

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6220. Wien, Dienstag, den 20. December
1881.

Eduard Hanslick, „Hoffmann’s Erzählungen.“
Phantastische Oper von Offenbach.

1 „*Hoffmann’s Erzählungen*“

Ed. H. Eine traurige Pflicht, die wir heute nachträglich zu erfüllen haben, aber doch eine Pflicht. Es gilt, über die erste Aufführung von „Hoffmann’s Erzählungen“ zu berichten, die am 7. December im *Ringtheater* stattfand, vier undzwanzig Stunden bevor das Haus in Flammen zusammenstürzte. Wie freudig hatten wir seinerzeit die Entstehung des neuen Theaters begrüßt, das als „Komische Oper“ eine Lücke in unserm Opernwesen auszufüllen bestimmt war; wie theilnahmsvoll beglückwünschten wir dessen vielverheißendes Aufleben unter Director Jauner, welcher das tief gesunkene Institut so herzlich wieder emporzuheben begann! Nun ist die glänzende Premiere vom 7. December zum grauenvollen Requiem des *Ringtheaters* geworden, und die „lange Reihe von Wiederholungen“, die wir ihr prophezeiten, hat sich in eine lange Reihe von Leichenwagen verwandelt. Wir wissen recht gut, daß die Bevölkerung Wiens, die schreckenerfüllte, schmerzgebeugte, sich heute wenig darum kümmern wird, ob die „Erzählungen Hoffmann’s“ gute oder schlechte Musik sind. Bei diesem „letzten Werke“, wie es der *Offenbach’s* Theaterzettel nachdrücklich betonte, denkt doch Jedermann nur daran, daß es auch das letzte des *Ringtheaters* war. Allein diese mit Spannung erwartete Oper und ihre erste Aufführung auf deutschem Boden hat doch für die auswärtigen Freunde unseres Blattes ein begreifliches Interesse, hat an und für sich eine künstlerische Bedeutung, und das mahnt uns endlich, auch des Werkes zu gedenken, dem jener letzte glänzende Abend im *Ringtheater* geweiht war.

Die Idee, den wunderlichen Berliner Kammergerichts rath E. T. A. Hoffmann zum Helden einer phantastischen Oper zu machen, entsprang selbstverständlich dem Kopfe eines Franzosen. Herr Jules, der als Librettist mit *Barbier* Vortheil Goethe und Shakspeare ausbeutete („Mignon“, „Faust“, „Hamlet“, „Romeo“), hat sich auch unsern Hoffmann gut angesehen und denselben bereits vor dreißig Jahren zu einem Drama verarbeitet. Das Stück verschwand bald von der Bühne des Odéon — warum sollte es der praktische Librettist nicht nachträglich als Opernstoff verwerthen? Musik ist ja ein bewährter Kitt für Sprünge und Risse in der Logik, auch war auf den exotischen Reiz von Hoffmann’s Märchen und Phantasiestücken in Frankreich noch immer zu speculiren; gilt doch Hoffmann für den populärsten deutschen Dichter in Frankreich, Goethe und Heine kaum ausgenommen. Zu Ende der Zwanziger-Jahre herrschte bekanntlich in Paris eine förmliche Begeisterung für Hoffmann’s Spukgeschichten; nebst Weber’s „Freischütz“ waren sie den Franzosen die Incarnation der deutschen Romantik, wo nicht des deutschen Geistes überhaupt. Diese schran-

kenlos schweifende Phantastik mit ihrem Durcheinandermischen von prosaischer Alltäglichkeit und grauenvollem Gespenstertreiben übte einen berückenden Zauber; ja einen nachweisbaren Einfluß auf die poetische Jugend Frankreichs, die eben unter Victor Hugo's Führung ihr rothes Banner entfaltete. Finden wir nicht für den häßlichen Zwerg Quasimodo, den buckligen Hofnarren Triboulet und ähnliche Lieblingsfiguren der neufranzösischen Romantik Vorbilder bei Hoffmann? Haben wir nicht sogar aus neuester Zeit gespenstische Erzählungen von, *Erckmann-Chatrion* die ohne weiters Hoffmann geschrieben haben könnte? In Erckmann's Roman „Les Brigands des Vosges“ erscheinen sogar nebst allerlei Vagabunden und Zigeunern auch selbst und Ludwig Hoffmann im Räuberlager. *Devrient*

Sollte Jules Barbier die Literaturgeschichte von gelesen haben, so könnte er folgenden merkwürdigen *Gervinus* Ausspruch für sich anführen: „Werke und Hoffmann's Leben, zum Objecte einer kunsthaft behandelten Darstellung gemacht, könnten wie Lichtenberg's und Jean Paul's Erscheinungen zu besseren Kunstwerken werden, als diese Männer selbst geliefert haben.“ Zum singenden Operettenhelden hat aber Gervinus unsern Hoffmann gewiß nicht damit vorge schlagen. Wie verfährt der Librettist Offenbach's? Er dramatisirt einige von Hoffmann's bekanntesten Erzählungen und bringt den Dichter selbst in allerlei unglückliche Liebesverhältnisse zu den Heldinnen jener Geschichten. Das geschieht inso phantastisch sprunghafter Weise, daß die Handlung nicht leicht zu verstehen und noch schwerer nachzuerzählen ist. Die dramatische Methode des Librettisten erinnert an die Art, wie der Rath in *Krespel* Hoffmann's „Serapions-Brüdern“ sich ein neues Haus baut. Er läßt zuerst vier Mauern ohne alle Oeffnungen und Gliederungen aufrichten, dann an beliebigen Orten Fenster hineinbrechen, an diese Fenster Zimmer ankleben, und aus diesem Wirrwarr soll dann ein stattlicher roman tischer Bau hervorgehen. Ihren Ausgang nimmt Offenbach's phantastische Oper von der literarisch berühmten Weinstube „Lutter und Wegener“ in Berlin, dem Lieblingsaufenthalte Hoffmann's und Schauplatz seiner „Serapions-Brüder“. Studenten sind da versammelt und erwarten, rauchend und trinkend, die Ankunft Hoffmann's, der endlich aus der Oper „Don Juan“ kommt. Offenbach erinnert hier durch einige sinnig verwendete Tacte aus „Don Juan“ an Hoffmann's Begeisterung für Mozart, die ihn ja veranlaßt hatte, sich Mozart's Taufnamen Amadeus willkürlich beizulegen. Der Studentenchor, welcher, sehr verschieden von den zahlreichen Trinkliedern Offenbach's, mit einer fast renommistischen Kraft einherschreitet, schweigt endlich, und Hoffmann singt ein schnurriges Lied vom „Klein-Zack“, womit der Zwerg des Märchens „Klein-Zaches, genannt Zinnober“ gemeint ist. Das Lied, in dessen krachende Reime die Studenten verstärkend einfallen, ist von einer verwegenen Originalität und jener satanisch angefachten Lustigkeit, welche sich Hoffmann aus dem Punschglase zu holen pflegte. Mit spöttischem Gelächter interpelliren ihn seine Zechbrüder, ob er verliebt sei. „Nicht doch,“ erwidert Hoffmann, „aber ich habe drei unglückliche Liebschaften durchgemacht, von deren Heldinnen ich euch erzählen will.“ Alles rückt erwartungsvoll im Kreise näher, und Hoffmann beginnt: „Meine erste Geliebte hieß Olympia.“ Hier fällt der Vorhang. Es ist der merkwürdigste Actschluß, der uns noch vorgekommen, bizarr und spannend wie das ganze Werk. Die folgen den Acte führen nun scenisch aus, was Hoffmann in der Weinstube von seinen drei Geliebten Olympia, Antonia und Giulietta erzählt. Wir befinden uns zu Anfang des zweiten Actes in einem glänzenden Empfangssaale. Eine große Gesellschaft in drolligen Rococo-Costümen tritt mit einem hübschenebenso rococo klingenden Chor ein; der berühmte Dr. Spalan will den Gästen seine Tochter zani Olympia vorstellen. Diese ist ein kunstvoll verfertigter Automat, der nicht bloß Kopf und Arme bewegen, sondern sogar singen und tanzen kann. Hoffmann hält die reizende Olympia für ein lebendiges Wesen und verliebt sich augenblicklich in sie. Seine Romanze in F-dur („Ah, vivre deux“), eine monoton begleitete, anfangs mehr declamirte als gesungene Musik, jedoch zu voll austönendem Schluß sich steigernd, hat etwas

ungemein An ziehendes in ihrer ans Krankhafte streifenden Sensibilität. Hoffmann's junger Begleiter Nikolaus neckt ihn deshalb mit einem graziösen heitern Strophengedicht, dem einzigen Musikstücke vielleicht, das an frühere Offenbach'sche Weisen, namentlich der „Prinzessin von Trapezunt“ — die ja auch ein Automat ist — erinnert. Die Bravour-Arie, mit welcher sich nun Olympia producirt, wirkt mit ihren ruckweise heraus gestoßenen Tönen und spieldosenartigen Passagen sehr charakteristisch, ohne irgendwie ins Ungraziöse zu fallen. Die Gäste stellen sich nun zu einem gemächlichen, ländler artigen „Walzer“ an, dessen anmuthig wiegende Melodie durch einige kühne Harmonisirungen nicht unangenehm gewürzt wird. Die ganze Sing- und Tanzscene Olympia's ist echter Offenbach, aber von der feinsten Sorte. Hoffmann walzt entzückt mit Olympia und wird von ihr, deren Räderwerk nicht stillestehen will, fast zu Tode getanzt. Athemlos sinkt er in einen Sessel, während sie solo zur Thür hinaus wirbelt. Da hört man draußen einen furchtbaren Krach — Olympia liegt zertrümmert. Der boshafte alte Optiker Coppelius, der für Olympia's so täuschend verfertigte Augen seine Bezahlung nicht erhalten hatte, rächt sich an Spalan, indem er die kostbare Puppe zerbricht. Die Geschichte zani mit dem schönen Automaten (auch in dem Ballet „Coppelia“ von Delibes benützt) stammt aus Hoffmann's Erzählung „Der Sandmann“; bei dem wüthenden Handgemenge der beiden alten Mechaniker am Schlusse dieses Actes scheint dem Librettisten das noch seltsamere Duell zwischen den Physikern Liuvvenhoek und Swammerdam vorgeschwebt zu haben, die bei Hoffmann statt mit Pistolen mit concentrirten Lichteffecten gegen einander losgehen. Der folgende Act versinnlicht uns die zweite Liebesgeschichte. Sie spielt in Cremona, wo Hoffmann die junge Sängerin Antonia nach langen Irrfahrten wiedergefunden hat. Er liebt sie und will sie heiraten. Sie willigt mit schmerzlicher Resignation in seine Werbung, hat sie doch eben ihrem Vater (Krespel) geloben müssen, nie mehr zu singen und jeden Gedanken an die Bühne für immer aufzugeben. Antonia's Romanze von der Turteltaube ist höchstens eine gewisse äußere Eleganz nachzurühmen, ihr Duett mit Hoffmann enthält nebst einigen gezwungenen Phrasen auch manche sehr ausdrucksvolle Stelle. Da taucht plötzlich die gespenstische Gestalt des Doctors Miracle auf, der, feindselig gegen Krespel und eifersüchtig auf Hoffmann, deren Pläne durchkreuzt. Bei dem Terzett der drei Männer gleitet uns eine kalte Schlange nahn über den Rücken. Die Musik ist von einer phantastischen Aufregtheit, von einer dämonischen Gewalt, welche man Offenbach nie zugetraut hätte. Miracle, der (wie Hoffmann's „Magister Tinte“) zu einem riesigen schwarzen Gespenste zu wachsen und wild umherzuflattern scheint, verführt Antonia wieder zum Singen. Er streicht wüthend seine Geige, belebt endlich gar das lebensgroße Porträt von Antonia's verstorbener Mutter, welche, nun mitsingend, das dämonische Duett zu einem Terzett macht, das immer stärker, immer leidenschaftlicher anschwillt, bis endlich Antonia im Singen todt zur Erde fällt. Zu spät dringen Vater Krespel und Hoffmann herein; während sie an Antonia's Leiche niederstürzen, fällt der Vorhang. Ueber diese Scene des Grauens breitet sich mildernd und versöhnend ein ungemein zartes Orchester-Ritornell, die Wiederholung der Barcarole: „Belle nuit, nuit d'amour“, welche — zweistimmig mit Chor hinter der Scene gesungen — den Act lieblich eingeleitet hatte. Nach kurzer Pause hebt sich zum letztenmale der Vorhang: wir befinden uns wieder in Lutter's Weinstube, ganz wie am Schlusse des ersten Actes. Hoffmann, umringt von seinen Zuhörern, hat auserzählt, die Studenten stimmen noch einmal ihren Trinkchor an. Die kokette Sängerin Stella und der Rath Lindorf, auch ein dämonisch-räthselhafter Mensch, kommen mit einander aus dem Theater. Stella, eine frühere Flamme Hoffmann's, drängt sich schmeichelnd an diesen, der sie aber zurückstößt und „dem Satan Lindorf“ überläßt. Einsam in der Schänke zurückbleibend, wird Hoffmann in seinen melancholischen Träumen von einer auftauchenden Muse getröstet und zu unsterblichem poetischen Schaffen aufgemuntert. Ende. Eigentlich war uns, wie wir erwähnten, die Erzählung von drei Liebschaften Hoffmann's versprochen; auf den

zweiten Act mit dem Automaten Olympia und dem dritten mit der Sängerin Antonia folgt auch wirklich in Offenbach's Original-Partitur ein vierter, welcher in Venedig spielt und von der schönen Sünderin Giulietta handelt. Dieser vierte Act wurde in Wien und wird auch in Paris stets weg gelassen. Seltsam, wie das ganze Stück, ist gewiß der Umstand, daß der Ausfall eines Actes den dramatischen Zusammenhang keineswegs alterirt; es könnten ebenso gut zwei Acte hinzugefügt, als einer weggenommen werden. Die Grundlage dieser Oper ist nicht sowol eine organisch entwickelte Handlung, als ein Potpourri aus Hoffmann'schen Erzählungen — Potpourris kann man aber beliebig um einige Scenen verlängern oder kürzen. Nicht zu leugnen ist aber, daß gerade das Sprunghafte, Willkürliche in diesem Libretto, sein traumhaftes Durcheinander zwischen wirklichen Personen und gespenstischen Erscheinungen die Stimmung Hoffmann'scher Poesie merkwürdig widerspiegelt. Der beklemmende Nebel in diesem dritten Acte ist ganz derselbe, der bei der Lectüre Hoffmann'scher Märchen sich immer dichter und dichter um uns schlingt, bis wir schließlich nicht mehr unterscheiden können, was Wirklichkeit und was Hexenspek sei. Auf den ersten Blick glaubten wir, der dritte Act des Offenbach'schen Librettos mit dem unbegreiflichen Dr. Miracolo, dem singenden Porträt und der sterbenden Antonia sei ungeschickt gemacht, hätte verständlicher motivirt werden sollen und können — nachträglich gewannen wir die Ueberzeugung, daß Absicht war, was wir für Unvermögen gehalten, und daß die Autoren wirklich dasjenige erzielen gewollt, was sie erreicht haben: das wilde, berückende Traumgetümmel der Hoffmann'schen Phantasiestücke.

Von der Musik Offenbach's können wir nur sagen, daß sie uns überrascht hat, überrascht in günstigem Sinne. Sie streift selbst in ihren schwächeren Nummern weder an den nachlässig schlendernden, noch an den ausgelassen frechen Vaudevilleton, den Offenbach in seinen travestirenden Operetten häufig anschlägt. In ihren besten Nummern hingegen erreichen „Les contes d'Hoffmann“ eine geistreiche Charakteristik, eine Zartheit und dramatische Verve, wie wir sie früher nur vereinzelt und ausnahmsweise bei ihm fanden. Daß sich Offenbach gerade *diesem* Stoffe leidenschaftlich hingab, erscheint seinen Freunden nicht so unerklärlich. Hoffmann's Gespensterwelt übte stets einen starken Reiz auf ihn; in seinen letzten Jahren sah der Arme selber aus wie irgend ein durchsichtig blasser, schwermüthig lächelnder Geist aus den „Serapions-Brüdern“. Die Sehnsucht, irgend etwas Größeres, Werthvolleres zu hinterlassen, das den verbleichenden Glanz seiner „Bouffes“ überdauern, von ernsterem Können und Wollen Zeugniß geben sollte, hatte wol Offenbach gegen das Ende seiner Laufbahn ergriffen und immer heftiger bedrängt. Während er seine Operetten in kürzester Zeit mit fabelhafter Leichtigkeit hinwarf und, gedrängt von den unersättlichen Theater-Directoren, den ersten Act einer Novität schon auf der Bühne probiren mußte, bevor er den letzten zu componiren anfang, gönnte er seinen „Contes d'Hoffmann“ mehrere Jahre Zeit, auszureifen. Er widmete dieser Partitur seine besten Mußestunden, feilte und besserte immer wieder daran, bis ihm endlich der Tod das Notenpapier unter der Feder wegzog. Bis auf einige Lücken in der Instrumentirung, die Herr Guiraud geschickt ausfüllte, lag das Werk fertig da und wurde im Februar dieses Jahres zum erstenmale in der Opéra Comique aufgeführt. Offenbach bezeichnet dasselbe nicht als „Operette“, sondern als „Opéra fantastique“. An dem Erfolge in Paris und in Wien hätte er seine Freude erlebt. Unbefangener als ehemals begannen nun die Pariser Kritiker, unter denen Offenbach wenig Freunde zählte, über ihn zu urtheilen. Es ist bemerkenswerth, daß einer der angesehensten französischen Musik-Kritiker, Herr E., welcher früher von Reyer Offenbach äußerst geringschätzig zu sprechen liebte, seinen Bericht über „Hoffmann's Erzählungen“ im Journal des Débats mit folgenden Worten schließt: „Ich zweifle — schrieb ich vor einigen Jahren — daß jemals ein bedeutendes Werk aus der Feder hervorgehen werde, welche die Excentricitäten des Or und der schönen Pheus Helena geschrieben hat. Ich

sehe.“ Vielleicht wer nun, daß ich mich getäuscht habeden auch einige von den sehr tugendhaften und sehr classischen deutschen Kritikern, welche sich in der Verachtung Offen's gefallen und von seinen Operetten sprechen, als ob bach Jedermann dergleichen machen könnte, sich zu ähnlichem Ge ständnisse herbeilassen und einräumen, daß, um die Partitur von „Hoffmann's Erzählungen“ zu schreiben, man mehr sein müsse, als ein „Bänkelsänger und Cancan-Componist“.

Ist nun dieses letzte Werk Offenbach's wirklich sein bestes? Ja und Nein. Sein bestes in dem Sinne, wie — um einen höheren Vergleich zu Hilfe zu nehmen — „Wil“ die beste Oper von helm Tell Rossini ist. Der „Barbier“ ist doch noch besser. Musikalisch bedeutender und reiner sind „Hoffmann's Erzählungen“, als die früheren Operetten des selben Autors; allein dem gespenstischen Stoffe fehlen fast gänzlich diejenigen Elemente, in welchen Offenbach's eigenthümliches Talent unumschränkt waltete: Komik, parodirender Witz und ausgelassene Fröhlichkeit. Wenn zum Meister macht, was Keiner uns nachmachen kann, was ganz unser Eigen ist, so ist Offenbach Offenbach geworden durch seine musikalischen Lustspiele und Possen, durch die „Hochzeit“, „bei Laternenschein Fortunio“, „Helena“, „Pariser Leben“, „Prinzessin von Trapezunt“ etc. Diese Fülle leicht hinströmen der Melodie, diese unwiderstehliche Heiterkeit und Komik, dieser nur Offenbach eigene musikalische Witz, sie fehlen bis auf einen den zweiten Act erhellenden leichten Schimmer in den dämonischen „Erzählungen Hoffmann's“. Es sind andere, ohne Frage ernstere Vorzüge, welche uns in Offenbach's letztem Werke fesseln. Die musikalische Erfindung ist originell und geistreich mit einem Stich ins Bizarre, der aber hier nicht fehlen durfte; der dramatische Ausdruck wahr und stark, die Instrumentirung bei großer Einfachheit von bezaubern dem Wohlklang. Im Ganzen also ein merkwürdiges, in sei ner Art alleinstehendes Werk, das uns bald erfreut, bald aufregt, immer interessirt, niemals langweilt. Die Wiener Aufführung stand unter dem tüchtigen Orchester-Commando des jüngeren und wurde hauptsächlich *Hellmesberger* durch Fräulein und Herrn *Jona* getragen, denen *Wilke* sich die Herren, *Ferenczy* und Fräulein *Lindau Stahl* verdienstlich anschlossen. Mögen sie Alle bald in einer freund lichen Wendung ihres Geschickes Lohn finden für den letzten vergnügten Abend, den sie uns im Ringtheater bereitet haben.