Brüder in de regel plaats in herbergen en worden ze bevreemd door bij voorkeur punch of wijn (vgl. *Les Contes*: “Peuh! Cette bière est détestable! Allumons le punch!” (p. 64)) en nicotine (vgl. *Les Contes*: “Un tabouret, un verre, une pipe” (p. 58)). Grote verschillen tussen *Les Contes d'Hoffmann* en de *Serapions-Brüder* zijn echter het doel van de vertelkunst en het publiek. In de *Serapions-Brüder* staat het artistieke en niet het amusementskarakter van de vertellingen centraal en worden enkel uitverkoren en gelijkgezinde dichters tot de literaire zittingen toegelaten. De kwalitatieve beoordeling van geestelijke producten en reflecties over de kunst zijn de hoofdbekommernis van de Serapions-Brüder.

De structurele parallelliteit (raamvertelling en ingebbede verhalen) tussen *Les Contes d'Hoffmann* en de *Serapions-Brüder* roept de vraag in hoeverre ook Hoffmanns poëtologische principes in de opera van Offenbach gerealiseerd worden. Het veelvuldige opvoeren van vertelsituaties in Hoffmanns werk kan nl. ver-

klaard worden aan de hand van het 'Serapiontisches Prinzip', een basisprincipe van Hoffmanns poëtiologie dat centraal staat in de literatuurbeschouwelijke gesprekken (raamvertelling) in de *Serapions-Brüder*:

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.⁸

De fantasiewereld is geen onafhankelijke, aparte wereld die uit het niets verschijnt – integendeel: het is de alledaagse werkelijkheid die de "Hebel", de katalysator is voor de fantasie. De overtuiging dat elk fantasieproduct selectie, hercombinatie, vervreemding van elementen, attributen, fenomenen, gebeurtenissen uit de alledaagse realiteit is, wordt in Hoffmanns werken voortdurend door kunstenaarsfiguren verwoord. Door de raamvertelling – het opvoeren van de vertel-situatie – wordt het fantastische avontuur in een reëel kader verankerd. Bovendien wordt ook de functie van de werkelijkheid als katalysator voor de fantasie duidelijk: het opvoeren van het volledige vertelproces brengt aan het licht welk gegeven uit de realiteit de verteller aanzet tot het vertellen van zijn verhaal. In Hoffmanns *Serapions-Brüder* wordt in de raamvertelling bovendien de ontstaansgeschiedenis van de verhalen toegelicht: in hun inleidingen en verantwoordingen expliciteren de vertellers welke elementen uit de alledaagse werkelijkheid hen tot de creatie van hun verhaal geïnspireerd hebben.

In de encenering van *Les Contes d'Hoffmann* door de Vlaamse opera wordt deze typisch Hoffmanniaanse "Alltagsphantastik" – de verworteldheid van het 'onmetelijke' rijk van de fantasie in de 'enge' alledaagse werkelijkheid – in het decor gesymboliseerd. Het begin en het einde van de realistische raamvertelling spelen zich af in Hoffmanns 'Poetenstübchen', een klein kamertje dat in de loop van de eerste akte op de bühne achteruitgerold wordt en op het einde van de vijfde akte weer op het toneel verschijnt. De rest van de raamvertelling – de vertel-situatie in Luthers herberg – en de drie ingebedde akten spelen zich op de volledige bühne af, die een uitvergroete versie van het kleine Poetenstübchen blijkt te zijn. Attributen uit de alledaagse leefwereld van Hoffmann, uit zijn Poetenstübchen, worden disproportioneel vergroot en naar de drie verhalen getransponeerd, waar ze een symbolische functie krijgen: in de Antonia-akte de kachel en de zetel, die als symbolen voor de huiselijkheid geïnterpreteerd kunnen worden waaraan Antonia's kunstenaarschap geofferd wordt⁹, in de Giulietta-akte het bed, dat als een symbool voor losbandige liefdeloze seksualiteit en decadentie opgevat kan worden. In de Olympia-akte tenslotte verschijnt het popje waar-

mee Nicklausse en Hoffmann in het Poetenstübchen spelen levensgroot en levensecht als de pop Olympia zelf. In de drie ‘fantastische’ akten worden we bovendien geconfronteerd met het portret van Stella uit Hoffmanns Poetenstübchen.

De reusachtige afmetingen van het decor en de attributen – waartegen de personages in het niets verzinken – symboliseren de fantastische aard van de drie verhalen¹⁰: de fantasie- of droomwereld is een dimensie waarin de grenzen van het alledaagse vervagen, waarin de strenge wetten van tijd, ruimte en logica niet meer gelden. Het verglijden van werkelijkheid naar fantasie wordt in Hoffmanns verhalen niet zelden aangeduid door een vervorming en vergroting van elementen uit de alledaagse realiteit.¹¹

Tot het Hoffmanniaanse karakter van *Les Contes d'Hoffmann* draagt m.a.w. de raamvertelling fundamenteel bij¹². Het is precies door de inbedding van de drie fantastische verhalen in een realistisch kader – en door de onlosmakelijke band die tussen deze twee werelden gecreëerd wordt – dat de voor Hoffmann zo typische “Alltagsphantastik” ontstaat. Hierdoor worden de verhalen niet als vrijblijvende fantasieën gepresenteerd, maar wordt hun diepe verankering in de alledaagse realiteit beklemtoond.

3. De personenconstellatie

Zowel in de raamvertelling als in de drie ingebedde verhalen bestaat de personenconstellatie uit vijf figuren: Hoffmann, de beminde vrouw (Stella; Olympia; Antonia; Giulietta), de al dan niet verdubbelde vaderfiguur die een gelukkige liefdesrelatie in de weg staat (Lindorf; Coppélius en Spalanzani; Miracle en Crespel; Dapertutto), een komische butlerfiguur (Andreas; Cochenille; Frantz; Pitichinaccio) en de muze Nicklausse. Met uitzondering van de komische butlerfiguren en de muze is deze constellatie van een jonge beminde kunstenaar of fantast, een geliefde vrouw en een saboterende (mannelijke, demonische) kracht ook in Hoffmanns werken een constante. De opvallendste toevoeging in de opera van Offenbach is de figuur van de muze, die in de gedaante van Hoffmanns vriend Nicklausse Hoffmann voor zich probeert te winnen en op deze wijze in rechtstreekse concurrentie met de vier andere vrouwenfiguren treedt.

3.1 Hoffmann: Verteller van zijn ondergang

De drie ingebedde liefdesgeschiedenissen in *Les Contes* zijn gebaseerd op

drie verhalen van E.T.A. Hoffmann. Telkens stapt de verteller Hoffmann in de rol van het verliefde poëtische personage uit deze drie verhalen. In de drie ingebedde liefdesgeschiedenissen van *Les Contes d'Hoffmann* stapt de verteller Hoffmann in de rol van de mannelijke verliefde poëtische zielen uit drie van zijn verhalen. De Olympia-akte gaat terug op het verhaal *Der Sandmann* uit de *Nachtstücke*, waarin de student Nathanael verliefd wordt op de dochter van zijn fysicaprofessor Spalanzani, de automaat Olympia. Terwijl echter in het originele verhaal de geleidelijke psychische aftakeling van de protagonist Nathanael centraal stond en dus ook de voorgeschiedenis (traumatiserende ervaringen uit de kinderjaren) en de gevolgen (Nathanaels waanzin en zelfmoord) van het liefdesavontuur uitgediept werden, wordt in de Olympia-akte van *Les Contes d'Hoffmann* enkel de korte liefdesrelatie tussen de protagonist, hier dus Hoffmann, en Olympia uit het geheel gelicht. (verenging)

Ook de twee verhalen die aan de basis liggen van de derde en vierde akte ondergingen een aantal ingrepen. In Hoffmanns verhaal *Rat Krespel* (uit de *Serapions-Brüder*) speelt de liefde tussen Krespels virtuoze dochter Antonia en haar twee minnaars¹³ slechts een bijrol. Centraal staat de curiositeit van de pro-



Les Contes d'Hoffmann in de Vlaamse Opera (Foto: Annemie Augustijns)

tagonist raadsheer Krespel, die een huis laat bouwen zonder plan, waarbij hij eerst de muren laat optrekken en achteraf de ramen laat uithouwen; die de duurste violen opkoopt om ze uit elkaar te halen; die zijn dochter Antonia opsluit en haar een zangverbod oplegt.¹⁴ In de Antonia-akte zijn de aanpassingen ten opzichte van de originele tekst het grootst en van fundamentele aard: de omwisseling van centrale en perifere verhaallijnen, de daarmee gepaard gaande verschuiving naar een andere protagonist (Hoffmann, de minnaar) en daarenboven de toevoeging van een demonische figuur (Miracle) kunnen worden geïnterpreteerd als aanpassingen om de parallelliteit met de constellatie in de andere akten te creëren.

Het verhaal dat aan de oorsprong ligt van de Giulietta-akte is *Die Geschichte vom verlornen Spiegelbild* uit *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (*Fantasiestücke*). Hoffmann treedt in de rol van Erasmus Spikher, die zijn hart – en spiegelbeeld – verliest aan de courtisane-in-dienst-van-de-duivel, Giulietta. Ook hier worden de voorgeschiedenis en de afloop van het originele verhaal weggelaten. Op Spikhers heen en weer geslingerd zijn tussen het (goede) geweten en de (kwade) demonische krachten die bezit van hem nemen, zijn verstoting uit de mensenmaatschappij en zijn lot dat hem tot het najagen van zijn verloren spiegelbeeld in de wijde wereld verdoemt, wordt in *Les Contes d'Hoffmann* niet ingegaan. (verenging)

Het lot dat Nathanael in *Der Sandmann* en Erasmus Spikher in *Die Geschichte vom verlornen Spiegelbild* beschoren is, is ook het lot van de Hoffmann uit *Les Contes d'Hoffmann*: als speelbal van vijandige machten en slachtoffer van duivelse complotten gaat hij als mens ten onder. Drie keer schenkt hij een vrouw zijn ziel, drie keer verliest hij zichzelf – het verlies van het spiegelbeeld in de vierde akte staat daarbij symbolisch voor het verlies van de eigen identiteit en markeert de ultieme destructie als mens. Enkel nog een schim en van alle menselijke existentie uitgesloten is de dichter Hoffmann nu klaar om de muze in de armen te vallen en zijn ellendige bestaan aan de kunst te wijden.

De geleidelijke psychische ondergang van Hoffmann wordt in de opvoering gesymboliseerd in het decor en de handeling. In de loop van het stuk gaat Hoffmanns uitvergroete Poetenstübchen er steeds vervallener uitzien: de vierde akte toont gebarsten muren, afgebladerde verf en een portret van Stella dat op de grond staat in plaats van ophangt. De vergevorderde teloorgang maakt zich ook bemerkbaar in de decadentie (schaarse kleding, spookachtige kapsels, seksueel beladen maar liefdeloos gedrag) van de personages in de Giulietta-akte: ze zijn

als het ware van hun menselijkheid ontdaan. Na het vertellen van de drie verhalen wordt de psychische aftakeling van Hoffmann nog in een ander element duidelijk: zwaar onder invloed van alcohol heeft hij zichzelf verloren en herkent hij zelfs Stella, die hem haar liefde wil komen verklaren, niet meer...

Het optreden van een verteller als protagonist – of ander personage – van zijn eigen verhaal is een veel voorkomend fenomeen in Hoffmanns vertellingen. Dit gegeven kan opnieuw worden verklaard vanuit de poëtiologie van Hoffmann, meer bepaald door de ‘serapiontische’ eis naar levendigheid¹⁵: opdat de lezer vervoerd zou worden door en naar de fantastische wereld van het verhaal moet dit verhaal een zekere overtuigingskracht bezitten. Een kunstwerk kan pas geloofwaardig en levendig zijn wanneer het niet enkel het product is van mechanische schrijfprocessen, maar door zijn schepper ‘geschaut’ en door- / beleefd werd:

Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk [...] doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, daß wir nicht davon hingerissen werden [...]. Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht [...]; Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute.¹⁶

Door het autobiografische van de vertelling te benadrukken wordt het zelfbeleefde karakter op een heel expliciete wijze in de verf gezet. Of deze eigen beleving zich in de werkelijkheid of fantasie situeert blijft voor het autobiografische karakter gelijk, hoewel met het ‘serapiontisches Schauen’ in eerste instantie een aanschouwing met het geestesoog bedoeld wordt en niet zozeer een objectieve waarneming van fenomenen uit de realiteit.

Offenbachs vervanging van de drie mannelijke figuren uit de drie verhalen door Hoffmann, de auteur en verteller van de verhalen, is bovendien niet zo verwonderlijk in het licht van de manier waarop Hoffmann na zijn dood in Frankrijk gerecipieerd werd. De fascinatie van de tijd ging niet alleen naar het literaire werk van Hoffmann uit, maar ook (en niet in mindere mate) naar de persoon – of beter de mythe – Hoffmann: de romantische, excentrieke, in alcoholische extase schrijvende poëet, de ‘Gespensterhoffmann’.¹⁷ Tot de verwarring van de personages uit Hoffmanns werken met hun uitvinder – en tot biografische leeswijzen – dragen Hoffmanns teksten in grote mate zelf bij: zo is een veel voorkomende naam voor kunstenaars of fantasten Theodor en maakt de verteller, die zelf een rol speelt in

het verhaal, zich in een aantal verhalen als “Hff.” kenbaar¹⁸ of worden duidelijke biografische elementen door de verhalen geweven.¹⁹ Het opvoeren van Hoffmann als verteller en personage van zijn verhalen kan met andere woorden in meerdere aspecten Hoffmanniaans genoemd worden.

3.2 *De beminde vrouw: gedroomde engel en duivels medium*

De tweede figuur in de constellatie – en de directe tegenspeelster van Hoffmann – is de beminde vrouw. Olympia, Antonia, Giulietta en Stella worden door hun aanbidder boven de alledaagsheid verheven en als engelen in hemelse sferen gesitueerd.²⁰ Bij Stella en Olympia ligt deze idealisering tot bovenaards of zelfs goddelijk wezen ook in hun naam vervat.

Na een extreme idealisering volgt echter een radicale ontluistering wanneer blijkt dat de vrouwenfiguren werktuigen van duivelse machten zijn. De automaat Olympia heeft twee vaders (en geen moeder): de fysicus Spalanzani, die het mechanisme uitgevonden heeft, en de ‘unheimliche’ handelaar in optische instrumenten Coppélius, van wie Olympia’s ogen stammen. Het is pas via deze ogen (die zoals in Hoffmanns werken spiegels van de ziel en dus het symbool zijn voor identiteit) dat Olympia tot (schijnbaar) leven gewekt kan worden. Haar lege ziel krijgt inhoud door de liefdevolle blikken van Hoffmann, die – misleid door Coppélius’ magische bril – in haar ogen leest wat hij zelf verlangt en op de gewillige want willoze automatenvrouw projecteert. Hoewel hij in zijn verblindende overtuigd is van de authentieke individualiteit van Olympia lijkt hij het werkelijke karakter van zijn geliefde te ‘ahnen’ – of is zelfs dit een romantische wensdroom?: “Ah! Laisse, laisse ma flamme / Verser en toi le jour! / Laisse éclore ton âme / Aux rayons de l’amour!” (p. 100) en “je te vois/ Telle que te rêvait mon âme” (p. 86)²¹.

Ook de tweede vrouwenfiguur, Antonia, staat in eng contact met de duivel, die hier in de gestalte van de wonderdokter Miracle optreedt. Robert Pourvoyeur duidt Miracle als het alter ego van Antonia, als de personificatie van haar ijdelheid en van haar roemzucht²², een interpretatie die ten sterkste gesuggereerd wordt door Antonia’s woorden: “Ah! Qui me sauvera du démon, de moi-même?” (p. 136) Het duivels instrument dat uiteindelijk tot Antonia’s dood – en tot Hoffmanns emotionele destructie – leidt, is haar eigen hemelse stem: door Miracle gedwongen overtreedt ze het voor haar onbegrijpelijke zangverbod van haar vader Crespel en sterft als gevolg hiervan aan een erfelijke hartkwaal.

De derde en laatste vrouw, de courtesane Giulietta, staat in dienst van de duivelse kapitein Dapertutto: in zijn opdracht en in ruil voor diamanten verleidt ze Hoffmann en neemt ze hem zijn spiegelbeeld af. Het instrument van de duivel is hier de kus, die als uiting van de diepste gevoelens de belofte van hemels geluk inhoudt, maar die een judaskus blijkt, die Hoffmann tot een bestaan zonder spiegelbeeld – en dus zonder identiteit – verdoemt.

Ogen – of blikken, de stem – of de zang, en de kus zijn in Hoffmanns werken drie motieven die tot de romantische liefdesbeleving en het romantische liefdesdiscours behoren. Als onmiddellijke, niet door woorden vertekende en dus oprechte uitdrukking van de onuitsprekelijke allerindividueelste ‘Empfindungen’ laten ze de (meestal mannelijke) ontvanger door hun louter suggestief karakter ruimte voor zijn grenzenloze fantasie. In de (blauwe) ogen, de (kristalheldere) zangstem en de kus van een vrouw ontdekt de beminnende romanticus een hemels geluk waarnaar hij – door geen realiteit gestoord – eeuwig ‘sehnsüchtig’ kan verlangen.²³ In de drie vertelde liefdesverhalen worden deze authentieke uitdrukkingsvormen van de ziel door een demonische kracht van hun eenduidigheid en reinheid beroofd met een verstoring van de harmonie tussen de geliefden als gevolg. Ogen, stem en kus worden verraderlijke duivelse verleidingsinstrumenten: gebaar en intentie stemmen niet meer overeen. Giulietta’s ogen zijn volgens Dapertutto “une arme certaine” (p. 152) waarmee hij Hoffmann kan overmeesteren; Miracle wil Antonia brengen tot een zingen dat publiek is en gericht op succes: “ta voix dans les cœurs émeut les passions” (p. 134)²⁴; Olympia’s lied is mechanisch en onbezielde...

Door hun radicale idealisering en hun daaropvolgende ontmaskering als werktuigen van de duivel worden de drie vrouwen Olympia, Antonia en Giulietta van elke realiteit en authentieke persoonlijkheid beroofd. Ze ontlenen hun identiteit aan vreemde instanties. Enerzijds regeren demonische krachten, gepersonifieerd door Coppélius, Miracle en Dapertutto, over hun ziel en maken hen tot willoze instrumenten voor hun eigen projecten. Anderzijds zijn ze voor de minnende Hoffmann een projectievlak voor zijn idealen, dromen – en angsten.²⁵ De fantastische overschrijving van de realiteit van de geliefde wordt vooral gethematiseerd in de Olympia-akte. Coppélius’ magische bril maakt, naar eigen zeggen, “noir comme le jais / [...] ou il rend blanc comme l’hermine / [...] assombrit, illumine / [...] eclaire [sic] ou flétrit les objets” (p. 86) – en Hoffmann lijkt zeer tevreden met zijn aankoop: “je te vois / Telle que te rêvait mon âme” (p. 86)²⁶. Het contrast tussen de levenloosheid en het machinale karakter van Olympia, en de bezieldeheid die Hoffmann haar toeschrijft, is schrijnend en tragisch in zijn absurd-

diteit. Ook in de Antonia-akte wordt het thema van de romantische ontkenning van de werkelijkheid aangeraakt, en dit door de muze Nicklausse, die op Hoffmanns verzuchting over Antonia: "C'est un ange" antwoordt: "Non! Elle est une artiste, c'est pourquoi son âme est aussi étrange que celle de ces instruments là-haut." (p. 120)

De beminde vrouw uit de 'realistische' raamvertelling, Stella, wordt door Hoffmann de synthese van Olympia, Antonia en Giulietta genoemd. In haar rol verschilt ze niet van deze 'fantastische' vrouwenfiguren. Door haar afwezigheid in de eerste akte biedt ze Hoffmann de onbepaalde mogelijkheid haar werkelijke persoon met zijn fantasieën te overschrijven. In de vijfde akte is ze zwigend (Stella, de virtuoze zangeres, zingt niet op de bühne!) aanwezig en blijkt zo de rol, die Hoffmann haar toebedacht heeft, naar de werkelijkheid getransponeerd te zijn. Zijn fantastische construct heeft haar eigen identiteit overschreven en zo geëlimineerd: "Vous êtes Olympia? Brisée... Antonia? Morte... Giulietta? Damnée... [...] Non! Tais-toi! Nul langage! Pour Stella le ramage! Sourire d'une sottise peut-être te va bien mieux." (p. 188)²⁷ Tot passief en onmondig projectievlak gereduceerd biedt ze geen weerstand aan de 'duivelse' Lindorf, die haar door een enkel galant gebaar moeiteloos voor zich inneemt.

3.3 *Vaders en demonen*

Tussen Hoffmann en zijn geliefde staat telkens een (demonische) vaderfiguur die een vervulde, gelukkige liefde verhindert. In de Olympia- en Antonia-akten wordt deze rol zelfs verdubbeld: Spalanzani (Olympia-akte) en Crespel (Antonia-akte) zijn de natuurlijke vaders²⁸, die in hun handelen niets magisch hebben en net als hun dochters het onderspit delven tegen de andere vaderfiguren: Coppélius (Olympia-akte) en Miracle (Antonia-akte). Net als Dapertutto (Giulietta-akte) zijn Coppélius en Miracle vaders van de ziel van de vrouwenfiguren. Ze bezetten de persoonlijkheid van hun 'dochters' en maken hen tot hun willoze instrumenten: Coppélius heeft de ogen, m.a.w. de ziel van Olympia gemaakt; Miracle magetiseert Antonia, werpt een ongegeneerde blik in haar diepste zelf en manipuleert haar wil; Dapertutto speelt in op Giulietta's hebzucht en gebruikt haar om Hoffmanns spiegelbeeld te veroveren.

De manipulaties van de vrouwenfiguren blijken maar middelen te zijn tot het bereiken van het uiteindelijke doel: de ondergang van Hoffmann. De magische bril die Coppélius Hoffmann verkoopt (Olympia-akte) toont hem Olympia zoals hij haar droomt: in plaats van de werkelijkheid preciezer weer te geven ver-

vreemd het optische instrument haar, vervormt de waarneming en stimuleert op deze wijze de fantasie.²⁹ Hoffmann projecteert zijn diepste wensen en verlangens op de levenloze automatenvrouw en legt door deze veruitwendiging zijn individueelste gevoelens bloot. Coppélius' transactie van de magische bril is een daad van vampirisme: hij steelt Olympia's leven en identiteit van de fantaserende Hoffmann, die bij haar destructie en de daarmee gepaard gaande ontdekking van haar werkelijke aard ook zijn eigen dromen, verlangens – en ziel verliest.

Ook in de Antonia-akte betekent de door Miracle veroorzaakte dood van de geliefde een confrontatie tussen Hoffmanns fantasievoorstelling en de werkelijkheid – de ijdelheid – van de virtueuze zangeres Antonia. De bewustwording van het onvermogen van zijn fantasie tegenover de realiteit en het gevoel als willoze speelbal aan duistere machten overgeleverd te zijn betekent een nieuwe desillusie voor de romantische schepper-dichter.

In de Giulietta-akte berooft Dapertutto Hoffmann op de meest extreme wijze van zijn identiteit: het verlies van zijn spiegelbeeld – alle fysische wezens hebben een spiegelbeeld – stelt hem buiten de realiteit en maakt hem tot een schim die vreemd is voor hem zelf en in de mensenmaatschappij. Het besef in de greep te zijn van kwaadwillige machten (zelfverlies) in combinatie met het werkelijkheidsverlies door de onmogelijkheid zijn eigen ik gereflecteerd – dus gerelateerd – te zien in de buitenwereld ontnemt hem elke houvast en betekent de ultieme destructie van de mens Hoffmann: “L'homme n'est plus, renaiss poète.”³⁰ (p. 190)

Coppélius, Miracle en Dapertutto beschikken over een magische, bovennatuurlijke macht en kunnen als incarnaties van de duivel beschouwd worden: Coppélius en Dapertutto manipuleren de optische wetten der natuur en Miracle beschikt als wonderarts en magnetiseur over leven en dood. Door hun logisch onverklaarbare handelingen behoren ze tot het fantastische. Dit geldt niet voor de 'demonische' figuur uit de raamvertelling. Lindorf³¹ heeft weliswaar een satanisch karakter, in de encenering van McVicar beklemtoond door zijn klompvoet, en bezingt de duivelse kracht van zijn ogen³², maar blijft in de handeling een realistische figuur die Stella voor zich wint door list en bedrog: het onderscheppen van een brief van Stella gericht aan Hoffmann. Zijn middel bestaat in het verstoren van de communicatie – en dus de harmonie – tussen de geliefden, waardoor de wereld hen onbegrijpelijk en vijandig voorkomt.³³

De typisch Hoffmanniaanse 'Dämonie des Alltags' – het demonische breekt in het alledaagse op onverklaarbare wijze door – wordt in de encenering van de

Vlaamse Opera gesuggereerd door de spectaculaire intredes van de duivelse figuren. Coppélius verschijnt langs het raam in Spalanzani's laboratorium, Miracle treedt langs een klapluikje in de kamer van Crespel en Antonia, Lindorf breekt door het plafond in Hoffmanns 'Poetenstübchen' binnen.³⁴ Een dergelijke spectaculaire verschijning als ongenode gast heeft de vierde demonische figuur, Dapertutto (letterlijk vertaald: "verschijnt overal"), niet nodig: zijn naam zegt immers genoeg...

Offenbachs – en Hoffmanns – demonische vaders bevinden zich (als alchemisten, fysici, magnetiseurs) op het grensgebied tussen realiteit en fantasie, tussen wetenschap en magie. Door hun kennis hebben ze macht over de kleine onwetende mens, die zich heen en weer geslingerd voelt door een onzichtbare hand³⁵ en die de wereld als bedreigend ervaart. Dit door angst en onzekerheden gedomineerde wereldbeeld dat uit Hoffmanns werken spreekt³⁶ kan ten dele verklaard worden door de tijdsgeest. De achttiende eeuw (en ook de negentiende) was een tijd van zoeken naar verklaringen voor de wereld en zijn fenomenen, nadat oude zekerheden in verval waren geraakt. Nieuwe verklaringsmogelijkheden bood de wetenschap, die echter door een kleine 'elite' werd bedreven en in haar gepopulariseerde vormen eerder mystificeerde dan verlichtte. Spectaculaire experimenten en uitvindingen werden voor een groot publiek gedemonstreerd, terwijl het functioneren en de wetenschappelijke verklaring van deze fenomenen niet altijd even doorzichtig was.³⁷ De ruimte voor fantastische verklaringen was hiermee geboden, de vage grens tussen wetenschap en magie en de daaruit resulterende vermenging van beide creëerde een gevoel van angst en onzekerheid bij de onbegrijpende mens tegenover de 'ingewijden'.

3.4 Het tragikomische van de gebrekkige butlers

In de drie 'fantastische' verhalen en in de raamvertelling behoort nog een vierde figuur tot de vaste constellatie, een figuur die weliswaar niet voorkomt in Hoffmanns oorspronkelijke teksten – waar de driehoeksverhouding de reguliere configuratie is – maar die in wezen toch Hoffmanniaans genoemd kan worden. Cochenille (Olympia-akte), Frantz (Antonia-akte) en Pitichinacchio (Giulietta-akte)³⁸ worden als onderdanige butlers van autoritaire meesters (Spalanzani, Crespel, Dapertutto) geregeerd door een vreemde instantie. Door hun meesters tot stromannen zonder eigen project of identiteit gemaakt, worden ze door dezen niet als mens behandeld maar louter tot ding gedegradeerd. In de encensering van McVicar is het ontmenselijkte, louter instrumentele karakter van de butlerfiguren het duidelijkst bij Cochenille, die als lelijke levensgrote met zaagmeel gevulde lappenpop – een mislukt experiment van Spalanzani? – opgevoerd wordt.

Het bijna niet mens zijn van de butlerfiguren wordt gesymboliseerd door hun lichamelijke gebrekkigheid: Cochenille stottert en – in de productie van de Vlaamse Opera – doet als een geprogrammeerde maar tilt geslagen automaat aan; Frantz is doof en kreupel; Pitichinaccio is een eerder lachwekkende dwerg die ongepast giechelt. De butlerfiguren passen in het arsenaal van misvormde wezens die in *Les Contes* opgevoerd worden – bv. Lindorf, Kleinzach – en die ook Hoffmanns vertellingen bevolken. In *Les Contes d'Hoffmann* zijn ze tragikomisch: als groteske figuren brengen ze een lichtvoetige toon in het stuk, maar illustreren ze tegelijkertijd ook het radicale verlies van menselijke identiteit waartoe de vreemde overheersing door demonische instanties kan leiden.

3.5 De muze Nicklausse

Doorheen alle bedrijven wordt Hoffmann begeleid door de muze, die hem voor zich wil winnen en om dit doel te bereiken de gedaante van Hoffmanns vriend Nicklausse aanneemt.³⁹ Als zelfstandig en aan de handeling deelnemend personage is Nicklausse nieuw en wordt ze in *Les Contes d'Hoffmann* toegevoegd aan de typisch Hoffmanniaanse basisconstellatie van minnaar – geliefde vrouw – belemmerende (demonische) vaderinstantie. Net als de butlerfiguren, die eveneens aan de driedelige basisconstellatie toegevoegd worden, is Nicklausse echter geen volledig vreemd element in het Hoffmanniaanse verhaal: ook in Hoffmanns werken – die bevolkt worden door dichter- en kunstenaarsfiguren – spelen muzen een belangrijke rol.

Van deze muzen verschilt Nicklausse echter door haar identiteit. In Hoffmanns verhalen valt de muze meestal samen met de geliefde in haar afwezigheid. De onbereikbare of verloren, dus idealiseerbare geliefde wekt door haar afwezigheid in de alledaagse realiteit de Sehnsucht en fantasie van de romanticus en wordt door hem éézijdig en buiten haar weten tot zijn muze geproclameerd. Ze heeft geen aandeel in de handeling en is slechts als idee, als projectie in de geest van haar aanbidder aanwezig.

In *Les Contes d'Hoffmann* vallen de muze en de geliefde vrouw niet langer samen. Meer nog, als tegenwoordig, zelfbewust en actief personage voert Nicklausse een concurrentiestrijd met Hoffmanns geliefden Olympia, Antonia, Giulietta en Stella. Door het opvoeren van de geliefde en de muze als twee verschillende personages die bovendien actief om Hoffmanns liefde strijden, wordt in *Les Contes d'Hoffmann* op een heel expliciete manier, de idee uitgedrukt die in Hoffmanns werken het samenvallen van de muze met de afwezige geliefde

motiveert: een vervulde, gelukkige (aardse) liefde is onverenigbaar met de inspirerende bijstand van de muze.

In haar pogingen Hoffmann aan zich te binden speelt Nicklausse een dubbelzinnige rol. Nu eens moedigt ze de verliefde Hoffmann in zijn constructies en projecties van ideale geliefden aan. In de Olympia-akte bv. verdubbelt ze, weliswaar spottend maar deze spot wordt door Hoffmann niet als dusdanig begrepen, de rol van Coppélius⁴⁰ en zet Hoffmann zo mee tot de aankoop van de fatale magische bril aan: "Passons à l'optique!" (p. 84) Dan weer ondergraaft ze zijn dromen en constructies door ze – op momenten dat Hoffmann zweigt in liefdesgeluk – te confronteren met de prozaïsche realiteit van de beminde vrouw. Zo reageert ze bv. in de Antonia-akte op Hoffmanns gelukzalige "C'est un ange" met de bruuske negatie "Non! Elle est une artiste" (p. 120). Wanneer Nicklausse echter merkt dat haar pogingen om de weinige idyllische momenten van vervulde liefde tussen Hoffmann en de vrouw van zijn dromen te verhinderen geen onmiddellijke gevolgen hebben, verdwijnt ze geheel volgens de Hoffmanniaanse logica nijdig van het toneel: "Je suis de trop! Bonsoir!" (p. 118) (Antonia-akte)⁴¹

Nickklausses spel met Hoffmanns gevoelens, waarbij ze hem eerst naar de hoogste fantasiesferen vervoert en dan door een bruuske confrontatie met de realiteit op het illusoire karakter van zijn construct wijst, verbindt haar met de demonische vaderfiguren. In een aantal opzichten zijn ze zelfs bondgenoten. Het is pas na de destructie van de mens Hoffmann door demonische krachten dat Nicklausse Hoffmann voor zich kan winnen en de dichter Hoffmann herboren wordt: "L'homme n'est plus, renaiss poète." (p. 190) Hij zweert de realiteit af en wijdt zich aan de fantasie, aan de kunst, aan de muze, die de gebroken man zal troosten en bijstaan: "Des cendres de ton cœur rechauffe [t]on génie, / Dans la sérénité souris à tes douleurs! / La Muse apaisera ta souffrance bénie..." (p. 192)

Uit de as van zijn hart ontspruit het genie. In *Les Contes d'Hoffmann* wordt Hoffmann voorgesteld als menselijk wrak dat schrijft uit verdriet over het verleden, en ontbreekt het andere aspect van de Sehnsucht dat in het oeuvre van Hoffmann even frequent aan bod komt: het toekomstperspectief dat zich uit in een intens geluksgevoel om het 'bezit' van de afwezige geliefde als eeuwige inspiratiebron. Met de beklemtoning van de uiterst miserabele kanten van Hoffmanns dichterbestaan hangt de functie van de muze – en dus de kunst – als troosteres samen. De muze kan op haar beurt niet los van het element alcohol – dat troost door vergetelheid brengt – beschouwd worden. In de eerste acte stijgt ze op uit een wijnvat (in de opvoering van de Vlaamse Opera als handpop): het is de roes

van de alcohol, en het daarmee gepaard gaande verlies van elk zelfbesef en realiteitsbewustzijn, dat zalft en inspireert.

4. Een opera in de geest van Hoffmann?

Zoals de titel van Offenbachs opera, *Les Contes d'Hoffmann*, reeds onmiddellijk duidelijk maakt, zijn de liefdesavonturen die de figuur Hoffmann in deze opera vertelt en beleeft gebaseerd op verhalen van de historische E.T.A. Hoffmann. Toch ligt het typisch Hoffmanniaanse in *Les Contes d'Hoffmann* niet enkel in de overgenomen verhaalstof, maar wordt het ook – en misschien paradoxaal genoeg – beklemdoond door een aantal afwijkingen van, toevoegingen aan en accentverschuivingen ten opzichte van de originele verhalen. Zo worden de voor Hoffmann typische personenconstellatie (verliefde man – beminde vrouw – verbiedende (demonische) vaderinstantie) en het even typische conflict dat zich tussen deze figuren ontpint in de drie 'fantastische' akten (en de raamvertelling) parallel geconstrueerd door enkele ingrepen ten opzichte van de originele verhalen: een omwisseling van centrale en perifere verhaallijnen en personages (Antonia-akte), de inperking van de handeling tot het centrale liefdesavontuur (Olympia- en Giulietta-akte) en de toevoeging van een personage dat de paralleliteit volledig maakt (Miracle in de Antonia-akte). De Hoffmanniaanse basisconstellatie wordt bovendien uitgebreid met twee nieuwe personages die echter door hun grotesk karakter (gebrekkige butlerfiguren) of specifieke functie (de muze die ook in Hoffmanns werken de dichter of kunstenaar inspireert) geen vreemden zijn in het gamma van Hoffmanniaanse personages.

Behalve de verhaalstof, de personenconstellatie en het centrale conflict zijn ook de leidmotieven (ogen, stem, kus; alcoholische roes) en de duistere sfeer in *Les Contes d'Hoffmann* Hoffmanniaans. De angst, onzekerheid en machteloosheid die vooral de protagonist Hoffmann, maar ook Crespel en Antonia ten aanzien van een voor hen ondoorzichtig lot (belichaamd door de demonische figuren) overvallen, domineren de stemming in de opera. Als kleine onbegrijpende mensjes die de duistere samenhangen maar af en toe 'ahnen' – intuïtief aanvoelen – staan ze in een veel te grote en bedreigende wereld.

Door de inbedding van de drie 'fantastische' akten in een 'realistisch' kader dat bovendien de aanleiding en het materiaal voor de drie vertellingen blijkt te bieden, en door de opvoering van Hoffmann als verteller en protagonist van zijn avonturen wordt tenslotte ook een poëtologisch basisprincipe van Hoffmann, het zogenaamde "Serapiontisches Prinzip", in *Les Contes d'Hoffmann* in de praktijk

omgezet. Het alledaagse verschijnt in zijn functie als katalysator voor de fantasie, het autobiografische aspect benadrukt het 'zelfbeleefde' karakter van de vertellingen en maakt ze zo geloofwaardig.

NOTEN

- 1 De première vond plaats in de Vlaamse Opera in Antwerpen op 8 februari 2000. Voor recensies, zie: Lukas Huybrechts, Hoffmanns wereld. Een opera over een operacomponist", *Knack*, 23 februari 2000; Erna Metdepenninghen, "Hoffmann op reis in zijn fantasie", *De Standaard*, 10 februari 2000; Stephan Moens, "Dronken van ogen en borsten maar vooral van de drank. 'Les Contes d'Hoffmann' in de Vlaamse Opera in Antwerpen", *De Morgen*, 10 februari 2000.
- 2 Over de ontstaansgeschiedenis van *Les Contes d'Hoffmann*, zie Robert Pourvoyeur: "Les Contes d'Hoffmann, een dubbelzinnig meesterwerk", in: *Les Contes d'Hoffmann. Jacques Offenbach. 'Opéra fantastique' in drie akten met proloog en epiloog. Libretto van Jules Barbier naar het gelijknamige toneelstuk van Jules Barbier en Michel Carré gebaseerd op de verhalen van E.T.A. Hoffmann*. Programmabrochure van de Vlaamse Opera 1999-2000, pp. 28-36; Fritz Oeser, "'Hoffmanns Erzählungen' in kritischer Neuausgabe. Fakten zur Entstehung und Quellenlage. (Auszug aus dem Vorwort)", in: Csampai, Attila & Dietmar Holland (ed.), *Jacques Offenbach. Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1984. (= rororo opernbücher), pp. 218-227.
Voor de tekst van Barbier ("Jules Barbier: Les Contes Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Musik von Jacques Offenbach. Uraufführung am 10. Februar 1881 in der Pariser Opéra Comique. Zweisprachiges Textbuch nach der quellenkritischen Neuausgabe von Fritz Oeser. Neue wortgetreue deutsche Übersetzung von Angelus Seipt"), zie pp. 41-193 van ditzelfde werk.
- 3 Alle citaten uit *Les Contes d'Hoffmann* die in dit artikel aangehaald worden, stammen uit: Csampai, Attila & Dietmar Holland (ed.), *Jacques Offenbach. Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare*, die de kritische uitgave van Fritz Oeser bevat. De paginanummers waardoor de citaten gevolgd worden verwijzen naar deze uitgave. Eventuele discrepanties tussen de gebruikte Oeser-tekst en de tekst van de Vlaamse Opera worden in een noot vermeld.
- 4 Het misvormde schepsel uit Hoffmanns verhaal *Klein Zaches genannt Zinnober (Späte Werke)* dat in het originele verhaal de wereld verblindt en erin slaagt alle verdiensten van anderen op zijn naam te schrijven. In de legende van Kleinzach uit de *Contes* ligt de nadruk niet op dit gegeven, wel op de uitgesproken lelijkheid van Kleinzach.
- 5 Zie ook Egon Voss, in: "Der Realismus der phantastischen Oper 'Hoffmanns Erzählungen'", in Csampai, Attila & Dietmar Holland (ed.), *Jacques Offenbach*.

Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare, p. 23

- 6 De associatie verloopt via het woord "figure" en kan als een spontane verbinding van tegengestelden geïnterpreteerd worden. Of getuigt het associatieve verband dat Hoffmann tussen Stella en Kleinzach legt van zijn "Ahnung"? Uiteindelijk zal Lindorf – die door Hoffmann op zijn beurt met Kleinzach geassocieerd wordt (vijfde akte) – Stella voor zich winnen. Over de sterke band van de vrouwenfiguren, die engelen genoemd worden, met de demonische vaderfiguren: zie 3.2.
- 7 De veelvuldige aanwezigheid van deze procédés en motieven, niet alleen in de *Serapions-Brüder*, maar overal in Hoffmanns werken, kan worden verklaard door de thematische rode draad in zijn oeuvre: het kunstenaarsbestaan en de kunstenaarsproblematiek.
- 8 E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 54. Over Hoffmann zie: Gerhard Kaiser, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart: Metzler, 1988 (=Sammlung Metzler 243); Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1971 (=Studien zur Deutschen Literatur, Bd. 24).
- 9 De violen, symbool voor de muziek en voor Antonia's talent, worden als brandhout voor de kachel, symbool voor huiselijke warmte, gebruikt.
- 10 De omschakeling van het kleine naar het disproportioneel grote decor en terug vindt echter niet plaats tussen de eerste en tweede resp. vierde en vijfde akte, m.a.w. tussen de realistische raamvertelling en de fantastische verhalen, maar in de loop van de eerste en vijfde akte. Deze logische ongerijmdheid kan worden verklaard vanuit een praktische onmogelijkheid: het grote aantal personages dat in de scènes in Luthers herberg optreedt vereist een grotere Bühne.
- 11 De vergroting van decor en attributen in de opvoering als symbool voor de intrede in een fantastische wereld herinnert aan een citaat uit Hoffmanns late vertelling *Des Veters Eckfenster* (*Späte Werke*): "Es ist nötig zu sagen, daß mein Vetter ziemlich hoch in kleinen niedrigen Zimmern wohnt. Das ist nun Schriftsteller- und Dichtersitte. Was tut die niedrige Stubendecke? Die Fantasie fliegt empor, und baut sich ein hohes, lustiges Gewölbe bis in den blauen glänzenden Himmel hinein. So ist des Dichters enges Gemach [...] zwar nicht breit und lang, hat aber stets eine schöne Höhe" (E.T.A. Hoffmann, "Des Veters Eckfenster", in: *Späte Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p.598). Als brug tussen de realiteit en de fantasie fungeert de vervreemding van de normale optische waarneming, zie ook de magische bril van Coppélius in de Olympia-akte.
- 12 Deze raamvertelling werd in lang niet alle ensceneringen van *Les Contes d'Hoffmann* als volwaardig en onontbeerlijk element geïnterpreteerd, zie Egon Voss, in: "Der Realismus der phantastischen Oper 'Hoffmanns Erzählungen'", in: Csampai, Attila & Dietmar Holland (ed.): *Jacques Offenbach. Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare*, p.12. In het benadrukken van de relevantie van de eerste en de vijfde akte volgt McVicar de uitgave van Oeser.
- 13 De jonge componist B.. en de verteller van het verhaal, de Serapionsbruder Theodor (!)
- 14 Het curieuze gedrag wordt in de vertelling opgehelderd doordat Krespel zijn levens-

- verhaal vertelt. Het blijkt ingegeven te zijn door de vaderlijke liefde van Krespel voor zijn dochter Antonia. Het zangverbod dat Krespel haar oplegt vindt zijn motivatie in het feit dat Antonia een organische fout heeft waardoor ze kan sterven wanneer ze zingt. Door violen uit elkaar te halen hoopt Krespel het geheim van de klanken te achterhalen – en Antonia te kunnen genezen.
- 15 Over de serapiontische basisvoorwaarden, zie het tweede hoofdstuk “Formmerkmale serapiontischen Erzählens”, in: Ilse Winter: *Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E.T.A. Hoffmanns*, The Hague, Paris: Mouton, 1976 (= de proprietatibus litterarum, Series Practica, 111).
- 16 E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 54.
- 17 Tot het ontstaan en de verspreiding van de mythe Hoffmann heeft vooral Hoffmanns goede vriend en eerste biograaf Julius Eduard Hitzig veel bijgedragen. De verwarring van de persoon Hoffmann met zijn personages was niet alleen kenmerkend voor de receptie in het Frankrijk van de negentiende eeuw, maar heeft de hele Hoffmannstudie tot voor enkele decennia sterk bepaald.
- 18 Beide in *Die Irrungen* en *Die Geheimnisse*, twee eng verbonden vertellingen uit de *Späte Werke*.
- 19 Bv. in de naamgeving (Julia, Murr) en de beschrijving of karakterisering van personages, in de verwerking van anekdotes, in de situering van de handeling in een reëel bestaand ruimtelijk kader (‘Lokalkolorit’) enz.
- 20 Bv. Hoffmann over Olympia: “Ange du ciel, est-ce bien toi?” (p. 86), over Antonia: “C’est un ange!” (p. 118), tot Giulietta: “comme un concert divin ta voix m’a pénétré!” (p. 174).
- 21 Het tweede citaat komt niet voor in de opvoeringstekst van de Vlaamse Opera.
- 22 Robert Pourvoyeur: “Les Contes d’Hoffmann, een dubbelzinnig meesterwerk”, Programmabrochure van de Vlaamse Opera 1999-2000, p. 29. Eveneens van Pourvoyeur: “De zwanenzang van Jacques Offenbach”, *Voices. Magazine van de Vlaamse Opera*, 4/11 (1999-2000).
- 23 Het adjectief ‘hemels’ wordt in *Les Contes d’Hoffmann* zowel voor de beschrijving van de ogen als de zang en de kus gebruikt. Hier moet overigens gewezen worden op het feit dat deze drie motieven in elk liefdesverhaal aanwezig zijn, maar dat in elke akte telkens één aspect bijzonder in het oog springt dat bovendien met het wezen van de geliefde in kwestie eng verbonden is.
- 24 Dit citaat komt niet voor in de opvoeringstekst van de Vlaamse Opera.
- 25 Het is niet ondenkbaar, de demonische figuren die de liefde in de weg staan als projecties van Hoffmanns eigen angsten in de buitenwereld te interpreteren.
- 26 Beide citaten komen niet voor in de opvoeringstekst van de Vlaamse Opera.
- 27 In de opvoeringstekst van de Vlaamse Opera ontbreekt het tweede deel van het citaat waarin Hoffmann Stella het zwijgen oplegt.
- 28 Hoewel in het geval van een automaat het begrip ‘natuurlijke vader’ problematisch is. Spalanzani heeft Olympia’s mechanisme, m.a.w. haar lichaam gemaakt. In de productie van de Vlaamse Opera heeft hij een ijzeren hand, het gevolg van een mislukt alchemistisch experiment of het teken van zijn lijfelijke verwantschap met de auto-

- maat Olympia?
- 29 Over de wetenschappelijke bruikbaarheid van optische instrumenten in Hoffmanns tijd en de functie van deze instrumenten in zijn werk als springplank naar fantastische dimensies, zie Ulrich Stadler, "Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen.", in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1 (1992-93), pp. 91-105.
- 30 Dit citaat ontbreekt in de opvoeringstekst van de Vlaamse Opera.
- 31 Zijn naam herinnert aan de magische vaderfiguur Lindhorst uit Hoffmanns sprookje *Der goldne Topf* (uit de *Fantasiestücke in Callots Manier*), die Anselmus, de minnaar van zijn dochter, in een fles opsloot, zoals Hoffmann in de eerste akte aanhaalt.
- 32 "j'ai de l'esprit comme un diable! / Mes yeux lancent des éclairs, / J'ai dans tout le physique / Un aspect satanique / Qui produit sur les nerfs / L'effet d'une pile électrique! / Par les nerfs, j'arrive au cœur; / Je triomphe par la peur." (p. 52)
- 33 In principe doen Coppélius, Miracle en Dapertutto hetzelfde: ook zij verstoren de oprechte communicatie en dus de harmonie tussen de geliefden, maar met logisch onbegrijpelijke, fantastische middelen, zie boven. Communicatiestoringen komen in in *Les Contes d'Hoffmann* frequent voor en dragen bij tot de typisch Hoffmanniaanse onbegrijpelijkheid van de wereld en tot de dramatische afloop. Bv.: Stella's brief bereikt Hoffmann niet en bij hun ontmoeting is Hoffmann zichzelf, zijn denken en zijn taal niet meer machtig. Ze weten niet dat hun liefde wederzijds is. Antonia weet niets van haar eigen ziekte en begrijpt dus niet waarom haar vader haar een zangverbod oplegt. Crespel en Hoffmann verzwijgen haar de waarheid. Frantz is doof en begrijpt de bevelen van Crespel verkeerd. Voortdurend worden dialogen afgebroken, bv. in de eerste akte: "Non! personne! rien!" (p. 64)
- 34 Deze toch wel fantastische intrede van Lindorf druist weliswaar tegen zijn 'realistische' aard in, maar is naar mijn mening ook functioneel: ze verduidelijkt Hoffmanns geloof in vijandige machten die in zijn alledaagse werkelijkheid ingrijpen. Dat Hoffmann Lindorf als een demonische kracht beschouwt die zijn alledaags geluk probeert te verstoren, wordt in de eerste akte duidelijk: "Et par où votre diablerie est-elle entrée ici, / Cher oiseau de malheur?" (p. 66) en "Je ne l'ai pas rencontré face à face, / Qu'il ne m'en soit arrivé quelqu'ennui! Tout mauvais sort me vient de lui!" (p. 68)
- 35 Vgl. het marionettenthema in Hoffmanns werken.
- 36 Heinrich Heine zei in *Die romantische Schule* over Hoffmann het volgende: "seine Werke sind nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden", Geciteerd volgens Brigitte Feldges en Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München: C.H. Beck, 1986, p. 263.
- 37 Zo trokken in de achttiende en het begin van de negentiende eeuw automatenbouwers met hun uitvindingen rond, bij voorbeeld Wolfgang von Kempelen met zijn schaakspelende Turk. In zijn werking was deze automaat zeer misleidend: niet het mechanisme – zoals algemeen aangenomen – maar een dwerg die in de automaat verborgen zat, deed het denkwerk. Dat de denkende en schakende automaat tot de verbeelding sprak, hoeft geen betoog. Zie ook Lienhard Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch, E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann. Mit Bildern aus Alltag und*

- Wahnsinn*, Berlin; Klaus Wagenbach, 1990. (= Wagenbachs Taschenbücherei 177), p. 101.
- 38 Cochenille en Pitichinaccio zijn personages uit andere verhalen van Hoffmann. In de raamver telling vervult Andreas, Stella's bode die haar brief aan Lindorf verkoopt, deze rol. Hij heeft wel de slaafse onderdanigheid (tegenover Lindorf), niet de lichamelijke mismaaktheid met de andere drie butlerfiguren gemeen.
- 39 In de voorstelling van de Vlaamse Opera draagt dit personage hoed en lange mantel als mannelijke vermomming, waaronder toch steeds een lange witte jurk, die haar werkelijke, vrouwelijke aard demonstreert, zichtbaar blijft. Over de interpretatie van Nicklausse als vrouw resp. als man: zie Robert Pourvoyeur, "Les Contes d'Hoffmann, een dubbelzinnig meesterwerk", Programmabrochure van de Vlaamse Opera 1999-2000, p. 30.
- 40 Deze verdubbeling vinden we enkel in de Oeser-uitgave, niet bij Choudens en evenmin in de opvoering van de Vlaamse Opera, waar Nicklausse enkel aanwezig en geenszins actief is.
- 41 In de productie van de Vlaamse Opera spreekt Nicklausse deze woorden weliswaar niet uit, maar wordt haar onverenigbaarheid met Antonia even duidelijk door haar plotselinge vlucht bij het verschijnen van Antonia.