



ANDREA LORENZO SCARTAZZINI

© Matthias Willi

Produktion
Eine Koproduktion von Musiques Suisses
mit SRF 2 Kultur und dem Theater Basel

Aufnahmen
Live aus dem Theater Basel, Grosse Bühne
20. Oktober 2012 (Uraufführung)

Tonmeister
Andreas Werner

Toningenieur
Andreas Renz

Musikproduzent SRF 2 Kultur
Valerio Benz

Exekutivproduzent
Claudio Danuser

Einführungstext
Michael Töpel

Übersetzungen
Michelle Bulloch – Musitext (Französisch)
Chris Walton (Englisch)

Coverbild
Sebastian Magnus, atelier magnus, Leipzig

Gestaltungskonzept
convex gmbh, www.convex.biz

Satz und Litho
englerwortundbild, Zürich

Hersteller
Adon Production AG, Neuenhof

MGB CD 6288

Ein Projekt des
MIGROS
kulturprozent

Andrea Lorenzo Scartazzini

Der Sandmann
Oper in 10 Szenen



■ MUSIQUES
■ SUISSES



Foto: Monika Rittershaus

*Bühnenbild aus der Basler Uraufführung von «Der Sandmann»
Regie (Christof Loy), Bühnenbild (Barbara Praj), Kostüme (Ursula Renzenbrink)
8. Szene mit Nathanael, Clara und Coppelius (v.l.n.r.)*



Foto: Monika Rittershaus

*Der Sandmann, 7. Szene mit Vater (Thomas Piffka), Clara (Agneta Eichenholz)
und Nathanael (Ryan McKinny) (v.l.n.r.)*

Andrea Lorenzo Scartazzini

Der Sandmann

Oper in 10 Szenen nach Motiven der gleichnamigen Erzählung von E.T.A. Hoffmann

Libretto: Thomas Jonigk (Verlag Hartmann&Stauffacher)

Auftragswerk des Theater Basel

Mit Unterstützung der Pro Helvetia

Uraufführung am 20. Oktober 2012 auf der Grossen Bühne des Theater Basel

Bärenreiter Verlag

1	1. Szene (Beginn)	6'35"
2	1. Szene: Nathanael: «Er war wieder da...» S. 26	3'10"
3	2. Szene (Beginn) S. 27	3'54"
4	2. Szene: Vater: «Schlaf, mein Kind...» S. 28	5'42"
5	3. Szene S. 29	4'25"
6	4. Szene S. 30	6'32"
7	5. Szene (Beginn) S. 30	1'28"
8	5. Szene: Vater: «Der Sandmann...» S. 31	7'04"
9	6. Szene S. 32	4'51"
10	7. Szene (Beginn) S. 33	3'37"
11	7. Szene: Nathanael: «In Gedanken...» S. 34	6'51"
12	8. Szene (Beginn) S. 36	6'24"
13	8. Szene: Clara: «Er ist verrückt...» S. 37	2'27"
14	9. Szene (Beginn) S. 38	3'53"
15	9. Szene: Chor der Claras: «Bitte nehmen Sie mich...» S. 39	3'25"
16	10. Szene/Epilog S. 40	4'29"

T.T.: 77'06"

Nathanael: **Ryan McKinny** (Bariton); Clara/Clarissa: **Agneta Eichenholz** (Sopran);

Lothar: **Marko Spehar** (Bass); Vater: **Thomas Piffka** (Tenor);

Coppelius: **Hans Schöpflin** (Tenor)

Chor des Theater Basel (Einstudierung: Henryk Polus)

Sinfonieorchester Basel, Tomáš Hanus (Leitung)

Eine Koproduktion mit SRF 2 Kultur und dem Theater Basel

Schwankende Abgründe

Andrea Lorenzo Scartazzinis Musik spürt überaus genau den menschlichen Affekten nach, sie ist voller Emotionen, Kraft, Lebendigkeit und Anschaulichkeit. Eine genuin theatralische Musik! Dieses Phänomen beschränkt sich bei ihm wie bei so manchem anderen Komponisten nicht nur auf das Genre Oper. (Man denke etwa an theatralische Momente in Gustav Mahlers Sinfonien!) Aber in der Oper, zumal in einer Handlungsoper wie dem «Sandmann», geht es besonders um die *«Psychologie der Figuren, deren Fühlen, Denken, Handeln. Wie medizinische Sonden in menschliche Körper, so soll Musik in den Stoff dringen, soll seismographisch registrieren und die inneren Signale, seelischen Verwerfungen und Eruptionen hörbar machen. Sie soll dem Erzählfluss folgen und zugleich Seitenarme bilden, sich stauen, in Strudel geraten und so eine eigenständige*

Ebene konstituieren. Damit dies in packender Weise erlebbar wird, scheinen mir eine an Handlung orientierte Dramaturgie sowie komplexe Charaktere wesentlich, wie der Sandmann sie zur Verfügung stellt.

Der sich zuspitzende Konflikt erfordert ein dramatisches, scharfes und in sich geschlossenes musikalisches Idiom. Spiralförmig – analog zu den alptraumhaften Wiederholungsschleifen in der Szenenfolge – bohrt sich dieser Hauptstrang musikalisch vom Anfang bis zum Schluss. Daneben eröffnet sich aber eine Vielzahl weiterer Akzentuierungen: Zu Nathanaels flackernd-ungestümem Wesen treten Claras (resignative) Besonnenheit sowie die kalte Beiläufigkeit der Alten; und Clarissa, dem künstlichen Männertraum, eignet ein ganz besonderer Tonfall. Die zwei Chorszenen schliesslich lassen die Handlung noch verstärkt ins Surreale kippen.

Dies mag verdeutlichen, dass die Geschlossenheit des musikalischen Satzes immer wieder facettenreich aufgebrochen wird.»

Wie schon diese höchst anschauliche Beschreibung des Komponisten ahnen lässt, schreibt Scartazzini eine unmittelbar ansprechende, mitunter – wenn der Intensitätsgrad entsprechend hoch ist – eine geradezu anrufende, bestürmende Musik mit einem phänomenalen Gespür für angemessenes Timing – unverzichtbar für Bühnenwerke. Opern setzen beim Librettisten, aber vor allem beim Komponisten, ein sicheres Gespür für Wirkungen in der Echtzeit der Aufführung voraus. Eine zu lange «Kameraeinstellung» in einer Opernhandlung kann bekanntlich verheerend wirken, gleichermaßen auch eine zu kurze, wobei jedoch beide auch als dramaturgische Mittel eingesetzt werden können.

Scartazzini schreibt lange an einer einzigen Partiturseite. Er bevorzugt hier die Handarbeit anstelle des Computers. Das einsame Geschäft des Komponierens wird stets begleitet von einer ungeheuren Diskrepanz zwischen Schreibtempo und Echtzeit der Aufführung. Ein Charakteristikum des Metiers ist daher der vielfache Wechsel – und mit ihm verbunden der des vielfachen inneren Durchhörens – zwischen der auf das Detail ausgerichteten Perspektive des Schreibens und der Vorstellung des intendierten musikalischen Pulses und von dort zur Imagination der formalen Disposition. Hier ähnelt der Komponist einem Maler, der eben noch mit feinem Pinsel einen Farbhauch auf die Leinwand gesetzt hat und anschliessend ein paar Schritte zurücktritt, um die Wirkung dieser kleinen Geste in seiner Bildkomposition zu betrachten.

Musikalische Inszenierung

Die Figuren werden durch ein spezifisches klangliches Repertoire charakterisiert. So zeigen sich die beiden Alten, Vater und Coppelius, wie musikalische Parasiten, indem sie sich an die Musik der übrigen Personen «dranhängen». Sie schleichen sich ein, nehmen Platz, um dann ihre wahre Gesinnung zu enthüllen. Der Ambivalenz beider Figuren als Gestaltwechsler entspricht ihre klangliche Ambivalenz, denn ihnen sind neben schabenden und schnarrenden Schlagzeuggeräuschen vorrangig Metallklang-Instrumente zugeordnet: Harfen- oder Celestaklänge können einerseits sehr zart klingen, andererseits gehören zu diesem Spektrum auch Perkussionsinstrumente wie Metallplatten, die mit harten Schlägeln angeschlagen werden. Es gibt Stellen, an denen schöne Streicherklänge mit einer leicht aus der Stimmung schlitternden

Solovioline gerade dann betören, wenn die beiden Alten besonders Haarsträubendes äussern. Ausserdem gibt es in ihren Parts häufig rhythmisch Gesprochenes. Auf diese Weise bleibt die Klinge ihres haarsträubenden Zynismus, ihrer kalt-nackten Ironie messerscharf, wogegen eine Gesangslinie den Text eher in den Hintergrund treten lässt und «entgratet» wirkt. Zudem zeigt sich im Gesprochenen viel stärker als in der gehobenen Äusserungsform des Belcanto die ganze Boshaftigkeit, das Stachelige des beiläufig Gesagten. In der zweiten Szene treten die beiden Alten, die längst Verstorbenen, auf, sie werden nur von Nathanael wahrgenommen: bedrängende Erscheinungen, personifizierte Nachtmahre. Die Alten (und in diesem Abschnitt auch Nathanael) sprechen rhythmisiert: Coppelius: Einzelkinder sind immer schwierig. Vater: Aber doch nicht ver-

13 ♩ = 110*

53

54 55 56

♩ = 90 (Basistempo)

Und - wie - rum - te - dett - du - dem - mit - und? Ob - wort - wir - gar - nicht - da - sind? Ob - wort - wir - gar - nicht - da - sind?

Übermüdet während der Inszenierung schief

*) Der Dirigent schlägt weiterhin ♩ = 90

© Bärenreiter Verlag Basel

rückt! [Dieses Wort «verrückt» wird noch von besonderer Bedeutung für die ganze Oper sein!] Nathanael (ruft aufbegehrend): Das bin ich nicht! Genau an dieser Stelle teilt sich der musikalische Puls: Das Orchester bleibt weiterhin beim Basistempo, doch spielt sich an dieser Stelle erstmals, zunächst

noch verhalten, eine zweite, schnellere Tempoebene ins Bewusstsein des Publikums. Sie wird im weiteren Verlauf der Szene noch stärker prononciert hervorklingen. Anfangs ist es ausschliesslich die Pendelbewegung der Celesta, die nicht in den Puls passt. Sie ist «verrückt», aus dem Schlag geraten.

Diese sublimen musikalisch-psychologische Ausdeutung führt gleichermaßen vor Augen und Ohren, was Scartazzini meint, wenn er sagt: «Musik ist wie ein Brennglas.» Sein Ideal sieht er darin, dass «das Bühnengeschehen die Menschen so stark ergreift, als durchlebten sie gleichsam ihre eigene Geschichte.» Die übrigen Figuren werden musikalisch freier behandelt, so auch und vor allem der Protagonist Nathanael. Wenn die Diskussionen mit Clara in Auseinandersetzungen münden, erscheint ein typisches Vokabular in der Instrumentierung, wozu die kleine Trommel mit Schnarrsaiten und enge Trompetencluster gehören, die dem Klang etwas Cholerisches, scharf Aufbrausendes verleihen. Eine fixierte instrumentale Zuordnung des Protagonisten würde allerdings wie eine Reduzierung wahrgenommen werden, zumal er facettenreich zwischen den verschiedensten

Stimmungen changiert. Einerseits ist er Gejagter seiner traumatischen Erscheinungen, der beiden Alten, andererseits ist er in der 5. Szene der scheinbar grosse Schriftsteller, der seinen Auftritt absolviert und seinen herbeigeträumten Triumph als vermeintlich real erlebt. Die Musik geht in ihren Klimawechseln hierauf unmittelbar ein. Wieder anders geht es in der 7. Szene zu, wo er Clarissa «anmacht». Die ansonsten zumeist rezitativische Vokallinie wechselt hier zu einer eher melismatisch ausgestalteten. Kleinteilige Motive lässt sie eingängiger und zugleich abgedroschener wirken, wenn er sich ihr anbietet. Die theatralische Zeichnung dieses enormen Spektrums muss offen sein und die Vielfalt der Instrumentation und Harmonik nutzen. Das Changieren zwischen Realität und Einbildung oder Traum bedarf keiner Nachzeichnung mit musikalischen Mitteln, die Dopplung dieses in der

Handlung ohnehin angelegten schwankenden Grundes würde zu Redundanzen führen. Im Übrigen ist es nicht ohne Reiz, manches offen zu lassen: Das Rationale als solches eindeutig herauszustellen, ist nicht Anliegen dieser Oper.

Geisterstimmen, Vexierbilder

«Mit Musik kann man an einem Text schaben, bis er rau und brüchig wird, man kann ihn zum Glänzen bringen, kann Verse musikalisch dehnen oder stutzen, kann sie flüsternd verbergen oder in den Raum schreien lassen und so seine persönliche Lesart vermitteln.» In dieser Weise hat sich Scartazzini einmal über das Vertonen von Texten geäußert. Wen wundert es, dass er diese ganze Vielfalt, den dramatischen Raum vokaler Möglichkeiten nutzt – von der brachialen Expression über das Belcanto, das Sprechen bis hin zum Flüstern?

In den ersten vier Szenen agiert der Chor noch im Verborgenen, aus seinem Flüstern ragen nur wenige scharfe Konsonanten heraus, geisterhaft zielt er verunsichernd auf Nathanael. Eine nicht greifbare unheilvolle Chiffre. Wenn Clara zu Beginn geht, um einen Arzt zu holen, und Nathanael allein ist, treten die beiden Alten aus diesem Flüsterchor wie Gestalt gewordene Manifestationen des Grauens hervor. Mit Nathanaels Verunsicherung einher geht das Chimärenhafte der Alten in ihrer «vollfetten Art», wenn ihre Komik in aufblitzende Groteske umschlägt und einen Eisrand um den Lachmuskel legt.

Kalkulierte Übermässigkeit

Das, was klingt, ist nicht immer das, was es bedeutet! In der 5. Szene tritt dies besonders deutlich hervor. Der vom Chor gesungene Text karikiert gängige Rezensentenfloskeln. Mit solchen

Plattitüden lässt sich Nathanael bei der Lesung seines Erstlingsromans «Der Sandmann» vom verückten Fanclub feiern («Ah. Der Künstler. Der Schöpfer. Der Dichter.»). Doch alles gerät zu gross, zu üppig, im Text wie in der Musik. Die immer groteskere Realitätsverzerrung gleicht schliesslich einem Fotoapparat mit zu weit eingestellter Blende und überbelichteten Bildern: Alles ist letztlich nur von Nathanael erträumt, erhofft; surreal.

Bedrohliche Wände

Sämtliche Ausdrucksmittel dieser Partitur stehen im Dienste der Psychologisierung. In der 9. Szene spitzt sich der Konflikt weiter zu, die Abgründigkeit wird vom Orchester dann besonders intensiv entlarvt, wenn sich Momente von intimer Annäherung Nathanaels an Clara anzubahnen scheinen. Zum immer chaotischer anwachsenden Chor der ge-

klonten, ihren Automatentext schnatternden Claras türmt sich um ihn eine immer bedrohlichere Klangwand auf, die live gespielt und vom Band kommt. Diese klaustrophobische Bedrängung, diese sein Inneres ausspürenden Klangsonden teilen sich unmittelbar mit: Alles findet überall statt, mittels Lautsprecher-Surround-Beschallung auch im Zuschauerraum. Plötzlich wird es mit dem Zuspil des weissen Rauschens laut Partitur «schlagartig dunkel»: Nathanaels Lebenslicht ist verlöscht, sein letzter Panikschrei klingt einem noch in den Ohren nach.

79

weisses Rauschen 8-10

ff

Nathanael

ff (panisch, unsichtbar)

Schlagartig dunkel.

Clara

ff

+Blech

© Bärenreiter Verlag Basel

Wie die beiden Alten mit ihrem lakonischen Zynismus kaum noch heilbare Messerstiche austeilten, und sich an Nathanaels Verletzungen weiden, so kennen auch wir als Mediennutzer dieses Austeilen: Wer gilt noch als «nor-

mal», wenn er einmal als «verrückt» oder wie auch immer sonst öffentlich stigmatisiert worden ist? Selbst wenn dies in grossen Lettern nur als Frage aufgeworfen wird: Etwas bleibt immer hängen.
Michael Töpel

Andrea Lorenzo Scartazzini

(*1971 in Basel) studierte Germanistik und Italianistik in seiner Heimatstadt sowie Komposition bei Rudolf Kelterborn (Basel) und Wolfgang Rihm (Karlsruhe). 1999/2000 war er für ein Studiensemester an der Royal Academy of Music in London.

Er erhielt mehrere Preise, darunter den Studienpreis der Ernst von Siemens Stiftung München, die Jakob Burckhardt-Auszeichnung der Goethe-Stiftung Basel sowie den Alexander-Clavel-Preis Riehen. Seine Stücke wurden an bedeutenden Festivals (u. a. Salzburger Osterfestspiele, Lucerne Festival, Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, Prager Premieren) durch namhafte Ensembles und Orchester gespielt (u. a. Ensemble Intercontemporain, Ensemble Phoenix, Collegium Novum Zürich, Kammerorchester Basel, basel sinfonietta, Sinfonieorchester

Basel, Berner Symphonie-Orchester). 2004 war er Composer in Residence an der Uni Witten Herdecke, 2011 Gast im Swatch Art Peace Hotel in Schanghai, 2012/13 Stipendiat am Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg. Schwerpunkt seiner Arbeit sind seine Opern *WUT* (UA Erfurt 2006, Bern 2010) und *Der Sandmann* (Basel 2012, Frankfurt 2016) sowie *Edward II*, die Anfang 2017 an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt werden wird. Andrea Lorenzo Scartazzinis Werke erscheinen im Bärenreiter-Verlag.

Au bord de l'abîme

La musique de Andrea Lorenzo Scartazzini colle au plus près des passions humaines; elle est pleine d'émotion, de puissance, d'éclat et de clarté. Une musique véritablement conçue pour le théâtre! Mais dans son cas, comme beaucoup d'autres, ce phénomène ne se limite pas au seul registre lyrique (l'on songe notamment à la théâtralité qui marque les symphonies de Gustav Mahler!). Dans le domaine de l'opéra, en particulier un opéra narratif tel que *Der Sandmann* (L'Homme au sable), nous avons surtout affaire à «la psychologie des personnages, leur ressenti, leurs pensées et leurs agissements. Telle une sonde médicale dans le corps humain, la musique est appelée à pénétrer la matière, à faire des enregistrements sismographiques et à rendre audibles les signaux internes, les failles et les éruptions de l'âme. Elle doit suivre le flux narratif tout en formant des

affluents, accumulant, formant des tourbillons pour constituer de la sorte un niveau autonome. Pour exprimer ce phénomène de façon captivante, il me paraissait essentiel d'avoir recours à une dramaturgie reposant sur l'action de même qu'à des personnages complexes comme ceux proposés par *Der Sandmann*.

Au fil de son intensification, le conflit fait appel à un idiome musical dramatique, acéré et autonome. Musicalement parlant, ce courant principal perce son tracé du début à la fin à la manière d'une spirale, de façon analogue aux boucles cauchemardesques et répétitives prévalant dans la séquence des tableaux. En marge de cela, une multitude d'autres accentuations se dévoilent. Au caractère incandescent et impétueux de Nathaniel s'ajoutent la sagesse (résignée) de Clara ainsi que la froide nonchalance des vieillards; une couleur

musicale toute particulière est en outre de mise pour Clarissa, le fantasma masculin artificiel. Les deux scènes chorales accentuent finalement le basculement de l'action dans le surréel. Ceci souligne de quelle manière l'unité de la phrase musicale est constamment rompue avec force diversité.»

Comme cette description remarquablement claire du compositeur le laisse déjà présager, Scartazzini compose une musique d'une séduction immédiate, qu'on pourrait même qualifier d'irrésistible dans les moments d'intensité correspondante. Elle est dotée d'un sens phénoménal du timing – une qualité indispensable pour des œuvres scéniques. Le registre lyrique exige des librettistes et plus encore des compositeurs un sens aigu de l'effet rendu dans le temps réel de la représentation. C'est un fait bien connu qu'un «temps de pose» trop long – ou trop court –

dans l'intrigue d'un opéra peut produire un effet catastrophique, même si ces effets peuvent aussi être employés à des fins dramaturgiques. Scartazzini prend le temps de s'attarder sur chaque page de ses compositions, préférant l'écriture manuscrite à l'ordinateur. Le travail solitaire de composition s'accompagne toujours d'un immense décalage entre le temps passé sur l'écriture et le temps réel de la représentation. L'une des caractéristiques du métier est donc l'alternance répétée – et la variété de la perception globale intérieure qui lui est liée – entre la perspective du compositeur, orienté sur le détail et se représentant l'effet rendu par la pulsation musicale, et la disposition formelle de son imagination. Le compositeur ressemble ici à un peintre qui ajoute une pointe de couleur à la toile du bout du pinceau et prend ensuite un peu de recul pour évaluer l'effet de son

petit geste dans l'ensemble de son tableau.

Mise en scène musicale

Les personnages sont caractérisés par un répertoire sonore spécifique. Le père et Coppélius, les deux vieillards, apparaissent ainsi comme des parasites musicaux dans la mesure où ils «s'accrochent» à la musique des autres personnages. Ils entrent furtivement en scène et prennent place avant de révéler leurs véritables intentions. L'ambivalence de ces deux personnages mouvants correspond à leur ambivalence musicale. Outre les sonorités raclées et bourdonnantes des percussions, ce sont avant des instruments à sonorité métallique qui leur sont attribués: des sons de harpe ou de célesta peuvent être d'une grande douceur, mais ce spectre sonore comprend aussi des instruments à percussion tels que les

lames de métal frappées avec des maillets durs. Il y a des passages où des belles sonorités de cordes – enjolivées par une glissade du violon solo légèrement désaccordé – nous envoûtent au moment où les deux vieillards expriment quelque chose de particulièrement hallucinant. Leurs interventions sont en outre souvent ponctuées de déclamations parlées rythmiques. Leur étonnant cynisme et leur froide ironie nue reste ainsi acérée, alors qu'une ligne vocale chantée peut permettre au texte de rester quelque peu en retrait et d'être pour ainsi dire «ébavuré». La malice piquante de ce qui est dit en passant est par ailleurs bien mieux mise en valeur dans les passages parlés que dans la forme d'expression vocale plus «élevée» du bel canto. Les deux vieillards – en fait depuis longtemps décédés – apparaissent dans la deuxième scène et ne sont vus que par

Nathaniel. Ce sont des apparitions harcelantes, des cauchemars personifiés. Les vieillards (ainsi que Nathaniel dans ce passage) déclament de façon rythmique:

Coppelius: Les enfants unique sont toujours difficiles

Le père: Mais non pas fous («verrückt» – ce mot revêt une importance toute particulière dans l'ensemble de l'opéra!)

Nathaniel (dans un cri de révolte): Non, je ne le suis pas!

C'est précisément à cet endroit que la pulsation musicale est divisée: l'orchestre maintient son tempo de base, alors qu'un deuxième tempo plus rapide (bien qu'initialement hésitant) est perçu pour la première fois par le public. Dans la suite de la scène, ce tempo deviendra de plus en plus prononcé. Au début, ce n'est qu'un mouvement oscillant du célesta, qui ne s'intègre pas à la

pulsation; c'est une impulsion «folle», en parfait décalage (voir ex. no. 1, p. 5). Cette sublime interprétation musico-psychologique démontre tant sur un plan visuel qu'auditif ce que Scartazzini veut dire lorsqu'il affirme que «la musique agit comme une loupe». Pour lui, l'idéal est atteint lorsque «l'action scénique a un tel impact sur les spectateurs que ces derniers ont l'impression de vivre leur propre histoire».

Les autres personnages sont traités plus librement sur un plan musical, en particulier en ce qui concerne le protagoniste Nathaniel. Lorsque ses discussions avec Clara culminent avec des disputes, le vocabulaire orchestral fait typiquement apparaître des clusters de grincements de caisse claire et de trompettes dissonantes qui confèrent à la sonorité une atmosphère cholérique et brusque. Si une instrumentation fixe était attribuée au protagoniste, cela pa-

raîtrait toutefois trop restrictif; dans les faits, Nathaniel évolue de façon subtile entre différents états d'âme. Il est d'une part un homme poursuivi par des apparitions fantomatiques (les deux vieillards); d'autre part, il apparaît dans la 5^e scène comme un grand écrivain qui prend son triomphe imaginé pour une réalité. La musique réagit aussitôt avec ses propres changements d'humeur. Il en va à nouveau différemment dans la 7^e scène, où Nathaniel tente de séduire Clarissa. La ligne vocale, généralement de nature récitative, se transforme ici en quelque chose de mélismatique. Lorsqu'il essaie de rentrer dans ses bonnes grâces, des motifs restreints la font apparaître à la fois plus crédible et plus rebattue. L'intention théâtrale de ce très large spectre doit être perceptible et faire appel à toute la variété de l'instrumentation et des harmonies. La représentation de

cette alternance entre la réalité et le monde imaginaire ou les rêves ne doit pas être exprimée au moyen d'effets musicaux, car ses fondations vacillantes sont déjà largement illustrées par l'action elle-même. Ce serait donc une redondance que de doubler cela par des moyens musicaux. Il y a d'ailleurs un certain charme à laisser les choses ouvertes. Le fait de souligner ce qui est rationnel pour bien le mettre en valeur n'est pas le propos de cet opéra.

Voix fantomatiques, puzzles d'images

«Avec la musique, on peut limer un texte jusqu'à le rendre rugueux et fragile; on peut aussi le faire briller, on peut étendre des vers par le biais de la musique ou les tailler, on peut les cacher dans des chuchotements ou les crier à travers l'espace et transmettre de la sorte son interprétation personnelle.» C'est en ces termes que Scartaz-

zini s'est une fois exprimé sur l'art de mettre des paroles en musique. Il n'est dès lors guère étonnant qu'il fasse appel à une grande variété de possibilités vocales et tout l'espace dramatique qu'elles offrent, de l'expression brute au chuchotement en passant par le bel canto et la voix parlée.

Dans les quatre premières scènes, la présence du chœur reste furtive; émergent des chuchotements, quelques consonnes acérées sont lancées de façon fantomatique et déstabilisante à l'adresse de Nathaniel. C'est là un numéro insaisissable et maléfique. Lorsque Clara s'en va au début pour aller chercher le médecin et laisse Nathaniel seul en scène, les deux vieillards émergent de ce chœur chuchotant comme des manifestations physiques de l'horreur. A l'insécurité grandissante de Nathaniel se joint la présence chimérique des deux vieillards, dont la comé-

die vire soudain au grotesque, glaçant notre rire.

Excès calculés

Ce que l'on entend ne correspond pas toujours à la signification voulue! Ceci devient très clair dans la 5^e scène. Le texte chanté par le chœur est une caricature des phrases vides de sens généralement employées par la critique. C'est avec de telles platitudes que Nathaniel se permet d'être fêté dans un cercle d'admirateurs en extase à la lecture de son premier roman, *Der Sandmann*. Mais bientôt l'ensemble devient trop grand et trop luxuriant, tant au niveau du texte que de la musique. La distorsion toujours plus grotesque de la réalité est pour finir comparable à un appareil photo dont l'ouverture trop grande surexpose les images: tout n'est finalement que le fruit de l'imagination de Nathaniel, tout est surréel.

Parois menaçantes

Tous les moyens expressifs de cette partition sont au service d'une intention psychologique. Dans la 9^e scène, le conflit s'intensifie toujours plus, l'abîme est révélé par l'orchestre avec une intensité particulière au moment où Nathaniel semble être sur le point de développer une relation plus intime avec Clara. Le chœur des clones de Clara devient encore plus chaotique, débitant son texte de façon automatique, accompagné par un mur sonore toujours plus menaçant joué live et sur bande enregistrée. Ce harcèlement claustrophobique, ces «sondes sonores» sont déployés avec une immédiateté particulière: tout arrive partout, y compris dans la salle grâce à une diffusion par haut-parleurs. Soudain, lorsque le bruit blanc émerge, tout devient «noir d'un coup», à en croire la partition. Les lumières s'éteignent en même temps que

la vie de Nathaniel, son dernier cri de panique résonnant encore dans nos oreilles (voir ex. no. 2, p. 9). Avec leur cynisme laconique, il ne reste que les deux vieillards pour donner encore des coups presque incurables, se délectant des blessures de Nathaniel; comme auditeurs, nous pouvons nous aussi ressentir de l'empathie. Qui peut encore être considéré comme «normal» après avoir été publiquement stigmatisé à titre de «fou» ou quoi que ce soit d'autre? Même si cela ne fait que l'objet d'une question, il en reste toujours quelque chose.

Michael Töpel

Andrea Lorenzo Scartazzini

Né en 1971 à Bâle, Scartazzini a étudié les langues allemande et italienne dans sa ville natale, de même que la composition auprès de Rudolf Kelterborn (à Bâle) et Wolfgang Rihm (à Karlsruhe). Au cours de l'année 1999/2000, il a passé un semestre à l'Académie royale de musique de Londres. Primé à plusieurs reprises, Scartazzini a notamment remporté le Prix d'études de la Fondation Ernst von Siemens (Munich), le Prix Jakob Burckhardt de la Fondation Goethe de Bâle et le Prix Alexander Clavel (Riehen). Ses œuvres ont été interprétées dans des festivals réputés (tels que le Festival de Pâques de Salzbourg, le Lucerne Festival, le Cours d'été international de Nouvelle musique de Darmstadt et à Prague) par des ensembles et des orchestres renommés (dont l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Phoenix, le Collegium No-

vum Zürich), l'Orchestre de Chambre de Bâle, le basel sinfonietta, les orchestres symphoniques de Bâle et de Berne). En 2004, Scartazzini était compositeur en résidence à l'université de Witten/Herdecke, en 2011 il était l'hôte du Swatch Art Peace Hotel à Shanghai et en 2012/2013, il a bénéficié d'une bourse pour effectuer un séjour à la Maison internationale des artistes Villa Concordia à Bamberg. Les œuvres les plus marquantes du catalogue de Scartazzini sont ses opéras: *WUT* (créé à Erfurt en 2006, repris à Berne en 2010), *Der Sandmann* (créé à Bâle en 2012, repris à Frankfurt en 2016) et *Edward II*, qui sera créé au Deutsche Oper de Berlin en 2017. Les œuvres de Scartazzini sont publiées par les éditions Bärenreiter.

On the brink of the abyss

Andrea Lorenzo Scartazzini's music traces human feelings highly precisely. It is full of emotion, strength, vibrancy and clarity. This is truly a music for the theatre! But in his case, as with many others, this phenomenon is not confined to the genre of opera (just think of the theatrical moments in Gustav Mahler's symphonies!). Yet in opera, not least in a narrative opera such as *Der Sandmann* ("The Sandmann"), we are dealing in particular with the "psychology of the characters, their feelings, thoughts and actions. Like a medical probe in the human body, the music should penetrate the action, register its workings like a seismograph, and make its inner signals and emotional upheavals and eruptions audible. The music should follow the flow of the narrative and at the same time form tributaries – accumulating, turning into a maelstrom and thereby constituting an independent

level of its own. In order for this to be experienced in an enthralling manner, it seems to me important to have a dramaturgy oriented to the action, plus complex characters such as the Sandmann offers. Its conflict, as it intensifies, demands a dramatic, focused, self-contained musical idiom. This main strand burrows its way musically from the beginning through to the end; it is in the shape of a spiral, analogue to the nightmarish, repetitive loops in the sequence of scenes. Alongside this, however, a multitude of further accentuations opens up. Besides Nathanael's flaring, impetuous nature we have Clara's (resigned) sobriety and the cold, casual nature of the old men; and Clarissa, the artificial male fantasy, is given a very special tone of her own. The two choral scenes ultimately shift the action even more into the surreal. This illustrates how the cohesion of the musical texture is re-

peatedly prised open in a multifaceted fashion”.

As the composer’s highly vivid description intimates, Scartazzini writes a direct, appealing music, which in moments of corresponding intensity could even be described as overwhelming. He has the phenomenal sense of timing that is so essential for the stage. In an opera, both the librettist and the composer – but especially the latter – have to have a secure sense of what works in real time on stage. If the “camera angle” is too wide, so to speak, this can be disastrous for the action of an opera. Too many “close-ups” can have the same effect, though both may be employed judiciously to dramaturgical effect. Scartazzini takes a long time over every page of score. He prefers to work by hand, not with a computer. The lonely work of the composer is always accompanied by an incredible discrepan-

cy between the tempo of composition and the real time of performance. So it is characteristic of the profession that there are many switches back and forth from the detailed perspective of the man writing the music and his notion of how the musical pulse is intended to come across, to the formal disposition of his imagination. This is also accompanied by the multifaceted process of listening to the music in his head as he writes. Here, the composer has much in common with a painter who adds a hint of colour to his canvas with a delicate brush, then takes a few steps back to observe the impact of this little gesture on the overall composition of his picture.

Musical staging

The characters are determined by a specific repertoire of sounds. Thus the two old men, Father and Coppélius, demonstrate the characteristics of musical

parasites by “attaching” themselves to the music of the others. They insinuate themselves and take their place, only to reveal their true intentions. The ambivalence of these two shifting characters corresponds to their musical ambivalence, for besides their rasping, scraping percussive sounds they are assigned primarily metal instruments. The harp and celeste can on the one hand sound very tender, but this spectrum of sounds also includes percussion instruments such as metal plates that are struck with hard beaters. There are passages where beautiful string sounds – enhanced by a slightly mistuned solo violin – entrance us when the two old men express particularly hair-raising matters. Furthermore, their vocal parts also often include rhythmic speech. In this manner, their astonishing cynicism and their cold, naked irony remain razor-sharp, whereas a sung vo-

cal line can allow the text to recede somewhat into the background and be “deburred” as it were. Above all, the spoken passages, especially in the asides, reveal all the prickly malice of what is said in passing, unlike the more “elevated” form of vocal expression that is *bel canto*.

The two old men – actually long dead – appear in the second scene and are only seen by Nathanael. They are besetting apparitions, personified nightmares. The old men (and Nathanael too in this passage) speak in rhythm:

Coppélius: Single children are always difficult.

Father: But not crazy! [“verrückt” – this word will prove of particular significance throughout the whole opera!]. Nathanael (crying out in protest): “I’m not that!”

It is precisely here that the musical pulse is divided: the orchestra maintains its basic tempo, but for the first

time (though initially only hesitatingly) a second, quicker tempo level enters the consciousness of the audience. In the further course of the scene, it will become ever more pronounced. Initially, it is only the pendulum-like motion of the celeste that doesn't fit the pulse; it is off-kilter (see music example no. 1 one page 5). This sublime, musico-psychological interpretation demonstrates both visually and audibly what Scartazzini means when he says "Music is like a magnifying glass". His ideal is "that the stage action has such an impact on people that they feel they are experiencing their own story". The other characters are treated more freely in musical terms, including the protagonist Nathanael (and most especially him). When his discussions with Clara climax in arguments, the orchestration's typical vocabulary features rasping snare drum and dissonant trum-

pet clusters that afford the sound a choleric, brusque atmosphere. However, if the protagonist were restricted to a fixed instrumentation, this would come across as restrictive, whereas in fact he shifts subtly between the most varied moods. On the one hand he is a man haunted by traumatic apparitions – the two old men – but on the other hand, in the 5th scene he is the seemingly great writer whose imagined triumph is experienced by him as something real. The music reacts to this directly with its own changes of mood. The 7th scene is different again, where Nathanael tries to make a pass at Clarissa. The vocal line elsewhere is mostly recitative-like in nature, but here it is transformed into something melismatic. When he tries to ingratiate himself to her, small-scale motives make her appear more plausible and at the same time more hacked. This immensely broad spectrum

has to come across clearly in the theatre, and the variety in the instrumentation and the harmonies has to be evident. The shifts between reality and imagination / dreams does not need to be expressed by musical means, because the action itself adequately demonstrates its unsteady foundations. To double this by musical means would be redundant. Furthermore, there is a certain appeal in leaving something open. To underline what is rational so that it appears thus, is not what this opera is about.

Ghostly voices, picture puzzles

"With music, you can file away at a text until it becomes raw and fragile; you can make it shine, you can expand verses through the music or you can prune them; you can hide them in whispers or have them shouted out; in this manner, you can convey your own reading of it". This was how Scartazzini once ex-

pressed the act of setting words to music. It should not surprise us that he utilises the whole variety of vocal possibilities, the whole dramatic space they offer – from brute expression via *bel canto* and speech to whispering. In the first four scenes, the chorus still acts furtively, only a few sharp consonants emerging out of its whisperings. It is a baleful, intangible cipher that takes its spectral aim at Nathanael, unsettling him. When Clara leaves to fetch a doctor at the beginning and Nathanael is left alone, the two old men emerge out of this whispering chorus like physical manifestations of dread. The old men's chimerical presence accompanies Nathanael's increasing insecurity, and their comedy turns suddenly into flashes of the grotesque, chilling us as we laugh.

Calculated excess

What we hear is not always what it

means! This becomes particularly clear in the 5th scene. The text sung by the chorus is a caricature of the usual empty phrases employed by critics. It is with such platitudes that Nathanael allows himself to be celebrated by his delighted fan club when he reads from his first novel, *Der Sandmann* (“The Sandman”). But everything becomes too big, too lush, both in the text and in the music. The distortion of reality becomes ever more grotesque, and at the end it is like a camera whose aperture is open too wide and so makes overexposed pictures: ultimately, Nathanael is imagining everything; it is all wish-fulfilment, all surreal.

Threatening walls

All the expressive means in this score are utilised in the service of the psychological. In the 9th scene, the conflict intensifies even more. The abyss is revealed with particular intensity by the

orchestra in the moments when Nathanael seems about to become intimate with Clara. The chorus becomes ever more chaotic – they are a chorus of Clara clones gibbering their automatic text, and are accompanied by an ever more threatening wall of sound that is played live and on tape. This claustrophobic badgering, these “sonic probes” are deployed with particular immediacy: everything happens everywhere – also in the auditorium, thanks to surround-sound loudspeakers. Suddenly, when white noise emerges, everything becomes “suddenly dark”, according to the score. The light is extinguished, and Nathanael’s life with it, his last cry of panic echoing still in our ears (see music example no. 2 on page 9). Just as the two old men in their laconic cynicism dole out almost incurable blows and take delight in Nathanael’s injuries, so too can we, the listeners,

empathise: for who can still be regarded as “normal” once he has been publicly stigmatised, whether as “mad” or as anything else? Even if only posed as a question, something of it always sticks.

Michael Töpel

Andrea Lorenzo Scartazzini

Scartazzini (*1971 in Basel) studied German and Italian in his home city, and composition with Rudolf Kelterborn (Basel) and Wolfgang Rihm (Karlsruhe). In 1999/2000 he spent a semester at the Royal Academy of Music in London. Scartazzini has been awarded several prizes, including the Study Prize of the Ernst von Siemens Stiftung in Munich, the Jakob Burckhardt Prize of the Goethe-Stiftung in Basel and the Alexander Clavel Prize of Riehen. His works have been featured at major festivals (including at the Salzburg Easter Festival, the Lucerne Festival, the International Holiday Courses for New Music in Darm-

stadt and in Prague) and have been performed by renowned ensembles and orchestras (including the Ensemble Intercontemporain, the Ensemble Phoenix, the Collegium Novum Zürich, the Basel Chamber Orchestra, the basel sinfonietta, the Basle Symphony Orchestra and the Bern Symphony Orchestra). In 2004 Scartazzini was Composer in Residence at the University of Witten Herdecke, in 2011 he was a guest of the Swatch Art Peace Hotel in Shanghai, and in 2012/13 he was given a scholarship to the Internationales Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg. Scartazzini’s main focus is on his operas: *WUT* (first performed in Erfurt in 2006, with a production in Bern in 2010), *Der Sandmann* (Basel 2012, Frankfurt 2016) and *Edward II*, which will be given its world première at the Deutsche Oper in Berlin in 2017. Andrea Lorenzo Scartazzini’s works are published by Bärenreiter Verlag.

Der Sandmann – Libretto

Libretto von Thomas Jonigk
nach Motiven der gleichnamigen Erzählung von
E.T.A. Hoffmann

PERSONAL:

Nathanael, *Schriftsteller* – Bariton
Clara/Clarissa, *seine Geliebte* – Sopran
Lothar, *ihr Bruder* – Bass
Vater, *Vater von Nathanael* – Tenor
Coppelius, *Mitarbeiter des Vaters* – Tenor
Männer- und Frauenchöre

Vater und Coppelius sind – außer für Nathanael – grundsätzlich unsichtbar.

1. Szene

NATHANAEL schläft. Er stöhnt und schreit im Schlafgequält auf. CLARA tritt – von Nathanaels Schreien herbeigerufen – ins Zimmer. Sie ist eine attraktive, dabei etwas sachlich wirkende Frau mit hochgebundenem Haar. Nachdenklich setzt sie sich an Nathanaels Bett und streichelt ihn. Nathanael wacht schweißgebadet auf. Sein Schrei geht in Worte über.

NATHANAEL
Clara. Clara.

CLARA
Ich bin da!

NATHANAEL
Clara. (*verwirrt*) Ist der Sandmann noch da?

CLARA
Mein Schatz. Du bist jetzt wach.

Nathanael beruhigt sich langsam. Sein Körper entspannt sich.

2 **NATHANAEL**
Er war wieder da...

CLARA
dein Vater...

NATHANAEL
...und der andere...

CLARA und NATHANAEL
...der Sandmann...

NATHANAEL
(*mit verstellter Stimme*) ...«Der Sandmann ist da, der Sandmann ist da»...

CLARA
...haben sie gesagt...

NATHANAEL
...identisch angezogen...

CLARA
...wie Zwillinge...

NATHANAEL
...kaum zu unterscheiden...

CLARA
...der eine hat einen Regenschirm gehabt... und der andere

NATHANAEL
einen Wanderstab...
(*auffahrend*) Woher weißt du das?

*Veränderte Stimmung. Nathanael bekommt etwas Schrof-
fes, Feindseliges, Clara versucht, ruhig zu bleiben.*

NATHANAEL
Du weißt mehr, als du sagst. Spionierst du mir nach? Du verheimlichst mir was. Machst du mit denen gemeinsame Sache? Clara, ich hab dich etwas gefragt.

CLARA
Nathanael, du hast diesen Alptraum, seit du versuchst, deinen Roman zu schreiben. Seit Monaten. Nacht für Nacht.

NATHANAEL
(*wieder verzweifelt*) Das war kein Traum. Mein Vater. Der Sandmann. Die beiden waren da.

CLARA
Nathanael. Hör auf zu schreiben. Du bist kein Schriftsteller. (*resolut*) Sieh das endlich ein!

NATHANAEL
(*wütend*) Warum glaubst du nicht an mich?

CLARA
Du wirst scheitern.

NATHANAEL
Ich werde dir das Gegenteil beweisen.

CLARA
(*mit Nachdruck*) Du brauchst einen Arzt. (*rufend*) Lothar?

NATHANAEL
(*wild*) Das alles ist real! (*wieder bedürftig*) Das alles ist real!

CLARA
(*wie oben*) Lothar! Lothar!

NATHANAEL
Lass mich nicht allein!

CLARA
(*Sich entfernend*) Es geht um deine Gesundheit. (*wieder rufend*) Lothar!

NATHANAEL
(*sie aufhalten wollend, fast gleichzeitig*) Clara!

Nathanael bleibt allein zurück.

2. Szene

Angespanntes Horchen. Nathanael blickt verunsichert und verängstigt um sich und reagiert später zunehmend panisch. Von hinten treten – von ihm zunächst unbemerkt – COPPELIUS und der VATER auf. Der Vater hält einen Wanderstab in der Hand. Coppelius einen Regenschirm. Sie sehen ihn schalkhaft an.

VATER und COPPELIUS
Der Sandmann ist da! Der Sandmann ist da!

Nathanael weicht entsetzt zurück.

NATHANAEL
(*ruft aus*) Lasst mich! Euch gibt es nicht!

VATER
(*voll gespielmtem Mitleid*) Er ist verrückt.

COPPELIUS
(*besorgt*) Sieh Dinge, die nicht sind.

VATER
Ist das nicht traurig?

COPPELIUS
(*tantig*) So ein junger Mensch.

VATER
Der das Leben noch vor sich hat.

COPPELIUS
Denkt er zumindest.

VATER
Und jetzt das!

NATHANAEL
(*brüchig*) Clara. Clara.

VATER
Was hab ich nur falsch gemacht. (*harmlos, freundlich*) Immer hab ich ihm Schläge auf den Hinterkopf gegeben. Denn die erhöhen das Denkvermögen. Immer habe ich ihm gesagt, dass er es sich zu leicht macht. Damit er es später nicht so schwer hat. Immer gesagt, dass er ein Wunschkind ist. Damit er sich daran gewöhnt, dass die Welt verlogen ist. Alles habe ich gemacht: (*schlussfolgernd*) Und jetzt das!

COPPELIUS
Einzelkinder sind immer schwierig.

VATER
Aber doch nicht verrückt!

NATHANAEL
(*aufbegehrend*) Das bin ich nicht!

VATER
Ach ja?

COPPELIUS
Und warum redest du dann mit uns?

VATER und COPPELIUS
Obwohl wir gar nicht da sind? Nicht real? Das hast du selbst gesagt. Zwei Erscheinungen in deinem Traum. Das hast du doch gedacht.

NATHANAEL

(*sich die Ohren zuhaltend*) Ich bin wach! Ich bin wach!

VATER

Zumindest glaubst du das.

Nathanael erreicht einen Punkt höchsten Entsetzens; Vater und Coppelius sehen sich besorgt an. Dann geht der Vater auf Nathanael zu und nimmt ihn in den Arm. Dieser ist so geschwächt, dass er es geschehen lässt.

4 VATER

(*sanft*) Schlaf, mein Kind, schlaf ein. Schlaf einen ruhigen, traumlosen Schlaf, einen behüteten, süßen, aus dem du morgen wieder erwachst. Voller Ruhe. Kraft. Und Zuversicht.

NATHANAEL

(*zart*) Vater

VATER

Nathanael. Kannst du wieder nicht schlafen? Warum nicht? Ich sehe doch, dass du todmüde bist. Am besten ist, ich lese dir etwas vor, ein Fantasiestück, ein Märchen, irgendeine Geschichte, die gut für dich ausgeht. Und ehe du dich versiehst, ist der Sandmann da und streut Sand in deine Äuglein. (*beschwörend*) Deine Lider werden schwerer und schwerer, bis er...

NATHANAEL

(*schröff*) Fass mich nicht an!

COPPELIUS

Was hat er denn jetzt?

NATHANAEL

Du bist tot.

VATER

Sei nicht kleinlich.

NATHANAEL

(zu Coppelius) Und an den Sandmann glaube ich nicht.

COPPELIUS

Wie traurig. Neueste Studien beweisen nämlich, dass Kinder, die mit Märchen und Mythen aufgewachsen sind, fantasiebegabter und durchsetzungsfähiger werden als andere.

NATHANAEL

(*am Rande des Zusammenbruchs*) Das ist nicht die Realität!

VATER

Coppelius. Erzähl ihm, was der Sandmann mit denen macht, die ihn verleugnen.

NATHANAEL

(*höhnisch, zunehmend hysterischer*) Was denn? Ihnen Sand in die Augen streuen, bis sie erblinden? Sie mit Alpträumen plagen? Mit Krankheiten oder Wahnsinn? Mit Schuldgefühlen und Paranoia? Quält er seine Opfer Tag für Tag, Nacht für Nacht, jede einzelne Minute ihres Lebens?

VATER

(*nach einer Pause, trocken*) Im Gegenteil.

COPPELIUS

(*seinen Regenschirm auf Nathanael richtend*) Er macht kurzen Prozess.

Coppelius feuert drei Schüsse aus seinem Regenschirm ab. Nathanael fällt getroffen zu Boden. Er rafft sich langsam auf – ungläubig.

NATHANAEL

(*schwach*) Vater –

VATER

(zu Coppelius) Noch einmal.

Coppelius zielt erneut und schießt. Nathanael bricht tot zusammen. Die beiden sehen ihn kopfschüttelnd an.

VATER

Von guter Kinderstube keine Spur.

COPPELIUS

Alles eine Frage der Erziehung.

VATER

Du meinst, das wäre meine Aufgabe gewesen?

COPPELIUS

Wir wollen nicht streiten.

Sie gehen ab.

5 3. Szene

Nathanael liegt tot am Boden. Clara und LOTHAR kommen leise dazu.

CLARA

Er schläft.

LOTHAR

Ein gutes Zeichen.

CLARA

Er wird wieder Alpträume haben. Vom Sandmann. Und seinem Vater.

LOTHAR

Alles wäre einfacher, hätte man damals die Leichen der beiden gefunden.

CLARA

Aber man hat sie doch aufgrund ihrer Knochen identifiziert.

LOTHAR

In Nathanaels Kopf leben sie weiter. In seiner Fantasie.

CLARA

Seit Monaten beschäftigt er sich nur noch mit seiner schrecklichen Kindheit. Und glaubt, er sei Künstler. (*skeptisch*) Schriftsteller.

LOTHAR

Traumata haben eine lange Lebensdauer.

CLARA

Sein Vater war Leichenbestatter! Meiner war Bankbeamter! Das ist mindestens genauso schlimm.

LOTHAR

Was ist mit dem tragischen Unfall?

CLARA

Er lebt in seinem Drama. Und ich in der Realität. Wie soll das zusammen gehn?

LOTHAR

Ich dachte, du liebst ihn.

CLARA

(*starr*) Und wenn er den Verstand verliert?

Clara und Lothar blicken traurig auf Nathanael. Der Vater und Coppelius sind lautlos dazugetreten und werden von beiden nicht bemerkt.

COPPELIUS

Du hörst es. Die Kindheit im Bestattungsinstitut hat deinem Sohn nicht gut getan.

VATER

Ich wollte nicht, dass er uns bei der Arbeit sieht.

COPPELIUS

Trotzdem hat er sich heimlich eingeschlichen.

VATER

Und uns zwei gesehen.

COPPELIUS

Über das Gesicht einer Frauenleiche gebeugt.

VATER

Beim Modellieren ihres Kiefers.

COPPELIUS

Keine Ahnung, wonach es für den Kleinen ausgesehen hat.

VATER

Bei seiner verdorbenen Fantasie.

COPPELIUS

Du hättest ihn nicht mit der Kohlenschaufel schlagen dürfen. Das war zu hart.

VATER

Man muss Kindern klare Grenzen setzen.

COPPELIUS

Komm mir jetzt nicht mit Pädagogik! Hättest du ihn nicht geschlagen, wäre der Junge nicht gegen die Lampe gestoßen. Mit etwas mehr Verständnis deinerseits wäre das Haus nicht abgebrannt. Du nicht tot. Und ich auch nicht.

VATER

Du wirkst kein bisschen tot auf mich.

COPPELIUS

Du auch nicht.

LOTHAR

Am besten ist, wir lassen ihn schlafen.

CLARA

Ich werde später nach ihm sehn.

Lothar ab. Coppelius und Vater sehen sich kopfschüttelnd an.

COPPELIUS
Die glauben tatsächlich, dass er wieder aufwacht.
VATER und COPPELIUS
(*gespenstisch*) Träumt weiter!

Sie gehen Lothar hinterher. Clara bleibt in einer Entfernung von Nathanael zurück.

6 4. Szene

Clara nähert sich Nathanael vorsichtig.

CLARA
(*zart*) Nathanael? Wie lange willst du noch schlafen? Du regst dich nicht. (*Clara betrachtet Nathanael erwartungsvoll. Ernüchtert*) Siehst mich nicht. (*kurze Pause*) Du sagst, du liebst mich. Was meinst du damit? Dass ich da bin, dich nicht verlassen habe wie deine Freunde. Wie dein Vater. Meine Schönheit? (*kurze Pause*) Nein. Das meinst du nicht. (*kurze Pause*) Liebe. Ein großes Wort, das alles gleichzeitig bedeutet. Du brauchst mich. Begehrt mich. Magst mich. Du hast dich an mich gewöhnt. Du erträgst die Einsamkeit ohne mich nicht. Den Alltag. Das Leben. Die Erinnerung. Die Ablenkung. Den Abgrund. Und meine Anwesenheit macht es leichter. Ist es das, was wir im Kopf haben, wenn wir «Liebe» sagen? (*ernst*) Nathanael. Ich habe mich für dich entschieden. Ist das Liebe?

Ruckartig und ansatzlos erhebt Nathanael seinen Oberkörper. Clara erschrickt.

NATHANAEL
Clara?
CLARA
(*überrascht*) Nathanael.

NATHANAEL
(*sie wahrnehmend, erfreut, zart*) Du bist es. Clara. Kein Alptraum. Nein. Ich habe einen schönen Traum gehabt. In dem du dich für mich entschieden hast.

CLARA
Das ist wahr.
CLARA und NATHANAEL
Das ist die Wirklichkeit.

NATHANAEL
Du verachtest mich nicht? Wendest dich nicht ab? Hast mich nicht verlassen?

CLARA
Ich habe mich für dich entschieden.

NATHANAEL
Was heißt das? Bin ich wach? Bin ich endlich wach?

Clara nimmt Nathanael in die Arme.

CLARA und NATHANAEL
Clara und Nathanael.

Die beiden küssen sich. Ein Moment stimmiger Intimität.

NATHANAEL
Du schweigst. Genauso habe ich mir das erträumt. (*kurze Pause, verändertert*) Du solltest dein Haar offen tragen. Die Lippen rot. Ein tailliertes Kleid vielleicht. Und Dekolleté.

CLARA
Träum weiter.

NATHANAEL
Kannst du nicht einfach Ja sagen?

7 5. Szene

Nach einer öffentlichen Lesung Nathanaels. Begeisterte BESUCHER und BESUCHERINNEN stürzen herein. Der Vater und Coppelius – mit falschen Bärten, Brillen usw. offensichtlich verkleidet – blättern das Buch Nathanaels abschätzig durch.

BESUCHERINNEN
Der Sandmann! Der Sandmann!

BESUCHER
Der Titel metaphorisch.

BESUCHERINNEN
Die Romantik zitierend.
BESUCHER und BESUCHERINNEN
Eine genialische Wahl angesichts des kompromislosen Textes. Nie klangen Traumata verstörender und schöner. Diese provokativ nekrophile Erotik. Dieses Sexualisieren der präparierten weiblichen Leichen. Dieses ins Leere laufende Begehren. Ein Sinnbild. Bestimmt ist das ein Sinnbild. Für die heutige Gesellschaft. Für die Kälte der Welt. Für die Automatisierung der Gefühle. Der Sandmann. Der Sandmann.

8 **VATER**
(*gelangweilt*) Der Sandmann.
BESUCHERIN und BESUCHER
Didaktisch. Und doch anarchistisch.

COPPELIUS
Nicht sehr originell.

VATER
Den Titel gabs doch schon mal.

BESUCHERINNEN
Leidenschaftlich. Und doch analytisch.

COPPELIUS
Egal. Kapitel eins. ...

COPPELIUS und BESUCHERINNEN
(*die Besucherinnen, als erinnerten sie sich*)...

Kindheit.
COPPELIUS
(*liest*) «Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten. Dunkle Ahnungen eines grässlichen mir drohenden Geschehens...» (*sich selbst unterbrechend*) Klingt gar nicht nach ihm.

VATER
Nach wem?
COPPELIUS
Nathanael.

BESUCHER und BESUCHERINNEN
Fatalistisch. Und doch utopisch.

COPPELIUS
(*weiterblättern*) Kapitel drei: Mein Vater...

COPPELIUS und BESUCHER
(*im direkten Anschluss, wie oben*) ...der Leichenbestatter.

COPPELIUS
Seit Nathanael denken konnte... Angst vor der Dunkelheit... der Nacht... «Der Sandmann kommt! Der Sandmann kommt!... endlich schlich Nathanael sich in den Raum, in dem sein Vater gemeinsam mit dem Sandmann die Leichen präparierte. Später hatte man versucht, ihm weiszumachen, der Sandmann sei des Vaters Mitarbeiter gewesen. Coppelius. Doch weshalb hatte der Vater...

VATER
Wie leicht es ist, einen jungen Menschen zu zerstören. Ein Junge schleicht sich in meinen Arbeitsbereich ein, sieht zwei Männer über eine Tote gebeugt, dazu ein paar Schauermärchen, Schuldgefühle – und schon haben wir eine paranoide Schizophrenie.

COPPELIUS
Zudem warst du ein miserabler Vater.

VATER
(*lakonisch*) Ein Rabenvater. Nathanael würde mir noch im hohen Alter für alles die Schuld geben, was in seinem Leben schiefgeht. (*maskenhaft*) Zum Glück wird er früh sterben.

COPPELIUS
Du denkst an das Schlusskapitel.

VATER
Das Ende. (*das Buch zuschlagend*)

Nathanael tritt auf, den Ruhm bedürftig aufsaugend. Die Besucher stürzen sich auf ihn, sodass er Vater und Coppelius nicht sehen kann.

BESUCHER und BESUCHERINNEN
Der Künstler. Der Dichter. Der Schöpfer. Nathanael.

NATHANAEL

Guten Abend, meine Damen und Herren. Ich freue mich, dass Sie so zahlreich zu dieser Lesung erschienen sind. Jeder Einzelne von Ihnen liegt mir am Herzen. Denn Sie haben mich zu dem gemacht, was ich heute bin. Und dafür möchte ich Ihnen danken.

BESUCHERINNEN und BESUCHER

Der Erfolg hat ihn nicht verändert. Er ist immer noch der Gleiche. Liebenswert. Und freundlich.

NATHANAEL

Liebe Leserinnen und Leser: Dies ist mein erster Roman, an dem ich lange gearbeitet habe. Ich hatte mit Ängsten und Widerständen zu kämpfen. (*intim*) Mit Versagensgefühlen. (*Nathanaels Ausdruck verwandelt sich von Niedergeschlagenheit zu eitlem Stolz*) Aber jetzt habe ich den Beweis vorgelegt, dass ich ein Schriftsteller bin.

BESUCHER und BESUCHERINNEN

Der Erstling gleich ein Meisterwerk! Bemerkenswert! Fast wie im Märchen.

NATHANAEL

Ohne Sie hätte ich es nie geschafft, ein so persönliches, autobiografisches Buch zu schreiben. Aber der Gedanke an Sie, liebe Leserschaft, hat mir Kraft gegeben.

BESUCHER und BESUCHERINNEN

Das Buch ist autobiografisch! Heftig! Mutig! Risikofreudig!

NATHANAEL

Ich führe Sie, meine Leserinnen und Leser, durch das tiefe Tal der Traumata. Hierbei ist meine Absicht aber nicht, fatalistisch oder negativ zu sein. Nein! Durch die Abwesenheit des Glücks in meinem Roman möchte ich die Sehnsucht nach Liebe in Ihnen wecken.

BESUCHER und BESUCHERINNEN

Er hat einen Liebesroman geschrieben. Großartig! Wenn auch unerwartet!

NATHANAEL

Die Liebe ist die einzige Möglichkeit. Die Zweisamkeit. In Zeiten des Zynismus klingt das vielleicht banal. Doch darum geht es mir. Das will ich sagen. Und in meinem Fall trägt sie den Namen Clara!

9 6. Szene

Clara hat unbeobachtet den Raum betreten und macht sich plötzlich bemerkbar. Sie hat ein Exemplar des «Sandmanns» in der Hand und ist erbost. Die Besucher reagieren ablehnend auf sie.

CLARA

(kalt) Warum hast du ihr meinen Namen gegeben?

BESUCHER und BESUCHERINNEN

(*tuschelnd*) Die Muse! Die Muse!

NATHANAEL

(*eingeschüchtert*) Weil ich dich liebe.

CLARA

Du liebst mich? Du benennst eine Frau nach mir, die auf Seite eins durch einen Unfall stirbt. Eine Frau mit offenen, langen Haaren, mit feuerrot geschminkten Lippen in einem bodenlangen, weißen Kleid, eine Frau, die ihre Schönheit nicht brachliegen lässt. Im Gegensatz zu mir. (*kurze Pause*) Meinetwegen. Weiter. Dann wird mein zerschmetterter Kopf durch deinen Vater und Coppellius wiederhergestellt. So weit, so gut. Du siehst mich aufgebahrt liegen. Mein toter Körper erregt dich. Du findest mich schöner als je zuvor. Soweit keine Einwände. Doch weshalb musst du mit der toten Clara schlafen? Mit diesem kalten, harten, entseelten Wesen! Und weshalb ist der Sex der beste, erregendste, lustvollste, den du je gehabt hast? Mein Schweigen. Meine Regungslosigkeit, mein Körper als Leiche bezeichnest du als perfekte Weiblichkeit.

BESUCHER und BESUCHERINNEN

(abwesend) Die sie zu Lebzeiten nie erreichen wird.

NATHANAEL

Clara! Du verstehst das nicht.

BESUCHER und BESUCHERINNEN

Und zwar ganz offensichtlich.

CLARA

Oh doch! Ich verstehe. Ich verstehe sogar sehr gut. Wir werden nie zueinander finden, wenn du dich in deinem Schreiben verlierst.

NATHANAEL

Ich bin hier! Direkt vor dir!

CLARA

So weit wie jetzt war ich noch nie von dir entfernt.

NATHANAEL

Clara. Du bist die Frau, die ich meine.

CLARA

Als Leiche!

NATHANAEL

Du verwechselst Kunst und Realität.

CLARA

Ich werde nie das Bild, das du dir von mir machst.

Clara geht ab.

NATHANAEL

(*ihr nachrufend, hilflos*) Clara! Komm zurück! Ich ertrage es nicht, wenn du so zu mir bist. Mir gehts nicht gut. Insgesamt gesundheitlich. Mir wird schwindlig. (*schreit, hysterisch, verzweifelt*) Clara, verlass mich nicht! Komm zurück! (*schluchzt*) Komm zurück! *Nathanael taumelt und fällt zu Boden.*

BESUCHER und BESUCHERINNEN

Was ist denn das? Ein Arzt, ein Arzt! Ist denn kein Arzt da? Professionelle Hilfe! Schnell! Leider weiß ich nicht, was in so einem Fall zu tun ist. Ein Arzt irgendjemand? Ein Arzt! *Sie verlassen hektisch suchend den Raum.*

10 7. Szene

Zurück bleiben in Nathanaels Rücken der Vater und Coppellius sowie CLARISSA, die im langen roten Kleid sowie mit feuerrot geschminkten Lippen und langen offenen Haaren dasitzt. Nathanael kommt langsam wieder zu Bewusstsein. Er setzt sich vorsichtig auf, fasst seinen schmerzenden Kopf und erblickt Clarissa. Er ist augenblicklich verzaubert.

NATHANAEL

Clara?

VATER

(*hervortretend*) Ihr Name ist Clarissa.

COPPELIUS

(*auf den Vater deutend*) Er ist ihr Vater.

VATER

(*auf Coppellius deutend*) Und er mein Bruder.

COPPELIUS

Spalanzani der Name.

VATER und COPPELIUS

Guten Abend!

Nathanael ist vom Anblick Clarissas so gebannt, dass er die beiden Alten gar nicht wahrnimmt.

NATHANAEL

Clarissa... (*nach einer Weile verzauberten Schweigens*) Woher stammen Sie? Nein, sagen Sie nichts. Schweigen Sie. Ich werde es erraten.

COPPELIUS

Schweigen. Das ist ihre Spezialität.

VATER

Übrigens kommt sie aus Italien. (*überdeutlich*) Spalanzani.

COPPELIUS

Spalanzani der Name.

VATER und COPPELIUS

Hatten wir das schon gesagt?

NATHANAEL

(*die beiden irritiert ansehend*) Sie erinnern mich an jemand.

VATER

(*auf Coppellius deutend*) Allerwelts Gesicht.

COPPELIUS

(*auf den Vater deutend*) Durchschnittstyp.

NATHANAEL

(*mit seiner Aufmerksamkeit wieder bei Clarissa*) Aus Italien, sagen Sie? Woher genau stammen Sie? Toskana, Umbrien oder Sizilien? Aus Neapel, Palermo oder Bergamo? Sind Sie der modernen Literatur gegenüber aufgeschlossen oder bevorzugen Sie Boccaccio, Petrarca und

11 Manzoni? Sind Sie in jemanden verliebt, mit jemand verlobt oder gar vermählt? Lieben Sie wie ich die Filme von Rossellini, Antonioni und Visconti? Haben Sie wie ich eine problematische oder eine traumatische Kindheit gehabt? Und wo ist Ihre Mutter? Früh verstorben? Oder sind Sie ein Scheidungskind? Bestimmt waren Sie ein trauriges Kind. Vernachlässigt, ungeliebt. Bedürftig. *(Pause)* Wie ich. *(verträumt)* In Gedanken haben wir schon stundenlang getanzet. Nur Sie und ich. Und Sie haben mir die Kraft gegeben, zu führen. *(innig)* Clarissa – Was sagen Sie?

CLARISSA
Ja.

Nathanaels Faszination wächst. Vater und Coppelius sehen zu, wie er sich ihr nähert.

NATHANAEL
Clarissa. Darf ich etwas sagen?

CLARISSA
Aber ja, ja, ja. Bitte reden Sie weiter. Ich bin ganz Ihrer Meinung.

NATHANAEL
(extrem verliebt, feierlich) Ich habe das Gefühl, Sie schon ewig zu kennen.

CLARISSA
Aha. Ach so.

NATHANAEL
Sie scheinen eine Seelenverwandte zu sein.

CLARISSA
Ach so. Aha.

NATHANAEL
Wir verstehen uns. Ohne viel zu reden.

CLARISSA
Aha. Ach so.

NATHANAEL
Sie inspirieren mich. Mehr, als ich Ihnen sagen kann.

CLARISSA
Ach so. Aha.

NATHANAEL

Zum Schreiben. Zum Leben. Und zum Lieben.

Nathanael packt Clarissa und dreht sie zu sich. Sie gerät ins Schwanken.

NATHANAEL

Clarissa. Das kommt jetzt vielleicht ein wenig übereilt. Darf ich noch etwas fragen?

CLARISSA

Aber ja, ja, ja. Bitte reden Sie weiter. Ich bin ganz Ihrer Meinung.

NATHANAEL

Bitte missverstehen Sie mich nicht. Die Frau an meiner Seite zu sein. Könnten Sie sich das vorstellen? Mich zu heiraten, mit mir zusammen zu leben in Armut wie in Reichtum, in Gesundheit wie in Krankheit, bis dass der Tod uns scheidet? Schien Ihnen das abwegig oder möglich? Clarissa. Was sagen Sie?

CLARISSA
(nach einer längeren Pause) Ja. Ja. *(ekstatisch)* Ja.

NATHANAEL
(sie an sich drückend) Clarissa!

CLARISSA
(ihn plötzlich schlagend, dann lieblich) Ich werde die Frau an Ihrer Seite sein.

NATHANAEL
(bestürzt, irritiert) Clarissa.

CLARISSA
Ja, ja, ja. Ich werde Sie heiraten.

NATHANAEL
(ruft entsetzt) Clarissa. Was haben Sie?

CLARISSA
Aber ja. Bitte reden Sie weiter. *(mechanisch)* Ich bin ganz bin ganz bin ganz Ihrer Meinung. Ich werde die Frau an Ihrer Seite sein. Ja!

NATHANAEL
Nein! Hören Sie auf! Clarissa! Was machen Sie?

CLARISSA

Ich werde werde Sie werde Sie hei-, Sie hei-, heiraten! *(Nathanael setzt sich zur Wehr und erwürgt die ständig weiterredende Clarissa, bis sie regungslos am Boden liegt.)* Sie ... Armut wie in Reichtum in Gesundheit wie in... ewig glücklich, bis dass der... ewig glücklich, bis dass der... ewig glü-, bin ganz bin ganz bin, ja, bis dass der, ewig glü-, bin ganz, bin ganz, bin ganz.

NATHANAEL

Nein! Nein! Nein!

Coppelius und der Vater treten hinzu.

COPPELIUS

(theatralisch, aufgesetzt traurig) Clarissa.

VATER

(ebenso) Meine Tochter.

COPPELIUS
(varwurfsvoll) Jetzt haben Sie sie kaputt gemacht.

VATER

(wie ausgewechselt, kommentierend) Leidenschaft. Für die Frau als Leiche.

COPPELIUS

(ebenso) Der «Sandmann». Kapitel vier, fünf und sechs.

NATHANAEL

(über der reglosen Clarissa, aufgebracht) Ich habe sie getötet. Ich bin ein Schwerverbrecher, ein Mörder.

COPPELIUS

(aufgedrückt) Das Problem lässt sich mit einem Griff beheben.

NATHANAEL

Ich habe sie getötet.

COPPELIUS

Alles eine Frage der Programmierung.

Vater und Coppelius heben Clarissa hoch und öffnen eine Stelle an ihrem Körper wie bei einem Computer. Sie ziehen ein paar Drähte hervor und ersetzen während des folgenden Gesprächs einen Mikrochip.

NATHANAEL

(fassungslos) Clarissa. Ein Automat!

VATER

Da staunen Sie. Ein erster Gipfel technischer Entwicklung.

COPPELIUS

Clarissa ist unser Meisterstück. *(Clarissa wieder schliefend)*

VATER

Wir sollten endlich ein Patent anmelden.

NATHANAEL

Clarissa. Ein Automat!

VATER und **COPPELIUS**

(gelangweilt) Das sagten Sie bereits.

CLARISSA

(lieblich) Bitte fragen Sie. Bitte reden Sie weiter. Ich bin ganz Ihrer Meinung. Ich werde die Frau an Ihrer Seite sein. Ich werde Sie heiraten. Ja!

NATHANAEL

(im Zwiespalt der Gefühle, rufend) Clara. Clara!

COPPELIUS

(süßlich) Augen auf bei der Partnerwahl!

NATHANAEL

(stereotyp) Clara, Clara!

VATER

Clarissa passt viel besser zu Ihnen.

NATHANAEL

(aufgebracht) Woher wollen Sie wissen, was ich fühle?

VATER und **COPPELIUS**

(kalt, gefährlich) Alles eine Frage der Programmierung.

Die Alten treiben Nathanael langsam in die Enge und öffnen ihn auf die gleiche Weise wie zuvor Clarissa. Er sieht vor Angst schreiend zu, wie Drähte usw. aus ihm herauskommen. Clarissa singt währenddessen lieblich.

CLARISSA

Aber ja, ja, ja! Bitte reden Sie weiter. Bitte fragen Sie. Ich bin ganz Ihrer Meinung.

NATHANAEL

Clara, Clara! *(sein Ruf geht in panische Schreie über)* Ah! Ah!

VATER und COPPELIUS

(ihn nachäffend, aggressiv) Clara! Clara! Jetzt reichs aber.

Sie reißen Nathanael einen Chip heraus. Er bricht sofort zusammen. Clarissa singt ungerührt weiter.

CLARISSA

Ich werde die Frau an Ihrer Seite sein. Ich werde Sie heiraten. Wir werden zusammen leben in Armut wie in Reichtum, in Gesundheit wie in Krankheit, ewig glücklich, bis dass der Tod –

VATER und COPPELIUS

(zu Clarissa) Ist ja gut. Jetzt gib endlich Ruhe.

Sie schalten Clarissa ab. Ruhe.

12 8. Szene

Identische Situation. Nathanael leblos am Boden. Lothar kommt hinzu. Als er Nathanael sieht, stürzt er erschrocken auf ihn zu.

LOTHAR

Nathanael! *(sich über ihn beugend)* Nathanael. Sag doch etwas! *(horcht, verzweifelt)* Atme! Warum atmest du nicht? *(nach einer Pause, erschüttert)* Oh, nein! Wie sag ich es Clara?

Lothar löst sich von Nathanael und geht verstört ab. Nathanael schreckt plötzlich wie nach einem Alptraum hoch.

NATHANAEL

Ah *(völlig erschöpft)* Clara! *(ungeduldig)* Clara!

LOTHAR

(aus dem Off) Ja, ja. *(Lothar tritt auf. Möglicherweise an-*

ders angezogen als vorhin. Stimmungsmäßig aber in jedem Fall verändert: gut gelaunt und schalkhaft.) Schrei nicht so.

NATHANAEL

(verwirrt) Lothar. Ich bin tot.

LOTHAR

(Nathanael nicht zuhörend) Gleich. Ich habe doch gesagt, sie kommt gleich. Aber nichts Falsches sagen. Es war nicht leicht, sie zu überreden. Sogar ganz im Gegenteil. Du wirst gleich sehen, was ich meine. *(nach draußen rufend)* Clara? Bist du so weit?

CLARA

(von draußen) Jaaa!

LOTHAR

Tataratatata!

Clara erscheint, etwas unsicher auf hochhackigen Schuhen gehend. Sie trägt ein rotes Kleid und ihre frisierten Haare offen. Ihre Lippen sind rot geschminkt. Sie sieht ausgesprochen gut aus, bewegt sich aber etwas unbeholfen, wie ein Automat: Insgesamt erinnert sie an Clarissa. Nathanael ist sprachlos.

LOTHAR

(stolz) Habe ich zu viel versprochen?

CLARA

Nathanael. Ich weiß, wie hart die Arbeit an deinem Roman für dich ist. Die Blockaden. Das Alleinsein. Und ich war kaum für dich da. Das tut mir leid. Kannst du mir verzeihen?

NATHANAEL

Bitte! Sag nichts! *(er küsst sie)* Ich liebe dich.

CLARA

Ich liebe dich auch.

NATHANAEL

Clara. Clarissa. Clarissima!

NATHANAEL

(nach einer Pause, lacht) Die Frau an meiner Seite zu sein. Kannst du dir das vorstellen? Mich zu heiraten, mit mir zusammen zu leben in Armut wie in Reichtum, in Gesundheit

wie in Krankheit, bis dass der Tod uns scheidet? Schien dir das abwegig oder möglich? Clara, was sagst du?

CLARA

(nach einer Pause) Nathanael...

NATHANAEL

(angespannt) Was heißt das? Ja?

CLARA

Nein, aber...

NATHANAEL

(brüllt) Kannst du nicht einfach Ja sagen! Ja! Ja! Ja! Was ist so schwer daran? Ja! Sag es einfach! Ja! Ja! Ja! *(sie körperlich attackierend)*

LOTHAR

Bist du verrückt? Du tust ihr weh.

NATHANAEL

Sie macht mich wahnsinnig. Sie versteht mich nicht. Sie traut mir nicht, will mich ändern. Ständig will sie mich ändern. Und meine Kunst zur Krankheit degradieren! Dabei war sie meine Muse! *(ohne Wärme)* Meine Liebe. *(in Schriftstellerpose)* Clara. Du hättest die Möglichkeit zur idealen Weiblichkeit gehabt. Wie du da stehst: Eine von Meisterhand geformte Statue mit Haut wie Marmor und einem Körper in klassischer Pose. Erotisch. Zeitlos. Sprachlos. *(Pause, dann feindselig, irr)* Aber jetzt habe ich keinen Bedarf mehr nach dir. So wie du bist, will ich dich nicht. Ich gebe dich zurück.

Nathanael geht seitlich ab und trifft auf die Alten, die seit geraumer Zeit zugeschaut haben. Lothar und Clara bleiben fassungslos zurück.

13**CLARA**

Er ist verrückt.

VATER

(innig) Glückwunsch!

COPPELIUS

Gratulation!

CLARA

(nach innen) Verrückt!

NATHANAEL

Lasst mich allein!

LOTHAR

Es gehören immer zwei dazu.

COPPELIUS

Spricht er mit uns?

CLARA

Was meinst du damit?

VATER

Irgendwie unlogisch.

CLARA

Dass er Recht hat mit dem, was er über mich sagt?

VATER und COPPELIUS

Wo es uns doch gar nicht gibt.

NATHANAEL

Haut ab! Lasst mich allein, hab ich gesagt!

LOTHAR

Er muss sich bei dir entschuldigen. Das ist klar.

CLARA

Aber?

LOTHAR

Er freut sich an deiner Schönheit.

VATER

Nicht traurig sein.

LOTHAR

Warum zeigt du sie nicht?

COPPELIUS

Das Jungesellendasein hat auch seine Vorteile.

LOTHAR

Er braucht Bestätigung als Künstler.

VATER

Clara erinnert mich fatal an deine Mutter.

COPPELIUS

Mach bloß nicht die gleichen Fehler wie dein Vater.

LOTHAR

Warum gibst du sie ihm nicht?

VATER und COPPELIUS

Clarissa ist viel besser für dich.

LOTHAR
Er liebt dich.

NATHANAEL
(*Sehr zart*) Ich kann auf Clara nicht verzichten.

LOTHAR
Warum reichst du das nicht? Du willst mit ihm zusammen sein.

VATER
Aber das wirst du müssen.

COPPELIUS
Lies im «Sandmann» nach.

VATER
Kapitel neun und zehn.

NATHANAEL
(*verzweifelt*) Das hier ist die Realität!

VATER und COPPELIUS
Träum weiter, Kleiner!

Coppelius und der Vater gehen ab.

LOTHAR
Warum sagst du dann Nein, wenn er dich heiraten will?

Lothar geht ab. Clara bleibt nachdenklich zurück. Dunkel.

14 9. Szene

Clara allein auf der Bühne. Sie wirkt traurig. Nathanael kommt dazu. Nach kurzer Überwindung fängt er an zu reden.

NATHANAEL
Darf ich etwas sagen?

CLARA
(*nach einer Pause*) Ja.

NATHANAEL
Mir tut es auch leid, was ich gesagt habe. Eine Art Größenwahn ist das. Der «Sandmann». Der Roman. Das ist alles sehr schwer für mich. Vielleicht stimmt es ja. Ich bin verrückt. Auf jeden Fall verrückt nach dir, Clara. Was soll ich

sagen. Ich liebe dich. Du machst mich lebendig. (*schnell*)
Darf ich dich küssen?

Clara sieht ihn langsam an und nickt traurig. Nathanael streicht ihr liebevoll über das Gesicht und küsst sie. Sie halten sich. Ein Moment von Intimität.

NATHANAEL
Wirklich. Es tut mir leid. Ich werde versuchen, mich zu ändern. Ich will dich meinen Stimmungen nicht mehr aussetzen. Ich verspreche, mich zu bessern. Aber dazu brauche ich Zeit. Vielleicht wird es auch Rückschläge geben. Bist du bereit, diesen Weg mit mir zu gehen? (*Clara fragend ansehend*) Clara. Was sagst du? (*sie reagiert erneut nicht*) Ich will, dass die Liebe für uns zwei eine Möglichkeit ist. Willst du das auch? (*angespannt*) Clara? (*sich plötzlich verärgert nach außen wendend*) Jetzt sagst sie ja gar nichts mehr!

Vater und Coppelius, verkleidet wie in Szene 5, treten geschäftig dazu. Sie wenden sich sofort Clara zu.

NATHANAEL
(*nörgelig*) Das finde ich auch nicht richtig. Man braucht schon zwei für ein Gespräch. Sonst ist es langweilig.

COPPELIUS
Sie ist wirklich etwas mauflauf.

VATER
(*Clara anpackend*) Mal sehen, was sie auf dem Herzen hat.

Der Vater öffnet Clara auf die gleiche Weise wie Clarissa bzw. Nathanael in Szene 5. Er hantiert an ihr herum. Nathanael sieht gereizt zu.

VATER
Wo liegt jetzt die Fehlerquelle?

COPPELIUS
So schnell lässt sich das nicht sagen.

VATER
War ja eine Blitzbestellung.

COPPELIUS
Trotzdem ist die Ware optimierbar.

VATER
Kein Grund zur Panik.

VATER und COPPELIUS
Geben Sie uns den Garantiebrief und machen Sie von Ihrem Umtauschrecht Gebrauch.

NATHANAEL
Ich will aber die hier haben! Und keine andere!

COPPELIUS
Kein Problem.

VATER
Nehmen Sie sie gleich mit oder sollen wir Sie schicken?

VATER und COPPELIUS
In dem Fall müssten wir aber Ihre Postanschrift wissen.

Mit Nathanaels letztem Einwurf treten nacheinander jede Menge Frauen auf, exakt wie Clara aussehend: mit offenem Haar, rotem Kleid, geschminkten Lippen und hochhackigen Schuhen.

FRAU
Bitte nehmen Sie mich! Ich bin kein einfacher Charakter, ein wenig eigen, wie man mir immer wieder sagt. Aber wenn Sie sich für mich entscheiden, garantiere ich Ihnen eine einzigartige Liebe. Wir zwei haben uns doch etwas zu sagen. Wir sind füreinander geschaffen. Bitte entscheiden Sie sich für mich! Bitte sagen Sie Ja, Ja, Ja!

Immer mehr identisch aussehende Frauen treten dazu. Jede singt unbeirrt den gleichen Text. Nathanael ist überwältigt. Der Clara-Prototyp bleibt reglos im Vordergrund.

15 **CHOR DER CLARAS**
Bitte nehmen Sie mich! Ich bin kein einfacher Charakter, ein wenig eigen, wie man mir immer wieder sagt. Aber wenn Sie sich für mich entscheiden, garantiere ich Ihnen eine einzigartige Liebe. Wir zwei haben uns doch etwas zu

sagen. Wir sind füreinander geschaffen. Bitte entscheiden Sie sich für mich! Bitte sagen Sie Ja, Ja, Ja!

Männergruppen mischen sich dazu, die begeistert zusehen und zuhören. Nathanaels anfängliche Faszination weicht Beklemmung. Er greift die «originale» Clara und klammert sich an sie.

CHOR DER MÄNNER
(*die Frauen begutachtend, rufend*) Guck mal! Die ist nicht schlecht. Die andere gefällt mir besser. Mir auch. Und was ist mit der da? Die da? Nein, die da. Die ist auch nicht übel. Die mit den langen Haaren? Nein, die andere. Die? Ja, die ist gar nicht schlecht. Nicht schlecht? Das ist die Beste!

VATER und COPPELIUS
Welche wollen Sie haben? (*um sich weisend*) Die? Die? Oder die? Sie haben die freie Wahl!

NATHANAEL
(*Clara tragend*) Ich habe mich für diese entschieden. Die oder keine ist meine Clara. (*auf die Männer weisend*) Und die brauche ich schon gar nicht.

COPPELIUS
Mit denen muss man leben. Die sind nicht käuflich.

VATER
Die sind menschlich. Und jetzt entscheiden Sie sich endlich!

CHOR DER CLARAS
(*auf Nathanael zugehend und ihn umzingelnd*) Bitte nehmen Sie mich! Ich bin kein einfacher Charakter, ein wenig eigen, wie man mir immer wieder sagt. Aber wenn Sie sich für mich entscheiden, garantiere ich Ihnen eine einzigartige Liebe. Wir zwei haben uns doch etwas zu sagen. Wir sind füreinander geschaffen. Bitte entscheiden Sie sich für mich! Bitte sagen Sie Ja, Ja, Ja!

NATHANAEL
(*panisch, unsichtbar*) Clara!

Nathanaels Schrei vermischt sich mit den Jas. Schlagartig dunkel.

16 10. Epilog

Clara und Lothar in schwarz, in den Händen Lilien. Sie stehen an Nathanaels Grab. Im Hintergrund Vater und Coppelius, gut gelaunt. Der Vater hält ein Buch in der Hand.

LOTHAR

Wie fühlst du dich?

CLARA

Ich schäme mich, weil es mir seit seinem Tod besser geht.

LOTHAR

Seit der Arbeit am Roman war er nicht mehr Nathanael.

CLARA

Der «Sandmann». Ein paar wirre, zusammenhanglose Seiten. Mehr hat er nicht zustande gebracht. Er war eben kein Schriftsteller.

LOTHAR

Du bist nicht schuld.

CLARA

Das sagen alle. Paranoide Schizophrenie oder Wahnvorstellungen nennen es die Ärzte. Da ist man machtlos, sagen Freunde und Verwandte. Du hast alles getan, mach dir keine Vorwürfe, und so weiter. Aber was, wenn das falsch ist? Was, wenn wir uns mehr um ihn gekümmert hätten? Vielleicht wäre er dann noch am Leben.

VATER

Lassen wir sie in dem Glauben.

COPPELIUS

Sonst kommen wir nie mehr nach Hause.

VATER

(das Buch hinten aufschlagend) Halt aus! Noch eine halbe Seite.

LOTHAR

Ich lasse dich noch einen Moment allein.

CLARA

Ja. *(nach einer Weile, leise)* Nathanael.

VATER

(lesend) ...sagte Clara traurig, fast, als spräche sie zu sich selbst, und warf die weißen Lilien mit einer kurzen, entschlossenen Bewegung auf Nathanaels Grab.

Clara wirft die Lilien auf das Grab.

VATER

(wie oben) Ein letzter Blick, dann wandte sie sich um und ging. Später sagte sie, sie habe Nathanaels Vater und Coppelius im Hintergrund stehen sehen. Aber niemand schenkte ihr Glauben.

COPPELIUS

Natürlich nicht.

VATER

Der tote Vater *(das Buch zuschlagend)* am Grab seines Sohnes.

Plötzlich dreht die abgehende Clara sich um. Sie wirkt beunruhigt. Vater und Coppelius verstummen, als sie ihren Blick bemerken.

VATER und COPPELIUS

Ist das nicht...

CLARA

(geflüstert) ...verrückt?

Ende.

© HARTMANN & STAUFFACHER GmbH,
Verlag für Bühne, Film, Funk und Fernsehen, Köln