

OPER

OFFENBACH

Ein neuer Hoffmann

Fünf Abende der letzten Januardekade hatte die Ostberliner „Komische Oper“ geschlossen, um die Neuinszenierung der Oper „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach vorzubereiten. Als sich dann Ende Januar der Vorhang zur Premiere der Oper hob, sahen die Besucher mehr als eine jener glanzvollen Einstudierungen, die das Haus seinem Intendanten Walter Felsenstein verdankt.

Sie sahen, wie der Kritiker Heinz Joachim in der Tageszeitung „Die Welt“ schrieb: „... wenn schon nicht ein neues Werk — auch das könnte man angesichts der nie so stark verspürten Aussagekraft des Ganzen getrost behaupten —, so doch jedenfalls eine Fassung, die in hohem Maß dramaturgische Logik und künstlerische Geschlossenheit, innere Glaubwürdigkeit und damit schließlich auch dramatische Wahrhaftigkeit besitzt.“ Mit dieser Neufassung hat Felsenstein, nach Ansicht des Kritikers, der Geschichte der Oper „Hoffmanns Erzählungen“ „ein abschließendes Kapitel“ hinzugefügt. Es ist das Schlußkapitel einer Geschichte von Bearbeitungen, Experimenten und Verfälschungen.

Der Regisseur Walter Felsenstein hat nämlich den Versuch unternommen, die phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen“ so weit wie möglich wieder in jenen Zustand zu versetzen, die ihr der Komponist Offenbach ursprünglich gegeben hatte, und jene Zutaten wieder eliminiert, die von späteren Bearbeitern mit mehr oder weniger Sachverstand angefügt worden waren. Zu Veränderungen, die über das sonst übliche Maß an Neubearbeitung weit hinausgingen, hatten sich frühere Regisseure der Oper ermächtigt gefühlt, weil Offenbach bei seinem Tode keine fertige Partitur zu „Hoffmanns Erzählungen“ hinterlassen hatte.

Jacques Offenbach, der Sohn eines Kölner Synagogenkantors — er lebte von 1819 bis 1880, sein bürgerlicher Name war Jakob Ebersch —, hatte mit der Arbeit an „Hoffmanns Erzählungen“ erst am Ende seiner Karriere begonnen; zu dieser Zeit war er durch die Komposition von über hundert Operetten („Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Pariser Leben“) in Europa und Amerika bereits ein berühmter Mann. Erst nach der Rückkehr von einer Rundreise durch die Vereinigten Staaten ging er daran, einen über Jahrzehnte ehrgeizig gehüteten Wunsch zu realisieren: Er schrieb eine Oper.

Als Textvorlage wählte er „Les Contes d' Hoffmann“, ein „phantastisches Schauspiel in fünf Akten“ von Jules Barbier und Michel Carré, dessen Uraufführung im Pariser Odeon-Nationaltheater Offenbach im Jahre 1851 miterlebt hatte — er war damals Hauskapellmeister und Schauspielkomponist im „Théâtre-Français“.

Den Stoff und die Figuren für ihr „phantastisches Schauspiel“ hatten die Autoren aus mehreren Novellen des romantischen Dichters, Komponisten, Malers und Berliner Kammergerichtsrats Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822) genommen. Die Figur der Olympia zum Beispiel, einer menschenähnlichen Puppe, in die sich Hoffmann verliebt, stammt aus der Novelle „Sandmann“; Antonia, Hoffmanns zweite Geliebte, eine ehrgeizige, aber todkranke Sängerin, stammt aus der Erzählung „Rat Crespel“. In der Novelle „Abenteuer der Sylvesternacht“ fanden die Bearbeiter Giulietta, die dritte Geliebte, eine veneziani-

sche Kurtisane, sowie deren früheren Geliebten Schlemihl, den Hoffmann im Duell tötet, außerdem entnahmen sie dort die Figur des Dapertutto, des Feindes, und die Figur des Niklaus, des Freundes von Hoffmann.

Um diesen Geschichten einen inneren Zusammenhang und dramatischen Sinn zu geben, erdachten die Autoren Barbier und Carré eine Rahmenhandlung, zu der sie wiederum Anregungen in einer anderen Novelle von Hoffmann fanden. Der Schauplatz dieser Rahmenhandlung (er ist dem Berliner Weinkel „Lutter & Wegner“ nachgebildet) und die weibliche Hauptperson der Rahmenhandlung, die Sängerin Stella, entstammen der Novelle „Don Juan“.

Die Rahmenhandlung füllt den ersten und den fünften Akt: Im Weindunst und Tabaksqualm des Kellers von Lutter & Wegner erzählt Hoffmann den Freunden von seinen drei Geliebten — Puppe Olympia (2. Akt), Sängerin Antonia (3. Akt), venezianische Kurtisane Giulietta (4. Akt) —, deren Reize ihm in der Sängerin Stella vereint zu sein scheinen. Jeder der Geliebten ist ein Akt des Schauspiels gewidmet. Im fünften Akt, der wieder zur Rahmenhandlung gehört, entsagt Hoffmann der Stella um seiner höheren Aufgabe als Dichter willen.

So jedenfalls steht es in dem Schauspiel, das sich Offenbach als Libretto für seine Oper wählte. Aber nicht immer hat es das Publikum so zu sehen bekommen. Offenbach, schon während der Komposition seiner Oper von einem schweren Gichtleiden geplagt, erlag vier Monate vor der Premiere an der Pariser „Opéra Comique“ einem Erstickungsanfall. Er hatte zwar den Klavierauszug fertigstellen können, aber es war ihm nicht mehr möglich gewesen, nach seiner Gewohnheit während der Einstudierung des Stückes zu ändern, zu verbessern, letzte, authentische Anweisungen zu geben. Instrumentiert waren nur zwei Nummern: Hoffmanns Lied „Die Liebe fürs Leben ist nur ein Wahn“ und die berühmte „Barkarole“ aus dem Giulietta-Akt. Diese beiden Musikstücke hatte Offenbach fertig aus einer seiner früheren Kompositionen übernommen: aus seiner Operette „Rheinnixen“.

Sogleich mit dem Tode des Komponisten und also noch vor der Premiere begann der Leidensweg von „Hoffmanns Er-

zählungen“. Ernest Guiraud, ein Freund des verstorbenen Komponisten, übernahm, um die Aufführung zu retten, die Anfertigung der Partitur — und deren erste Bearbeitung. Das Werk war im Stil der „Opéra comique“ konzipiert worden, das heißt: Es bestand aus gesprochenen Dialogen und geschlossenen Musiknummern. Guiraud ersetzte nun das gesprochene Wort häufig durch Rezitative, einem zu meist Arien vorangestellten, spärlich begleiteten Sprechgesang.

Das erste wahre Unglück aber traf die Oper kurz vor ihrer Uraufführung. Es ist heute nicht mehr festzustellen, ob man befürchtete, die Oper sei zu lang, oder ob der vierte Akt (Giulietta) nicht fertig geworden war. Jedenfalls wurde dieser Akt fortgelassen, doch sollte die zu ihm gehörende „Barkarole“ unter allen Umständen gerettet werden. Um das zu bewerkstelligen, wurde die lungenkranke Antonia kurzerhand an den Ort transportiert, an dem die — gestrichene — Kurtisane Giulietta gewohnt hatte: nach Venedig. Auch in dieser Form wurde die Pariser Uraufführung im Jahre 1881 ein legendärer Erfolg.

Noch im selben Jahr aber trat ein Ereignis ein, das die Oper für zwei Jahrzehnte fast völlig von den Bühnen verbannte. Am Tage nach der Erstaufführung der Oper in Wien, am 8. Dezember 1881, brannte das Wiener Ringtheater ab. Durch eine Gasexplosion wurde ein Bühnenvorhang, der dabei in Brand geriet, in den vollbesetzten Zuschauerraum geschleudert. 400 Menschen fanden an diesem Abend den Tod. Aus Aberglauben weigerten sich die Theaterdirektoren in den darauffolgenden zwei Jahrzehnten, das Stück in ihren Spielplan aufzunehmen.

Dann aber tauchte Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen“ wieder auf den Bühnen auf, doch hatte sich ihre Form noch weiter vom Original entfernt. Inzwischen war nämlich von Guiraud und von anderen Bearbeitern am Libretto fernerhin gestrichen worden, neue Nummern wurden hinzukomponiert und der gesprochene Text restlos zu Musik gemacht.

Einige Regisseure nahmen auch den bei der Premiere gestrichenen vierten Akt — die Giulietta-Geschichte — wieder auf, doch tauschten sie ihn in der Reihenfolge mit dem Antonia-Akt, so daß nun die Giu-



Felsenstein-Inszenierung „Hoffmanns Erzählungen“: Komposition von fremder Hand?

lietta-Geschichte im dritten, die Antonia-Geschichte im vierten Akt erzählt wird. Der Tausch wurde damit begründet, daß der Antonia-Akt der tragischste und effektivste sei und daher besser an den Schluß der eigentlichen Oper gehöre, an den Schluß der Rückblende also, ehe im fünften Akt die Rahmenhandlung wieder aufgenommen wird. Auch der englische Farbfilm „Tales of Hoffmann“ — Produktion, Buch und Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger; musikalische Leitung Sir Thomas Beecham —, der vor einigen Jahren auch in Deutschland gezeigt wurde, behielt diese falsche Reihenfolge bei.

Noch radikaler gingen andere Bearbeiter mit der ohnehin strapazierten Oper um. Der Komponist Gustav Mahler etwa, der sich der Partitur annahm, strich ungeniert den ersten und den fünften Akt, die Rahmenhandlung im Keller von Lutter & Wegner, heraus und nahm dem Libretto auf diese Weise jeden dramaturgischen Sinn.

Für den Regisseur Max Reinhardt dagegen, der „Hoffmanns Erzählungen“ 1931 im Berliner „Großen Schauspielhaus“ inszenierte, war eben diese Rahmenhandlung der attraktivste Teil: Reinhardt ließ von seinen Bearbeitern Egon Friedell und Hans Saffmann zwei neue Szenen in Lutters Keller dazuschreiben. Am Ende mußte, nach Reinhardts Willen, die Sängerin Stella auf offener Bühne von Hoffmann entführt werden — in einer Art Prügelzene, für die Kapellmeister Leo Blech eine „Gewittermusik“ aus der Offenbach-Operette „Robinson Crusoe“ herausgesucht hatte.

Nun ist Offenbachs Oper schon in früherer Zeit nicht nur das Objekt mehr oder minder willkürlicher Bearbeitungen gewesen. Es hat auch Versuche gegeben, die Urfassung des Werkes, soweit es überhaupt von Offenbach fertiggestellt worden war, zu rekonstruieren. Eine erste Reinigung der Oper von den schlimmsten Zutat und Entstellungen hatten der Theaterleiter Hans Gregor und der Regisseur Maximilian Moris 1905 für ihre Eröffnungsvorstellung der „Komischen Oper“ in Berlin unternommen. Sie forschten in den Pariser Archiven und in Offenbachs Nachlaß und entdeckten einige Musikstücke, die möglicherweise von Offenbach stammten und seitdem wieder in den Klavierauszügen erscheinen: so die „Brillenn-Arie“ des Zauberdoktors Coppélius im



Komponist Offenbach
Nach hundert Operetten ...

Olympia-Bild und die „Diamanten-Arie“ des Hoffmann-Nebenbuhlers Dapertutto im Giulietta-Bild. Eine gereinigte Fassung bot auch die Westberliner „Städtische Oper“ im Jahre 1953: Sie rekonstruierte das Libretto der Uraufführung, übernahm aber im wesentlichen auch deren musikalische Fassung, die ihrerseits bereits ein Resultat von Bearbeitungen war.

Der Ehrgeiz des Regisseurs und Intendanten der „Komischen Oper“ in Ostberlin, Walter Felsenstein, ging aber weiter: Er wollte eine möglichst authentische Fassung der Oper in der Form vorstellen, die Offenbach den „Hoffmanns Erzählungen“ gegeben hatte.

Daß es sich dabei doch nur um eine Näherungslösung handeln konnte, ergab sich bei Felsensteins Forschungen. In der Bibliothek der Pariser Oper fand sich nämlich ein Teil der handgeschriebenen Partitur, die bei der Premiere vom Jahre

1881 verwendet worden war: der komplette Antonia-Akt. Dieses Manuskript war der Pariser Oper während der Kriegswirren im Jahre 1941 plötzlich von heute unbekannter, privater Seite angeboten worden. Die Oper hatte es gekauft.

Bei der Prüfung dieses Manuskripts ergab sich, daß nur wenige Stellen von Offenbachs Hand stammten, dagegen — wie die „Komische Oper“ bekanntgab —, „sämtliche Rezitative, ja, selbst Vorspiele und ganze Takte geschlossener Musiknummern von fremder Hand komponiert worden sind. Drei verschiedene Notenschriften sind (außer Offenbachs eigener) zu erkennen. Der Beweis war erbracht, daß schon bei der Uraufführung Offenbachs und Barbiers Fassung ... durch Zutaten verwässert worden war. Bewiesen war aber auch, daß eine ‚Originalfassung‘ der Oper, wie sie ihr Schöpfer erstrebt hatte, weder existiert noch zu rekonstruieren ist.“

Felsenstein sah sich also auf das gleiche Material zurückverwiesen, das den ersten Bearbeitern für die Uraufführung der Oper zur Verfügung gestanden hatte. Es gelang ihm, sich diese Unterlagen zu beschaffen: das Schauspiel „Les Contes d'Hoffmann“, das Libretto, das sich Hoffmann aus diesem Schauspiel für seine Oper hatte anfertigen lassen, und eine Kopie jenes Klavierauszugs von der Hand Offenbachs, der die Grundlage für die spätere Instrumentation der Oper bildete.

Mit Hilfe dieser Unterlagen hat sich Felsenstein daran gemacht, dem Komponisten Offenbach nachträglich behilflich zu sein bei der Erfüllung des Wunsches, nach mehr als hundert Operetten ein „seriöses“ Werk zustandezubringen. Felsenstein übersetzte in einjähriger Arbeit das französische Opernlibretto in fünfzügige Jamben — in jene Versform, die während der Zeit der deutschen Klassik zumeist für Schauspiele verwendet wurde. Dabei ließ er sich vor allem angelegen sein, die Titelfigur — den Erzähler E. Th. A. Hoffmann — zu rehabilitieren: „Hoffmann“, so schrieb die „Welt“ nach der Premiere, „ist hier aus der unwürdigen Perspektive des haltlosen Säufers, der um seine verpaßten Liebschaften greift, herausgerückt und zur geistigen Persönlichkeit erhoben, die über den hochdramatischen Konflikt zwischen Traumwelt und Wirklichkeit hinweg zur künstlerischen Läuterung findet.“

Erst rasieren

dann



Das ist das Besondere:
Man fühlt sich wohl in
Tarr-gepflegter Haut

Einen Hebel, diese Läuterung zu bewerkstelligen, fand Felsenstein in einer Doppelfigur, deren Bedeutung bis dahin unklar geblieben war: Hoffmann wird in der Oper zuweilen von seinem Freund namens Niklaus, zuweilen von einer Muse begleitet. Durch einen Rückgriff auf das Schauspiel von Barbier und Carré, das den Komponisten Offenbach inspiriert hatte, gab Felsenstein dieser Doppelfigur jene Bedeutung zurück, die sie im Schauspiel gehabt hatte. Niklaus und die Muse werden zu einer Person — zu einer Muse, die auf offener Bühne von Zeit zu Zeit das Kostüm wechselt und sich als Freund Niklaus verkleidet. Diese Muse ist es denn auch, die am Ende des fünften Aktes den Dichter Hoffmann, der auf Stella verzichtet hat, zu seinem Künstlerberuf zurückführt.

Vor allem aber hat sich die Oper musikalisch gegenüber früheren Darbietungen auffallend verändert. Felsenstein hat alle Rezitative gestrichen und läßt die Sänger über etwa ein Drittel der Oper ihre Texte sprechen — bis eine verbürgte Arie anfängt. Zuweilen wird der gesprochene Text von einer Musik untermalt, die in der Regel durch Instrumentations-Retuschen aus dem ursprünglichen Klavierauszug übernommen wurde.

Allerdings hat auch Felsenstein einige eigenmächtige Veränderungen vorgenommen. So ließ er den Geisterchor, mit dem die Oper sonst zu beginnen pflegte, aus und fügte in den Olympia-Akt eine Romanze ein, die aus der Offenbach-Operette „Maitre Peronilla“ (1878) stammt. Bei anderer Gelegenheit dienten sogar Motive aus Mozarts Oper „Don Giovanni“ zur Untermalung der gesprochenen Texte. Da Felsenstein die Figuren aus den drei Erzählungen Hoffmanns nur als eine Art von Traumbildern jener Personen ansieht, die in der Rahmenhandlung figurieren, werden alle Geliebten des Dichters — Stella, Olympia, Antonia, Giulietta — von einer Sängerin, alle Widersacher — Coppelius, Dr. Mirakel, Dapertutto, Lindorf — von einem Sänger gespielt.

Die Kritik hat im allgemeinen über Felsensteins Neubearbeitung und Inszenierung der Oper mit Respekt, zuweilen sogar enthusiastisch berichtet. Die Berichterstatter waren sich durchweg darin einig,



Offenbach-Restaurator Felsenstein
... eine seriöse Oper

daß Felsensteins Philologen-Arbeit zu einer Operndarbietung geführt hat, deren Authentizität die der Uraufführung übertrifft.

Mit der Sängerin Antonia allerdings, wie sie in der Neubearbeitung dargestellt wird, sind einige Kritiker offenbar weniger glücklich. Wohlmeinend umschrieb Heinz Joachim in der „Welt“: „Antonia aber ist nicht mehr das sanfte sentimentale Mädchen, das sich in Sehnsucht nach Hoffmann verzehrt, sondern eine von ihrer Kunst Besessene, von ihrem Dämon Getriebene, die den Geliebten skrupellos ihrem Ehrgeiz opfert.“ Hans Heinz Stuckenschmidt schilderte die neue Antonia in der „Frankfurter Allgemeinen“ drastischer: „Hysterisch rast sie auf dem Manual ihres Kielflügels, rabiati will sie dem verfallenden Körper Gesang abtrotzen. Aus der ‚Tauben Körper‘ ist eine durch Tuberculose verhinderte Callas geworden.“

BÜCHER

LOBSANG RAMPA

Der Lama

Man sagt mir“, so schrieb ein Mann, der sich Lobsang Rampa nannte, im Vorwort zu seinem Buch „Das dritte Auge“, „die Leser werden manche meiner Aussagen vielleicht nicht glauben. Das ist das Recht der Leser, doch Tibet ist für die übliche Welt ein unbekanntes Land.“

Es sei, meinte der Buchautor, der sich für einen tibetanischen Lama* ausgab, schon oft das Schicksal wahrheitsliebender Männer gewesen, daß ihren Angaben nicht geglaubt werde. „Doch schließlich wurde der Beweis für ihre Wahrheit und Glaubwürdigkeit erbracht. Auch für die meinen wird er erbracht werden. Geschrieben im Jahre des Wald-Schafes. Lobsang Rampa.“

Drei Jahre nach jenem vom Wald-Schaf regierten Zeitabschnitt — Rampa meinte damit das Jahr 1955 — ist nun ein Beweis erbracht worden, der die Wahrheit und Glaubwürdigkeit von Rampas Angaben betrifft — ein negativer Beweis. Die Frau des angeblichen Lamas teilte mit: „Das Buch ist freie Erfindung.“

Ihr Mann, so gab sie an, sei der Sohn eines biederen englischen Klempnermeisters und habe Tibet niemals gesehen. Sein bürgerlicher Name laute Cyril Henry Hoskins. Er habe sich jahrelang vergebens um eine Arbeit bemüht. Schließlich sei er auf die Idee gekommen, den Hang westeuropäischer Leser zu okkulten Geheimlehren kommerziell auszunutzen: „Wir brauchten Geld zum Leben.“

Den Enthüllungen der Frau Hoskins folgte wenige Tage später eine zweite, die mindestens in englischen Ohren ebenso erstaunlich klang. Fredric J. Warburg, Mitinhaber des in England sehr angesehenen Verlags Secker & Warburg, der „Das dritte Auge“ publiziert hatte, gab unumwunden zu, daß er sich bewußt an der Täuschung der Öffentlichkeit beteiligt habe.

Das Resultat dieses Täuschungsmanövers war freilich eine Art von Welterfolg geworden. Lobsang Rampa Buch erreichte

* Ein Lama ist ein tibetanischer Priester.

EIN FAHRZEUG, DAS AUCH SIE SICH LEISTEN KÖNNEN,

ist das Goggomobil, zur Zeit der meistgekauft Kleinwagen der Welt in der Klasse bis 500 ccm. Das Coupé mit seiner sportlich eleganten Note ist genau wie die Limousine wahlweise mit 250-, 300- oder 400-ccm-Motor lieferbar. Auf Wunsch mechanische Gangschaltung oder elektromagnetisches Vorwählgetriebe Normverbrauch 4,5 bis 4,8 Ltr. Reisegeschwindigkeit 95 bis 110 km/h je nach Hubraum. Niedrige Steuer und Versicherung. ... und bald kommt das Goggomobil T 600! ...

HANS GLAS G. M. B. H.
ISARIA-MASCHINENFABRIK
DINGOLFING/BAYERN



G O G G O M M O B I L