

**DRITTER INTERNATIONALER WETTBEWERB
FÜR REGIE UND BÜHNENBILD
RING AWARD 2003**

**“LES CONTES D’HOFFMANN”
VON JACQUES OFFENBACH**



**ZUSAMMENFASSUNG
DES
WETTBEWERBSBEITRAGS**

**TEAM:
JAVIER ANDRADE CÓRDOVA - REGIE
GIOVANNI DE PAULIS - BÜHNENBILD**

**DRITTER INTERNATIONALER WETTBEWERB
FUER REGIE UND BUEHNENBILD
RING AWARD 2003**

**LES CONTES D'HOFFMANN
VON JACQUES OFFENBACH**

**TEAM: JAVIER ANDRADE CORDOVA - REGIE
GIOVANNI DE PAULIS – BUEHNENBILD**

**ENTFESSELTE ERSTARRUNG EINER BESCHLEUNIGTEN WELT
GRUNDÜBERLEGUNGEN ZU
„LES CONTES D'HOFFMANN“ VON JACQUES OFFENBACH**

EINLEITUNG	S. 2
DER RAUMENTWURF	S. 3
DIE FRAU ALS VIRTUELLES LUSTOBJEKT	S. 5
DAS FRAUENFEINDLICHE BILD UND DAS SYSTEM	S. 5
DER CHOR	S. 6
DIE PHANTASTISCHE VERWANDLUNG DER GRUNDVERHÄLTNISSE	S. 7
STRICHFASSUNG	S. 8
BESETZUNG	S. 8

DAS KONZEPT AM BEISPIEL DES DRITTEN AKTES

„ANTONIA ODER DIE BEFREIUNG DER FRAU DURCH EROS“	S. 9
FIGURINEN	S. 11
SZENISCHER ABLAUF DES DRITTEN AKTES: „ANTONIA“	S. 14
INFORMATIONSBLETT	S. 24

ENTFESSELTE ERSTARRUNG EINER BESCHLEUNIGTEN WELT

GRUNDÜBERLEGUNGEN ZU

„LES CONTES D’HOFFMANN“ VON JACQUES OFFENBACH



EINLEITUNG

Erstarrung scheint eine der symptomatischen Konsequenzen der zunehmenden Mechanisierung und Virtualisierung unserer Welt. Erstarrt betrachtet der Mensch der Moderne den rasenden Zufluss der Bilder und Informationen. Benommen ist seine Wahrnehmung vom wachsenden Verlust an konkreten und sinnlichen Verbindungen mit dem Raum und der Zeit. Erstarrung ist auch ein wesentlicher Charakterzug der Opernhauptfigur Hoffmann. Der Gewaltakt seiner Phantasie reicht nicht, um ihn aus dem Gefängnis seiner verzweifelten Liebessehnsucht zu befreien. Erstarrung ist nicht zuletzt das Wesen des Antonia-Aktes, der geprägt ist durch bürgerliche Enge und das Verbot des Gesangs und des Lebens für Antonia.

Zwei Aspekten wollen wir mit unserem Konzept gerecht werden:
Die Bedeutung von E.T.A. Hoffmanns Erzählungen als Spiegel der existenziellen Bedrohung seiner Zeit.
Die präzise realistische Deutung des Geschehens in der Musik Offenbachs.

Wir werten die Motive der Erzählungen aus und setzen sie als zugespitztes aber realistisches Model einer möglichen Zukunft in Szene.

Insofern ist der Opern-Antiheld Hoffmann keineswegs mit dem historischen E.T.A Hoffmann zu verwechseln. Unsere Opernhauptfigur Hoffmann glaubt, leibhaftig an ihren eigenen Phantasmagorien teilzunehmen, und ist daher von einem schizophrenen Verhalten gekennzeichnet.

Wir behaupten, dass seine Schizophrenie eine ist, die sich in das kollektive Wesen der beschleunigten, mechanisierten und virtualisierten Welt eingeschlichen hat.

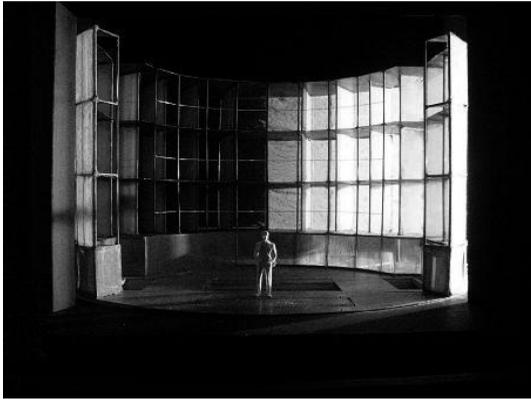
Eine Schizophrenie, die entsteht als Produkt des Gefühls des Verlustes von Raum und Zeit und des Eindrucks, gefangen zu sein in einer ungreifbaren Leere.

DER RAUMENTWURF

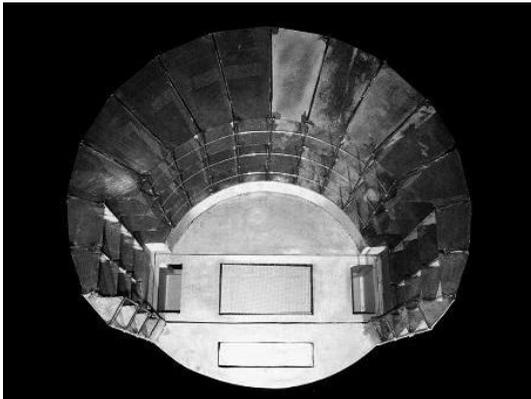
(bitte siehe auch Farbbilder in CDROM)

Der Raumentwurf spiegelt diese Gedanken wieder.

Der einheitliche Raum für die gesamte Oper ist ein geschlossenes zylinderartiges Wohnmodul mit unangenehm niedrigen, engen Kojen auf drei verschiedenen Rängen. An diesem Ort verbringt eine Gruppe von Insassen ihr ganzes Dasein ohne Bewusstsein von ihrer Gefangenschaft.



Der Grundriss des Wohnmoduls hat die Form einer Sichel. Die Arena in der Innenwelt des Moduls ist von einem Ring aus Edelstahlbraut eingefasst.



Der äußere Balkon des Zylinders, der von der Innenwelt der Zellen durch eine Gaze getrennt ist, kann zur Bespitzelung der Innenwelt mit Leitern bestiegen werden.

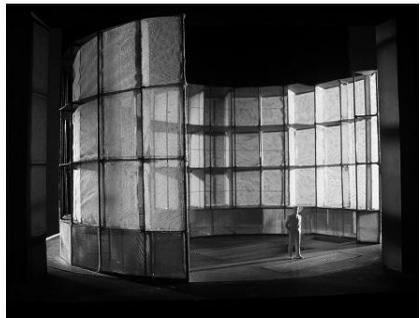
Der Boden der Zellen besteht aus Gitterrosten, die die Transparenz des Baus unterstützen. Die Gaze dient außerdem als Projektionsfläche. Dieser Entwurf macht große Veränderungen des Raumeindrucks durch Licht möglich.



Es gibt keine Türen und Treppen. Die Insassen sind vollkommen der Maschinerie eines Aufzuges ausgeliefert, wenn sie die Ränge verlassen wollen. Der Aufzug im Gegensatz zu den Kojen ist eine massive Konstruktion, die sich aus der Unterwelt des Zylinders erhebt.



Der ganze Bau besteht aus Metall und Gaze und soll wie eine heruntergekommene Hightech-Konstruktion in einer dekadenten Endzeit wirken. Die Metallteile sind schon verrostet, die Gazewände zerbeult und schmutzig.



DIE FRAU ALS VIRTUELLES LUSTOBJEKT



Im Rahmen dieser Grundgedanken wollen wir eine Welt zeigen, die die Frau objektiviert hat, virtualisiert hat, umgebracht hat. Ihre reale Existenz ist hier überflüssig geworden. Sie hat nur noch als sexuelles Objekt Funktion und als solches ihre Perfektionierung in der Virtualität gefunden.

Diese Welt besteht daher ausschließlich aus Männern. Hoffmann ist einer von vielen in diesem Modul. Er ist der Ortsnarr auf der Suche nach dem in dieser Welt Unmöglichen: der Liebe zu Stella. Damit bricht er das Tabu dieser Welt. Liebe ist verboten? Nein, es gibt sie einfach nicht!

Er erkennt nicht, dass Stella die optimale Wunschprojektion des Durchschnittsmannes ist. Sie existiert nicht, sie ist nur eine Droge mehr und damit jedermann zugänglich.

DAS FRAUENFEINDLICHE BILD UND DAS SYSTEM

Trotz der Aufrichtigkeit seiner Sehnsucht porträtiert Hoffmann die Frau als leblose, mechanische Puppe, als hochmütige, selbstbezogene Karrierefrau oder als verräterische Hure. Wie könnte er auch anderes - in einer Welt, in der als Vorbilder nur manipulierte Projektionen der Frau existieren.

Daher nutzt das System seine Geschichten, denn sie ergeben ein Frauenbild, das unbewusst die Eliminierung und Inexistenz der Frauen zu legitimieren scheint. Deswegen wird er regelrecht von zwei Systemagenten, Lindorf und dem falschen Nicklausse, provoziert, so dass er in seiner Verzweiflung weitere Geschichten erfindet.

Beide sind Vertreter einer unerbittlichen faschistischen Macht, die das System aufrechterhält. Lindorf ist der Aufsichtsbeamte und provoziert Hoffmann aus der Position des Feindes. Nicklausse seinerseits spioniert ihn in der Rolle eines mephistofelischen Freundes aus der Nähe aus.

DER CHOR

Hoffmann sagt im „Olympia-Akt: *„Um der würdig zu sein, die ich liebe, muss ich mich mit dem Winde drehen.* In der Tat scheint Hoffmann im Laufe der drei Geschichten immer wieder bereit zu sein, alles zu tun, um Liebe zu erreichen. Im „Giulietta-Akt“ wird er zu einer Art Chorführer der Feiernden. Im „Antonia-Akt, dem bürgerlichen Akt, wird er zum Bräutigam. Er scheint jemand zu sein, der verzweifelt eine Zugehörigkeit sucht. Das bedeutet in unserem Konzept, dass er spürt, dass das Zusammensein im Wohnblock eine Lüge ist.

Er ist trotzdem selbst verführbar und auch bereit, die Gesellschaft zu unterhalten, in seinen Tönen scheint er aber manchmal diese Gesellschaft zu verachten, bzw. sich selbst zu verachten. Der ganze erste Akt ist geprägt von einer beinahe zügellosen Neigung, sich selbst zu zerstören. Er spielt den Hofnarren und lacht alles aus, auch sich selbst.

Diese Gesellschaft benutzt ihn gerne zur Unterhaltung. Nicht begeisterte Studenten, die sich seine Geschichten anhören und ihm Respekt zollen, sondern entfremdete Einsame, die im Alkohol oder Drogenrausch von ihrem Hofnarren immer schrägere und abstrusere Geschichten fordern, lachen ihn gerne aus. Die Gesellschaft spottet über ihn, da sie ihn ertappen als einen Naivling, der sich in die virtuelle Stella tatsächlich verliebt hat, mit der alle im Cyberspace jederzeit sexuellen Kontakt haben können.

Die in seiner Realität als Insasse lauernden unterdrückten Kräfte entzünden sich in seinen Geschichten. Der Gewalthunger und die verzweifelte Erzählkraft Hoffmanns steigern sich auf diese Weise gegenseitig. Diese Geschichten bilden für die Gesellschaft den Ersatz für ihre nicht real erlebten Phantasien und Abenteuer. Das System ist scheinbar nicht ganz perfekt, denn Cybersex mit Stella und Saufen reichen nicht aus, um die Insassen zu befriedigen.

Hoffmann und seine Phantasie wecken lauernde Sehnsüchte, die aber nur in Form von Gewalt ihr Ventil finden.

DIE PHANTASTISCHE VERWANDLUNG DER GRUNDVERHÄLTNISSE

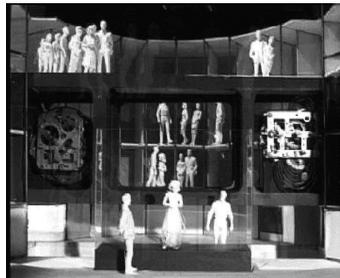
Wir behaupten, dass die Phantasie Hoffmanns nur die Bedingungen seines realen gefangenen Daseins in den Geschichten aufgreift und darin verwandelt.

Konsequenterweise bleiben alle Elemente dieses Daseins – der Ort und seine Mitinsassen – immer präsent, auch in dem Antonia-Akt.

Durch Veränderungen der Ausstattung in den Räumen des Aufzugs und der Lichtverhältnisse im Grundbau entstehen aus dem realen gefängnisartigen Wohnmodul der Rahmenhandlung, ein Versuchslabor für den II. Akt, eine Leichenhalle für den III. Akt oder der Festsaal eines Palastes für den IV. Akt.



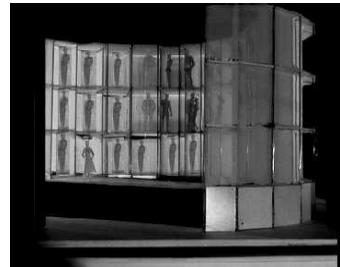
WOHNMODUL, I – V AKT



VERSUCHSLABOR, II AKT



LEICHENHALLE, III AKT



FESTSAAL, IV AKT

STRICHFASSUNG

Folgendes Konzept basiert auf der kritischen Ausgabe des Werkes von Michael Kaye in der Aufführungsversion mit Rezitativen, einschließlich der von Erneste Guiraud komponierten, die teilweise von Kaye bearbeitet worden sind. Diese Aufführungsversion beinhaltet die erste Version vom ersten Auftritt der Muse, die Schlussversion des Couplets von Nicklausse im zweiten Akt, die Romanze im dritten Akt, die Schlussversion von Dapertuttos Chanson (jedoch nicht *Scintille diamant*) und die schwierigste Fassung von Giuliettas Arie. Die folgenden Striche in der genannten Aufführungsversion wurden zur Gestaltung des Regiekonzepts unternommen:

I. Akt

- In der ersten Szene in Nr. 1A (erste Version des ersten Auftritts der Muse) wird bis Takt 314 inklusive gestrichen.
- Die zweite Szene ist komplett gestrichen (Lindorf-Andreas).
- In der dritten Szene der Nr.3 Récitatif von Offenbach - Lindorf ist komplett gestrichen
- Die Vierte Szene (Lindorf, Luther, Studenten) ist komplett gestrichen.
- Ab der fünften Szene (Nr. 4 Chor) geht es bis zum Ende des Aktes weiter ohne Striche.

II. Akt - Kein Strich

III. Akt

- Kein Strich.

IV. Akt

- Kein Strich. Apokryphes Sextett mit Chor wird aufgeführt mit dem Text *Hélas, je vais eoncoer la suivre!*

V. Akt

- Die Nr. 23 Chor der ersten Szene ist gestrichen
- Nach dem Entracte geht es weiter mit dem Récitatif (von Giraud) Hoffmann: *Voilà quelle fut l'histoire de mes amours...*
- Nr. 24 wird komplett gespielt bis Ende bei Hoffmann: *Cieux!* danach wird alles gestrichen bis Takt 25 (Allegro) in der 2. Scène - No. 25 C- Dénouement, Chor: *Jusqu'au matin Remplis, remplis mon verre! Jusqu'au matin Remplis les pots d'etain!* womit die Aufführung endet.

BESETZUNG

Das Konzept erfordert eine spezielle Besetzung.

Eine einzige Sopranistin soll die drei Hauptfiguren der mittleren Geschichten singen.

Nicklausse soll von einem Countertenor gesungen werden.

Die Stimme aus dem Grab sollte auch von einem Countertenor gesungen werden.

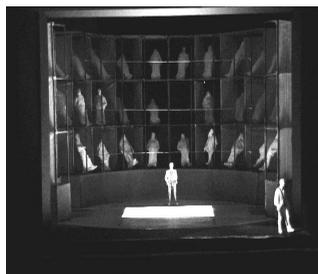
Antonia kann/sollte je nach Fähigkeiten für die Tanzszenen hinter der gläsernen Treppe mit einer ihr sehr ähnlich sehenden Tänzerin besetzt werden.

DAS KONZEPT AM BEISPIEL DES DRITTEN AKTES

„ANTONIA ODER DIE BEFREIUNG DER FRAU DURCH EROS“

(bitte siehe den szenischen Ablauf des dritten Aktes als Videosimulation in CDROM)

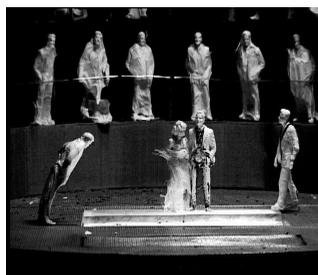
Wir symbolisieren die bürgerliche Welt der ursprünglichen Erzählung durch eine Leichenhalle. Die Mitinsassen der Rahmenhandlung liegen in diesem Traum Hoffmanns als erfrorrene Leichen in den Kojen. Antonia wird gerade nicht von der bürgerlichen Welt ins Totenreich geholt werden, da die bürgerliche Welt hier bereits die Welt des Todes ist.



Der mittlere Raum des Aufzugs wird von einer kristallinen mausoleumsartigen Treppe eingenommen. Diese kann über einen Hubmechanismus eigenständig zur Oberfläche des Aufzugs gefahren werden, der wie ein großer, schwarzer Sarg aussieht. Antonia, eine lebendige Frau wird hier gefangen gehalten. Ihre Lebensenergie wird zur Erstarrung gezwungen. Ihre erotische Macht, die in ihrem Gesang zum Ausdruck kommt, ist gefürchtet und streng verboten.



Hoffmann, nur ein weiterer Insasse dieser Toten-Welt, träumt sich lebendig und in die Rolle des Retters Antonias, wie Orpheus in der Unterwelt. Diese Rettungsabsicht kann jedoch nicht gelingen, da er selbst Geißel dieser Toten-Welt ist. Als Hoffmann das am Ende der Erzählung erkennt, bricht er zusammen. Der Akt wird zu einer Metapher des Gefangen-Seins in bürgerlichen Konventionen und Ängsten: Der bürgerliche Hoffmann kann Antonia nicht aus der bürgerlichen Welt holen und verliert sie an Miracle. Dieser spielt in diesem Konzept die Rolle eines erotisierenden Dämons, eines Eros, der Antonia aus der Tanatos-Welt befreit.



Antonia ist krank, nicht weil sie singt, sondern weil sie nicht singen darf, d. h. weil sie ihren Leidenschaften nicht nachgehen darf. Sie kann ihre Welt nicht bestimmen und ihre Sehnsucht gerät in Widerspruch zu den Bedingungen, die ihr als guter Tochter und zukünftiger Ehefrau gestellt werden: Ihr Gesang, Ausdruck ihrer erotischen Macht, schürt die Ängste der Männerwelt. Hoffmann ist daher eifersüchtig auf ihre Hingabe an die Musik.



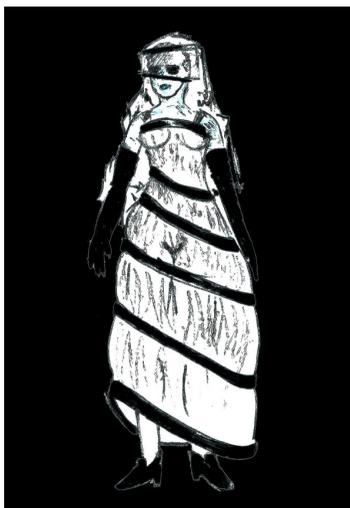
Miracle erotisiert Antonia und befreit sie dadurch. Er ist der Anstachler der Lebenslust in der Toten-Welt dieser Leichenhalle, somit auch der Folterer ihrer Insassen. Er reizt die Widersprüche in Antonias Seele bis zur Ekstase und lässt sie erkennen, dass sie hier umgebracht werden wird. Daher entscheidet sie sich am Ende bewusst für das Leben und ergibt sich freiwillig ihrer erotischen Macht und Lebenskraft. Somit ist sie unwiederbringlich gestorben für die erstarrte Leichenhalle der bürgerlichen Welt, dessen Symbolträger Crespel ist, der tyrannisch über die gestellte Ordnung wacht.



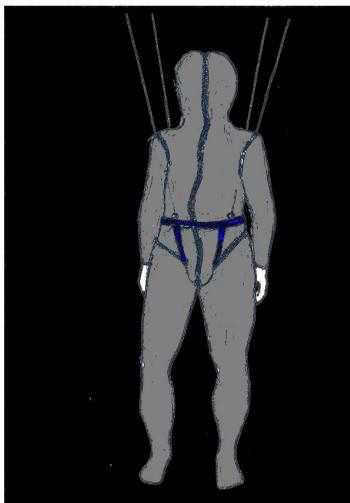
In der Inszenierung wird Antonia fähig sein mit ihrem Gesang die Toten immer wieder zu erwecken. Sie ist der wirkliche Orpheus und verwandelt die Leichenhalle in eine mit Zuschauerrängen bestellte Opernbühne. Nachdem Antonia mit Miracle abgeht, werden die Leichen endgültig wieder in den Tod versinken. Hoffmann bleibt hier gefangen - in Wirklichkeit hatte er diese Toten-Welt aber nie verlassen.



FIGURINEN FÜR DEN DRITTEN AKT
(bitte siehe auch Farbbilder in CDROM)



Antonia trägt ein Brautkostüm aus Schleiern mit schwarzen Trauerrändern an den Enden.



Alle Insassen, einschließlich Hoffmann, Crespel und Frantz, tragen das gleiche Grundkostüm der Leichen: ein Anzug mit einem Reissverschluss, der den ganzen Körper und Gesicht bedecken kann



Hoffmann zieht über das Grundkostüm ein Hochzeitsjackett.



Crespel, als Chef-Aufpasser dieses Ortes trägt Schulterklappen auf dem Grundkostüm und Militärstiefel.



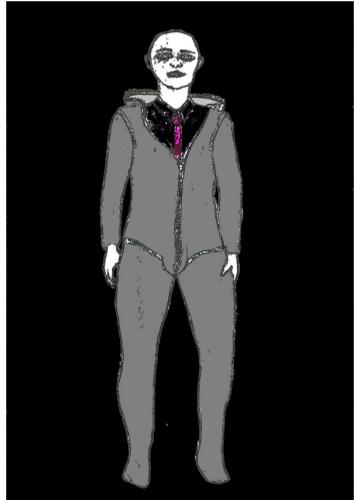
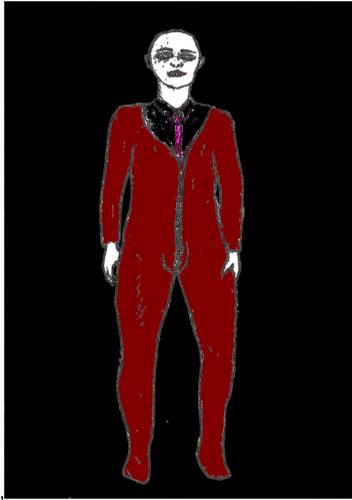
Frantz' Attribut als Diener ist ein großer Staubwedel, den er sich auf dem Grundkostüm geschickt als Tanzröckchen um die Hüften legt.



Miracle trägt über dem Kostüm des Systemdieners Lindorf einen rotbraunen dunklen Rock mit bunten Applikationen, die von den Oberschenkeln direkt zu den Genitalien verlaufen.



Dieser Rock ist auf der Innenseite weiß und kann ungekrempelt werden, somit dient er ihm gleichzeitig für seine Verkleidung als Arzt.



Nicklausse agiert wie ein Untergebener Miracles.
Er trägt das Kostüm des Dieners des Systems aus der Rahmenhandlung und zieht sich darüber im Laufe des Aktes das Totenkostüm, um die Rolle des Freundes von Hoffmann zu geben.

SZENISCHER ABLAUF DRITTER AKT

„ANTONIA“

Bitte siehe auch CD ROM

Mit Videosimulation in Quick Time Format
des III. Aktes
Dauer 13 Min. und 55 Sek.
Größe 154 MB

VORSPIEL

Vor dem Beginn des Aktes sieht man Miracle und den falschen Nicklausse in einer Unterredung vor der Außenwand des geschlossenen Zylinders. Auf diese Außenwand fällt die Projektion einer im Eis erfrorenen Frau. Nicklausse bekommt einen Auftrag von Miracle und geht ab.



ENTR'ACTE / ZWISCHENSPIEL

Mit Beginn der Musik sieht man wie Miracle diese Welt unter seiner Macht hat. Seine Gesten deuten an, dass er die Belebung der Frau in der Projektion und die Drehung des Zylinders kontrolliert. In der Tat das Eis schmilzt und die Frau beginnt sich zu bewegen auf die Aufforderungen Miracles. Gleichzeitig dreht sich das Modul und gewährt Einblick in die Innenwelt des Zylinders. Es ist die eisige, dunkle Welt einer Leichenhalle mit drei Rängen. Auf deren Kühlfächern liegen Tote.

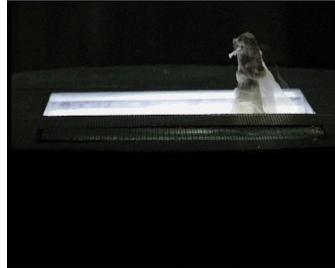


In der Mitte des Raums ist ein offenes Grab. Aus ihm kommt ein kalter Lichtstrahl. Miracle versteckt sich vorne an der Seite und kontrolliert den weiteren Ablauf.



SCÈNE 1 - NR. 13 - ROMANCE

Mit Beginn der ersten Szene sieht man aus diesem Grab eine kristallene mausoleumsartige Treppe emporkommen. Auf dieser erscheint Antonia, sie ist die Frau, die unmittelbar vorher in der Projektion der Außenwand im Auftauen begriffen zu sehen war. Sie trägt ein Brautkleid aus durchsichtigen Schleiern, die an den Enden des Stoffes schwarze Trauerränder haben.



Die Treppe fährt langsam immer weiter hoch. Auf sie strahlt die Projektion von zwei Liebenden beim Liebesspiel. Es sind die unbewussten Sehnsüchten Antonias, die ihrem Gesang die erotische Kraft verleihen.



Ihre Melancholie verwandelt sich in Selbstbewusstsein und ihr Gesang erwärmt diesen eisigen Ort, der leuchtender wird. In den Fächern beginnen die Toten mit synchronen Bewegungen sehr langsam aufzuwachen. Antonia bewegt sich allmählich so, als ob sie vor großem Publikum auf einer glanzvollen Showtreppe stünde. Miracle sieht und kontrolliert unbemerkt alles von der Seite.



SCÈNE 2 - RÉCITATIF

Crespel tritt aufgebracht aus der linken Bodenklappe des Aufzugs auf, weil er den Gesang Antonias gehört hat. Sobald er erscheint, lässt Miracle diese Welt wieder in völlige Dunkelheit versinken und die Toten zur totalen Unbeweglichkeit zurückkehren. Eine Friedhofsatmosphäre breitet sich aus. Crespel findet seine Tochter auf der Treppe und weiß, dass sie seinen Befehlen nicht Folge geleistet hat. Er ist der „Gefriermeister, der Aufpasser dieses Ortes.“



Crespel nimmt Antonia autoritär bei der Hand und zwingt sie die Treppe herabzusteigen. Er befiehlt ihr drohend, ihrer Leidenschaft nicht nachzugehen und die Toten nicht in ihrer Ruhe zu stören. Sie darf nicht singen und keine Lebenräume entwickeln. Der Vater drückt sie dabei gewaltsam zu Boden.

Antonia verspricht erschrocken nicht mehr zu singen, danach verschwindet sie hinter der Treppe, indem sie am Boden nach hinten in die Dunkelheit kriecht.



SCÈNE 3

Nachdem Crespel allein ist, untersucht er eifrig mit seiner Taschenlampe den Ort nach möglichen Zeichen von Veränderung und Gefahr. Er fürchtet die Ankunft Hoffmanns, der in Antonia die Liebe erweckt hatte und ihm dadurch seinen väterlichen Besitzanspruch auf die Tochter streitig machen könnte.

SCÈNE 4

Durch die rechte Bodenklappe tritt Frantz mit einem Staubwedel auf - Crespels Aushilfe und Putzmann dieses Ortes. Crespel befiehlt ihm das Aufpassen zu übernehmen, gibt ihm die Taschenlampe und geht schimpfend über das kontinuierliche Missverstehen seiner Worte ab. Er weiß nicht, dass Frantz' Taubheit keineswegs altersbedingt ist, sondern dass Frantz Ohrenschutz trägt, womit er sich gegen die Ungehaltenheit und Grobheit Crespels verteidigt.



SCÈNE 5

Sobald dieser den Raum verlässt, nimmt Frantz seine Ohrenstöpsel ab, drapiert den großen Staubwedel als Tanzröckchen um die Hüfte, stellt die Taschenlampe als Showlicht auf eine der Stufen und probiert erbärmliche Tanzschritte und Koloraturen aus. Auch er will durch Musik und Tanz diesem Ort entfliehen.



In diesem Moment erscheinen Miracle und Nicklausse auf dem zweiten Rang und bewegen sich zu Hoffmanns Kojе, wo dieser als Leiche liegt.



Nicklausse zieht über sein Systemdienerkostüm ein Toten-Kostüm an, während Miracle sich in der Koje nebenan versteckt. Nicklausse weckt dann Hoffmann auf und hilft ihm sein Brautsakko anzuziehen. Hoffmann wacht auf wie aus einem Alptraum und will sich sofort auf die Suche nach Antonia machen. Der falsche Freund zeigt ihm den Weg. Von seinem Versteckt kontrolliert Miracle das Hochfahren des Aufzugs, danach geht er ab.



Frantz - in seinen Tanz vertieft - bekommt nichts von alldem mit und wird samt Treppe vom Aufzug verschluckt, während Hoffmann und Nicklausse ihn betreten. Der Aufpasser Frantz hat eben nicht aufgepasst.



SCÈNE 6 - RÉCITATIF

Als Frantz die beiden erkennt, zieht er die Ohrenstöpsel wieder an, heißt Hoffmann und Nicklausse verwirrt willkommen und verschwindet durch die Bodenklappe in die Innenwelt des Aufzugs.

NR. 15 - ROMANCE

Nicklausse singt dann seine Romance als ironische Bemerkung auf die eingeschlossene Antonia und ihre zur Stille gezwungene Stimme, tatsächlich wird ihre Silhouette allmählich in der Glasstreppe, ihrer eisigen Zelle, sichtbar. Man glaubt zu erkennen, dass sie lautlos schreit in ihrem Gefängnis.



Miracle, der jetzt unten erscheint, lehnt sich genussvoll und lüftern an die Wand und beginnt wie ein Dirigent Antonia zu einem erotisierenden Tanz zu bewegen. Hoffmann, ohne zu ahnen, was in der Glasstreppe vorgeht, wird von Nicklausse ironisch als Dichter angeredet und zur Liebe aufgefordert, wobei er ihm eindeutige sexuelle Konnotationen einflüstert. Diese Musik beunruhigt Hoffmann und gibt ihm die Vision einer untreuen Antonia ein.



