

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 13329. Wien, Donnerstag, den 3. October
1901.

Eduard Hanslick, „Hoffmann’s Erzählungen“ von
Offenbach. (Ein Vorwort zur Aufführung.).

1 „Hoffmann’s Erzählungen“ von Offenbach.

Ed. H. Zwanzig Jahre sind verflossen, seit Offen’s „Phantastische Oper“ zum ersten- und letztenmal in Wien aufgetaucht ist. Wir wollen heute nicht an jene Feuerbestattung im Ringtheater erinnern, welche die Premiere und Dernière der Offenbach’schen Oper in Einem Flammen meer begrub. So überwältigend verharrete der Eindruck dieser Schreckensnacht, daß seither kein Wiener Theater den Muth fand, „Hoffmann’s Erzählungen“ aufzuführen. Und doch hatte die Novität im Publicum den lebhaftesten Beifall errungen, in der Kritik eine fast überraschende Anerkennung. Die meisten französischen und deutschen Bühnen stellten „Hoffmann’s Erzählungen“ mit Gewinn in ihr Repertoire — nur in Wien blieb die Oper bis heute verfehmt, ein armes Brandopfer, verurtheilt als Brandstifter. Mit Unrecht. Ein Ende mit Schrecken darf sich nicht ausdehnen zum Schrecken ohne Ende. Offenbach’s „Hoffmann“ ist für Wien geradezu neu; denn von den Wenigen, die vor 20 Jahren dieser einzigen Aufführung beigewohnt, sind heute wol nur Wenige am Leben. Wir können Director Mahler’s Entschluß, die Offenbach’sche Oper aufzuführen, nur billigen. Dazu brauchen wir nicht einmal die Klage über den andauernden Mißwachs in der Opern-Production neuerdings zu er wecken. Ebenso wenig die Erinnerung an das armselige Novitäten-Erträgniß der vorigen Saison unserer Hofoper. Welchen Eindruck Offenbach’s „Hoffmann“ heute auf das Wiener Publicum machen werde, müssen wir abwarten. Jedenfalls ist er ein höchst eigenartiges, interessantes Werk, dem überdies keine andere Bühne eine so glänzende Besetzung der Hauptrollen zu bieten vermag, wie gerade jetzt die Wiener Hofoper.

Die Handlung der Offenbach’schen Oper ist nicht leicht zu verstehen und noch schwerer nachzuerzählen. Ich will es mit Hilfe eines früheren, im Rauch des Ringtheaters er stickten Feuilletons versuchen und Einiges über die Musik beifügen, zur vorläufigen Orientirung der Opernbesucher. Also die Handlung! Jules, der Librettist *Barbier* Offenbach’s, verfährt seltsam genug. Er dramatisirt einige von E. Th. A. bekannten Erzählungen *Hoffmann’s* und bringt den Dichter selbst in allerlei unglückliche Liebes verhältnisse zu den Heldinnen jener Geschichten. Das ge schieht in ungewöhnlich phantastischer, sprunghafter Weise. Die dramatische Methode des Librettisten erinnert an die Art, wie der Rath in *Krespel* Hoffmann’s „Serapions“, sich ein neues Haus baut. Er läßt zuerst vier brüdern Mauern ohne alle Oeffnungen und Gliederungen auf richten, dann an beliebigen Orten Fenster hineinbrechen, an diese Fenster Zimmer ankleben, und aus diesem Wirr warr soll dann ein stattlicher roman-

tischer Bau hervor gehen. Ihren Ausgang nimmt Offenbach's phantastische Oper von der literarisch berühmten Weinstube „Lutter und Wegener“ in Berlin, dem Lieblingsaufenthalte Hoff's und Schauplatz seiner mann Serapionsbrüder. Studenten sind da versammelt und erwarten, rauchend und trinkend, die Ankunft Hoffmann's, der endlich aus der Oper „Don“ kommt. Juan 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 jener verwegenen Originalität und satanisch angefachten Lustigkeit, welche Hoffmann sich 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 je vorgekommen, bizarr und spannend wie das ganze Werk.

Die folgenden 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 Empfangssaal. Eine große Gesellschaft in drolligen Rococo- Costümen tritt mit einem hübschen, ebenso rococo klingenden Chor ein; der berühmte Dr. Spalanzani will den Gästen seine Tochter Olympia vorstellen. Diese ist ein kunstvoll verfertigter Automat, der nicht bloß Kopf und Arme bewegen, sondern sogar tanzen und singen kann. Hoffmann hält die reizende Olympia für ein lebendiges Wesen und verliebt sich augenblicklich. Seine Romanze („Ah, vivre deux“), eine monoton begleitete, anfangs mehr declamirte als gesungene Musik, jedoch zu vollaustönendem Schluß sich steigernd, hat etwas ungemein Anziehendes in ihrer ans Krankhafte streifenden Sensibilität. Hoffmann's junger Begleiter Nikolaus neckt ihn deßhalb mit einem heiteren graziösen Strophenlied; dem einzigen Musikstück vielleicht das an frühere Offenbach'sche Weisen, namentlich der „Prinzessin“, die ja auch ein Automat ist, erinnert. von Trapezunt Die Bravour-Arie, mit welcher nun Olympia sich pro ducirt, wirkt mit ihren ruckweis herausgestoßenen Tönen und spieldosenartigen Passagen sehr charakteristisch, ohne irgendwie ins Ungraziöse zu fallen. Die Gäste stellen sich hierauf zu einem gemächlichen, ländlerartigen Walzer an, dessen anmuthig wiegende Melodie durch einige kühne Harmonisirungen gewürzt wird. Die ganze Sieg- und Tanzscene Olympia's ist echter Offenbach, doch von derfeinsten Sorte. Hoffmann wälzt entzückt mit Olympia und wird von ihr, deren Räderwerk nicht stillstehen will, fast zu Tode getanzt. Athemlos sinkt er in einen Sessel, während sie solo zur Thür hinauswirbelt. Da hört man von draußen einen furchtbaren Krach — Olympia liegt zertrümmert. Der boshafte alte Optiker Coppelius, der für Olympia's so täuschend verfertigte Augen seine Bezahlung nicht erhalten, rächt sich an Spalanzani, indem er die kostbare Puppe zerbricht. Die Geschichte mit dem schönen Automaten (auch in Délibes' Ballet „Coppelia“ benützt) stammt aus Hoffmann's Erzählung „Der Sandmann“. Bei dem wüthenden Handgemenge der beiden alten Mechaniker am Schluß dieses Actes scheint dem Librettisten das noch seltsamere Duell zwischen den Physikern Liuvén und Hoek 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. Mit schmerzlicher Resignation willigt

sie 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 kleidet eine gewisse äußere Eleganz; ihr Duett mit Hoffmann enthält neben einigen gezwungenen Phrasen auch manche sehr ausdrucksvolle. Da taucht plötzlich die gespenstische Gestalt des Doctors Miracle auf, welcher, feindselig gegen Krespel und eifersüchtig auf Hoffmann, deren Pläne durchkreuzt. Bei dem Terzett der drei Männer gleitet uns eine kalte Schlangenhaut über den Rücken. Die Musik ist von einer phantastischen Aufgeregtheit und dämonischer Gewalt, welche man Offenbach kaum zugetraut hätte. Miracle, der (wie Hoffmann's „Magister Tinte“) zu einem riesigen schwarzen Gespenst 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, veröhnend ein ungemein zartes Orchester-Ritornell, die Wiederholung der Barcarole: „Belle nuit, belle nuit d'amour“, welche — zweistimmig mit Chor hinter der Scene gesungen — den Act lieblich eingeleitet hatte.

Nach kurzer Pause hebt sich zum letztenmal 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 intoniren noch einmal ihren Trinkchor. 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 zurück bleibend, wird Hoffmann in seinen melancholischen Träumen von einer auftauchenden Muse getröstet und zu unsterblichem poetischen Schaffen aufgemuntert. Ende.

Eigentlich war uns, wie ich erwähnte, 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 Offen's Original-Partitur ein vierter, welcher in Venedig spielt und von der schönen Sünderin Giulietta handelt. Dieser vierte Act wird wie in Paris, so auch in Wien weggelassen. 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 bildet nicht sowohl eine organisch entwickelte Handlung, als ein Potpourri aus Hoffmann's Erzählungen; man kann dergleichen beliebig um einige Scenen verlängern oder kürzen. Keine Frage, daß gerade das Sprunghafte, Willkürliche in diesem Libretto, sein traumhaftes Durcheinander von wirklichen Personen und gespenstischen Erscheinungen die Stimmung Hoffmann'scher Poesie merkwürdig widerspiegelt. Der beklemmende Nebel in diesem dritten Act ist ganz derselbe, welcher 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 Hexenspuk sei. Auf den ersten Blick glaubte ich, der dritte Act mit dem unbegreiflichen Dr. Miracolo, dem singenden Porträt und der sterbenden Antonia sei ungeschickt gemacht, hätte verständlicher motivirt werden sollen — nachträglich gewann ich die Ueberzeugung, daß Absicht war, was ich 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 dürfte man überrascht sein, überrascht in günstigem Sinne. Sie streift selbst in ihren schwächeren Nummern weder an den nachlässig schleudernden noch an den ausgelassenen frechen Vaudevilleton, welchen Offen-

bach in seinen travestirenden Operetten häufig anschlägt. In ihren besten Momenten erreichen „Les contes“ eine geistreiche Charakteristik, eine Zartheit d'Hoffmann und dramatische Verve, wie wir sie früher nur vereinzelt und ausnahmsweise bei ihm fanden. Daß sich Offenbach gerade *diesem* Stoff leidenschaftlich hingab, erscheint seinen Freunden nicht so unerklärlich. Hoffmann's Gespensterwelt hat stets einen starken Reiz auf Offenbach geübt; in seinen letzten Jahren sah der Arme selber aus wie irgend ein durchsichtig blasser, schwermüthig lächelnder Geist aus den „Serapi-onsbrüdern“. Die Sehnsucht, irgend etwas Größeres, Werthvolleres zu hinterlassen, was den verbleichenden Glanz seiner „Bouffes“ überdauern, von ernsterem Können und Wollen Zeugniß geben sollte, hatte ihn auch 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 angefangen, gönnte er seinen „Contes d'Hoffmann“ mehrere Jahre Zeit, auszureifen. Er widmete dieser Partitur seine besten Muße stunden, feilte und besserte immer wieder daran, bis ihm der Tod das Notenpapier unter der Feder wegzog. Das Werk lag, bis auf einige Lücken in der Instrumentirung fertig da und wurde im Februar 1881 zum erstenmal in der Opéra Comique mit großem Erfolge aufgeführt. Offen bezeichnete dasselbe als „Opéra fantastique“. Un bachbefangener als ehemals begannen nun die Pariser Kritiker, unter denen Offenbach wenig Freunde zählte, über ihn zu urtheilen. Es ist bemerkenswerth, daß einer der angesehensten, strengsten Musikkritiker Frankreichs, Ernest Reyer, welcher von Offenbach äußerst geringschätzig zu sprechen liebte, seinen Bericht über „Hoffmann's Erzählungen“ im „Journal“ mit folgenden Worten schloß: „Ich zweifle des Débats — schrieb ich vor einigen Jahren — daß jemals ein bedeutendes Werk aus der Feder hervorgehen werde, welche die Excentricitäten des „Orpheus“ und der „Schönen Helena“ geschrieben hat. *Ich sehe nun, daß ich mich ge. täuscht habe*

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 Offenbach's; aber dem gespenstischen Stoffe fehlen fast gänzlich diejenigen Elemente, in welchen sein eigenartiges 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 Lust spiele und Possen, durch die „Hochzeit bei Laternenschein“, „Fortunio's Liebeslied“, „Helena“, „Pariser Leben“, „Prin“ etc. Diese Fülle leicht hinströmender zessin von Trapezunt Melodie, diese unwiderstehliche Heiterkeit und Komik, dieser nur Offenbach eigene musikalische Witz — sie fehlen bis auf einen den zweiten Act leicht erhellenden Schimmer in den dämonischen „Erzählungen Hoffmann's“. Es sind andere, ohne Frage ernstere Vorzüge, welche uns in Offen's letztem Werke fesseln. Die musikalische Erfindung ist bach originell, geistreich mit einem Stich ins Bizarre, der aber hier nicht fehlen durfte; der dramatische Ausdruck wahr und stark, die Instrumentirung bei großer Einfachheit von bezauberndem Wohlklang. Im Ganzen also ein merkwürdiges, in seiner Art alleinstehendes Werk, das uns bald erfreut, bald aufregt, immer interessirt, niemals langweilt.