

Fritz Oeser

Jacques Offenbach
„Hoffmanns Erzählungen“

Vorwort

zur quellenkritischen Neuausgabe von Fritz Oeser
Deutsche Übertragung Gerhard Schwalbe

1977

aus:

Klavierauszug

Seite XI - XXIII

Alkor-Edition Kassel

AE 333

I RACCONTI DI HOFFMANN
Paroles Italiques de ZANARDINI.

HOFFMANN'S ERZÄHLÜNGEN
Paroles Allemandes de J. HOPP



LES

Contes d'Hoffmann

Opéra fantastique en 4 actes.

DE

JULES BARBIER

MUSIQUE DE

J. OFFENBACH

Paris, CHOUDENS Père & Fils, Editeurs.
265, Rue St Honoré, (Près l'Assomption)

Représenté pour tous pays
Droits réservés

1881

12 1046
o.e.m.

Vm 5-2129

Diese Ausgabe von Jacques Offenbachs letzter, einzig repertoirefähig gewordener Oper unterscheidet sich in dreifacher Hinsicht von allen früheren Editionen: sie gibt erstmals einer neuen deutschen Übersetzung den französischen Originaltext bei - sie legt außer den Rezitativen auch die sie ersetzenden Sprechdialoge vor - sie basiert auf der Erschließung und Auswertung bisher unzugänglicher Handschriften.

Das Ergebnis der Quellenanalyse ist so gravierend, daß es der Begründung bedarf. Dazu dient ein BERICHT, der über Werkentstehung, Manuskriptbestand, Varianten, Aufführungs- und Editions-geschichte genau orientiert. Er wird in einem Sonderband vorgelegt, ähnlich wie der Herausgeber es bei seiner Kritischen Neuauflage von Bizets „Carmen“ gehandhabt hatte. Das Vorwort zum Notentext kann nur thesenartig Hinweise auf die Forschungsergebnisse geben; bei allen Aussagen, die eine Kontrolle wünschenswert erscheinen lassen, ist durch das Zeichen • am Satzende darauf aufmerksam gemacht, daß Argumente und Belege dafür im Bericht zu finden sind.

Schon bisher bekannt, wenn auch noch nie kritisch untersucht, war die handschriftliche Orchesterpartitur zum Antonia-Akt und zum Nachspiel sowie der autografe Klavierauszug des Duettes Nr. 14 aus dem Besitz der *Bibliothèque Nationale* in Paris. Wichtige Aufschlüsse gab Offenbachs Skizzenbuch der Jahre 1877/78, das die *Pierpont-Morgan Library* New York freundlicherweise in Mikrofilm zur Verfügung stellte. Sie wurden bestätigt, präzisiert und ergänzt durch einen einmalig bedeutsamen Handschriftenschatz von insgesamt 1660 Seiten aus Familienbesitz: er umfaßt die Orchesterpartitur des Venedig-Aktes sowie (die ganze Oper betreffende) Skizzen, Entwürfe, Reinschriften in Klavierauszugsgestalt von Offenbachs Hand, ferner Abschriften, Rollenauszüge, Chorstimmen, Partitureinrichtungen von der Hand seiner Kopisten und handschriftliche Libretto-Bruchstücke von Jules Barbier. Die Einsicht in sie vermittelte uneigennützigerweise der französische Dirigent und Offenbach-Forscher (Verfasser eines Thematischen Kataloges sämtlicher Werke des Komponisten) *Antonio de Almeida*. Dank gebührt ihm, in ganz besonderem Maße aber denen, die diese Teile des Offenbachschen Nachlasses sorgsam bewahrt und nun ihre Erschließung ermöglicht haben, den Urenkeln des Meisters, Madame und Monsieur François Cusset.

Mit diesen Handschriften ist der Musiktext der Oper, wie ihn diese Ausgabe vorlegt, quellenmäßig weitgehend abgedeckt. Es fehlen lediglich Belege für einige Taktgruppen im 1. und 2. Akt (dort ab Ziffer 117) •. Ob die bislang noch nicht wieder aufgetauchte Orchesterpartitur der beiden Akte neue Aspekte beisteuern könnte, darf aus der Kenntnis der anderen drei Akte bezweifelt werden, - es sei denn, sie gäbe Aufschluß über den Übergang vom 1. zum 2. Akt (S. 77): von der B-dur-Kadenz kann bis zur Klärung angenommen werden, daß sie ebenso wie die Entr'acte-Musik in A-dur, die Vorwegnahme des Gäste-Menuetts, eine Notlösung für den Bühnenum-

bau gewesen ist[•]. Offenbach hat immer die Voreinrichtung der Partitur, das heißt die Eintragung von Singstimmen und Klavierpart in das (meist) 24 Zeilen-Notenpapier seinen Kopisten überlassen. Zur späteren Ausfüllung der Leersysteme ist er im Falle von „Hoffmanns Erzählungen“ nicht mehr gekommen. Nach seinem unvermutet plötzlichen Hinscheiden nahm, auf Bitten der Witwe und des Sohnes, *Ernest Guiraud* die instrumentatorische Ergänzung vor; die solcherart vervollständigte Partitur wurde, nach weiterer Modifizierung wahrscheinlich durch den Dirigenten J. Danbé, für den Notenstich eingerichtet und verwendet: sie kann also nur als Quelle zweiten Ranges gewertet werden.

Gegenüber dieser Partitur und den zugehörigen Klavierauszügen weist die Neuausgabe einen Zuwachs von nicht weniger als 1677 Takten und einen Rückgang um 590 Takte auf. Eine solche Differenz wäre unverständlich, hätte man nicht schon seit langem der überlieferten Gestalt der Oper Mißtrauen entgegengebracht. Es waren nicht die Biographen und Musikhistoriker, sondern, besonders in den letzten Jahrzehnten, die Regisseure, Dramaturgen und Theaterkritiker, die nach einer Klärung der krassen Unstimmigkeiten in der Textüberlieferung von Offenbachs Oper gerufen und an die Musikwissenschaft appelliert hatten, mit ihren Mitteln so etwas wie eine Originalgestalt, wie einen Urtext der „Contes d'Hoffmann“ ausfindig zu machen[•]. Aus gutem Grund - denn wenn das Werk nicht zum bloßen Rohstoff entfesselten Theaters herabsinken soll, muß das Gerüst, an dem sich die Phantasie emporrankt, einigermaßen sinnvoll konstruiert, muß der rote Faden, den Librettist und Komponist durch das Gewebe gezogen haben, erkennbar sein und sichtbar gemacht werden können.

Die verkrustete Tradition kritisch zu durchleuchten, heißt alles andere, als der Ausdeutungskraft der Bühneninterpreten Zügel anzulegen. Die neue Version soll dem authentischen Kern der Oper und den gestalterischen Absichten der Autoren so nahe wie möglich kommen, aber auch und vor allem bühnenpraktisch verwendbar sein. Dazu reichen Textkritik und Quellenauswertung nicht immer aus; das läßt sich den im folgenden dargelegten *Fakten* entnehmen, die gleichzeitig irrtümliche Überlieferungen richtigstellen.

I.

Offenbach hat nicht ein fertiges Libretto in Musik gesetzt, sondern eine eigene Konzeption des Handlungsablaufes entwickelt und sie vom Librettisten ausführen lassen.

Bestimmt war das Werk für das *Theâtre de la Gaîté-Lyrique*, demzufolge als große *Opéra lyrique*, zwar ohne Ballett, aber mit Rezitativen angelegt. Die Titelrolle war für einen Bariton, die Vier-Frauen-Rolle für eine Art Soprano lirico spinto nicht

nur gedacht, sondern auch schon zu vier Fünfteln niedergeschrieben.

Offenbach hatte seit Jahren über seinen Ruf als Komponist von Operetten und Musiquetten hinauszugelangen und zu beweisen versucht, daß seiner Einfallsfülle eine ebenso starke Formkraft entspreche und er auch die Großform der Oper zu bewältigen vermöchte. Der erste Ansatz dazu, ein Auftragswerk der Wiener Hofoper mit dem Titel „Die Rheinnixen“, war 1864 an dem schlechten Libretto gescheitert. Seinen neuen Opernplan bereitete er sorgfältig vor. Für den Komponisten Hector Salomon hatte Jules Barbier als einer der beiden Autoren das (1851 uraufgeführte) *Drame fantastique en cinq actes* „*Les Contes d'Hoffmann*“ als Opernbuch eingerichtet. Als Salomon von dem Vorhaben zurücktrat, ließ sich Offenbach von Barbier ganze Szenen neu schreiben und viele Verse nachliefern. Das beweisen die Manuskripte Barbiers zu einem Duettino zwischen Hoffmann und Niklas im 2. Akt (mit der Einführung der Walzer-Melodie S. 137 ff.), die Neutextierung der drei aus den „Rheinnixen“ übernommenen Nummern (Barkarole, Trinklied, Quartett - S. 245, 255, 293 ff.), die Umgestaltung des Venedig-Aktes mit der Herausarbeitung der Rolle Schlemihls vor dem erwähnten Quartett, die mehrfachen Entwürfe zum 5. Akt •.

Die Besetzung war 1878 mit dem Direktor der *Gaité*, Albert Vincentini, festgelegt, der junge, schnell zu Ruhm gelangte Bariton Jacques-Josephe-André Bouhy sollte den Hoffmann singen, auch Rollenauszüge sollen schon ausgeteilt worden sein. Da ging die *Gaité* in Konkurs, der Starbariton ins Ausland, das Restensemble zur Opéra-Comique, und Offenbach mußte sich nach einer neuen Uraufführung umsehen. Diesem Zweck diente das Konzert in seiner Wohnung am 18. 5. 1879, an dem die Interessenten Jauner aus Wien und Carvalho von der Opéra-Comique Paris rivalisierend teilnahmen.

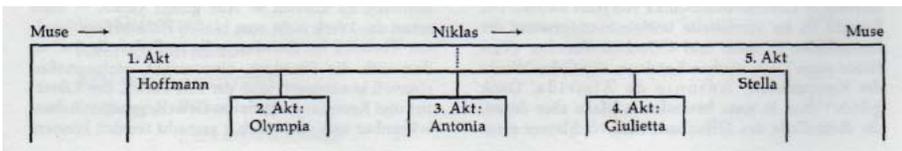
In dem Hauskonzert präsentierte Offenbach nicht nur einen Querschnitt durch die ganze Oper, sondern auch den Formplan, der ihr zugrunde liegt. Die Annahme der Oper durch Carvalho zog die Ersetzung der Rezitative durch Sprechdialoge und die Umgestaltung der Bariton-Partie des Hoffmann in eine Tenor-Partie nach sich.

Durch das Engagement einer Koloratursopranistin wurde die Rolle der vier Frauen auf ihre Wünsche und Fähigkeiten zugeschnitten.

Kannte man bisher das Hauskonzert nur aus Berichten der Presse, die das Programm vorher veröffentlicht und die private Vorführung wie ein öffentliches Ereignis besprochen hatte, so sind nun, nach hundert Jahren, die Gesangspartien (Rollenauszüge) ans Licht gekommen, aus denen Sänger und Choristen ihre Solo- und Ensemblestücke - mit Begleitung von Klavier und Harmonium unter Leitung des Dirigenten und fallierten Theaterdirektors Vinentini - vorgetragen hatten. Sie umfassen außer den neun Nummern, die dargeboten wurden, noch die Romanze des Niklas in Nr. 13 •. Die Fachpresse hob unter den besonders applaudierten Stücken u. a. zwei hervor, die sich dann später in keiner Druckausgabe mehr wiederfanden:

das „*Trio des Yeux*“ und das „*Quatuor avec Chœur*“, *On est grand par l'amour, mais plus grand par les pleurs*‘. Mit diesem seitdem verschollenen Ensemble hat Offenbach die Vorführung abgeschlossen und so das Ende der Oper ihrem Anfang (dem Eingangschor nebst Musen-Couplet in Nr. 1) gegenübergestellt.

Der *Formplan*, schon dem Prosadrama immanent, wurde in der Oper ausgebaut. Kern der Handlung ist die Konstellation Hoffmann/Stella/Lindorf, vorgeführt im 1. und 5. Akt, den Eckpfeilern des Geschehens. Getrieben von der Haßliebe zu der Frau, die ihn in Bann hält, formt Hoffmann aus Gegenwartswirklichkeit, Erinnerung und verzerrender Phantasie die drei Erzählungen der drei Mittelakte. Über diese beiden Schichten ist jedoch, die Andeutung des Sprechdramas weit hinter sich lassend, ein zusätzlicher, oberster Bogen gespannt: Hoffmanns Lebenskrise erscheint kommentiert, distanziert, gleichsam von vornherein in Gänsefüßchen gesetzt durch die Muse und ihre skeptisch-begütigende Relativierung der Künstlerschmerzen, - so daß die Konstruktion der ganzen Oper sich etwa in folgendem Schema darstellen ließe:



Nachdem schon wenige Jahre nach der Uraufführung der oberste Rahmen dieses Schemas vollständig demontiert und aus der nächstunteren Rahmenhandlung die Kontrastfiguren Stella und Lindorf getilgt waren, wurde in den deutschsprachigen Neufassungen der Oper durch Otto Maag und Hans Haug (1953) und durch Walter Felsenstein (1958) im Gegenschlag die Bedeutung der Muse für Form und Gehalt der Oper kräftig herausgearbeitet. Ihr Vorgehen beruhte auf Schlüssen, die sie aus biographischen Hinweisen bzw. aus der Opernvorlage, dem Prosadrama, gezogen hatten. Unbekannt mußte ihnen bleiben, was nun die neu entdeckten Quellen beweisen: daß Offenbach die Drei-Ebenen-Struktur nicht nur angestrebt, sondern auch mit musikalischen Mitteln, mit einer singenden Muse, verwirklicht hatte. Bis zu seinem Tode hat er daran festgehalten; keine der Maßnahmen, die ihm die Gegebenheiten der neuen Uraufführungsbühne abnötigten, hat daran etwas geändert.

Dazu gehörte die Besetzung der Titelrolle mit einem Tenor, dem kurz zuvor als Gounods Roméo beliebt gewordenen *Talazac*. Offenbach selbst nahm die Höhertransponierung der Hoffmann-Partie vor • und gab, der Satzung der Opéra-Comique Rechnung tragend, seine Zustimmung dazu, daß Barbier die Rezitative zwischen den geschlossenen Nummern durch Prosa ersetzte, - konnte er sich doch dadurch die Komposition der noch ausstehenden Rezitative vorerst sparen.

Akzeptiert man heute den Wandel vom Bariton zum Tenor, so müßte man logischerweise auch die Ersetzung der Rezitative durch Dialoge respektieren. Da das Werk jedoch durch die Bemühungen Guirauds nachträglich wieder zur Rezitativ-Oper geworden ist gemäß den ursprünglichen Absichten seines Schöpfers, kann man auch die Alleingültigkeit der Tenor-Fassung infragestellen. Die Neuausgabe will die Alternative offenhalten, indem sie auch die Prosadiologe abdruckt und, der praktischen Verwendbarkeit wegen, dem Klavierauszug herauslösbar beigibt. Sind Sänger mit gutem Sprechvermögen vorhanden, so könnten sich Aufführungen mit Dialog anstelle der Rezitative (vgl. die Seiten 417-439) sogar empfehlen, weil dadurch zwischen den geschlossenen Musiknummern „Luft“ geschaffen wird und sich die Spieldauer der Oper um 10-15 Minuten verkürzt. Auch würde der kompositorische Fremdanteil Guirauds bis auf wenige Takte verschwinden. Zur Titelrolle: möglicherweise könnte ein Bariton von stimmlichem und darstellerischem Format die skurrilen Züge der Kleinzack-Hoffmann-Figur, die der historische E. Th. A. Hoffmann in so starkem Maße aufwies, intensiver vermitteln, als es normalerweise der Fall ist. Dann käme auch das durch Transpositionen ins Wanken geratene Tonartengefüge wieder in Ordnung, - natürlich vorausgesetzt, die Gegnerrollen Lindorf usw. würden, wie von Offenbach ohnedies gewollt, von einem wirklichen Baß verkörpert.

Eine Alternativlösung strebt die Ausgabe auch für das dritte Problem an, vor das sich Offenbach bald nach dem Vertragsabschluß mit der Opéra-Comique gestellt sah. Um ein wesentliches Formprinzip von „Hoffmanns Erzählungen“, nämlich die Beibehaltung derselben Sängerinterpreten durch alle drei Erzählungen hindurch zu gewährleisten, mußte er eine Künstlerin finden, die alle drei Abwandlungen der Stella-Figur verkörpern und singend darstellen konnte. Als er sie in Adèle Isaac, die eben als Gounods *Juliette* reüssiert hatte, gefunden zu haben glaubte, war er gezwungen, die Partie höher zu legen und sie so reichlich mit Koloraturartistik zu bedenken, wie er es nicht vorgehabt hatte. Das beweist die ursprüngliche Vertonung der Olympia-Arie, die im Anhang auf Seite 384-387 abgedruckt ist und die Tessitura eines jugendlich-dramatischen Soprans nicht übersteigt. In dem für die Isaac als Ersatz dafür komponierten Chanson (in G-dur konzipiert, zuletzt nach As-dur verlagert) findet sich ein Großteil jener virtuosen Auszierungen, die seitdem eine gute einheitliche Besetzung der vier Rollen fast unmöglich gemacht haben. Ähnliche Wünsche dürfte die Diva auch bezüglich des Tanzliedes am Beginn von Nr. 19 geäußert haben. Sie hat Offenbach während seiner letzten Wochen des öfteren in seinem Urlaubs- und Arbeitsasyl St. Germain besucht, um ihre Partie mit ihm durchzugehen, und es scheint, als gehöre die Skizze einer Umarbeitung des Liedes von F-dur nach As-dur zu seinen letzten Niederschriften überhaupt •.

II.

Offenbach hinterließ „Hoffmanns Erzählungen“ unvollendet; sein Todestag am 5. Oktober 1880 war ein Wendepunkt in der Überlieferungsgeschichte der Oper.

Keine der entscheidenden Veränderungen, die von da an bis zur Uraufführung am 10. Februar 1881 vorgenommen wurden, ist auf ihn zurückzuführen. Keine Druckausgabe gibt Offenbachs Willen und Absicht wieder, weder der Erstdruck von 1881, noch die am weitesten von ihm abweichenden Editionen nach 1907.

Die Legende, Offenbach habe den Klavierauszug „bis auf den letzten Akkord vollendet“ und mit Instrumentationsangaben versehen hinterlassen, geht zurück auf die erste Biographie Offenbachs (1887) von André Martinet •. Er wird sich als Freund der Familie Offenbach auf deren Sprachregelung nach Offenbachs Tod gestützt haben, nahezu alle späteren Biographen haben sie dann ungeprüft von ihm übernommen. In Wahrheit (Skizzen bezeugen es) war Offenbach, während die Studierproben schon liefen, über der Arbeit an einem großen Finale (mit Chor) des *Giulietta*-Aktes und einem Duett des Schlußaktes zwischen Hoffmann und Stella gestorben •. Der Quellenbefund entspricht genau der Mitteilung Offenbachs an seine Tochter Pepita vom Anfang August 1880: er habe gerade noch einen Monat Zeit, um den 3. Akt der Operette „*La belle Lurette*“ zu komponieren, die drei Akte zu instrumentieren, von den „*Contes d'Hoffmann*“ das Finale (lies: des 4. Aktes) und den ganzen 5. Akt zu komponieren, von der Orchestration, die später käme, zu schweigen. Es liegt auf der Hand, daß dieses Pensum von dem schwerkranken, gichtgekrümmten Mann in den ihm noch verbleibenden acht Wochen nicht zu bewältigen war. Die „*Belle Lurette*“ hat er fertiggestellt, sie wurde am 30. Oktober im Renaissance-Theater aus der Taufe gehoben; für die Beendigung des „*Hoffmann*“ reichte die Zeit nicht mehr aus. Guiraud mußte also, als ihn Auguste Offenbach Mitte Oktober um Hilfe bat, die Oper nicht nur instrumentieren, sondern auch zu Ende komponieren, - die fehlenden Rezitative beizusteuern, war eine spätere Sorge. Dies (und nicht, wie der Presse gegenüber vom Theater angegeben, Werkstättenprobleme) wird die Ursache für die mehrmalige Verschiebung des Premierentermins gewesen sein.

Von den nach Offenbachs Tod eingeleiteten Maßnahmen sticht eine als symptomatisch ins Auge: am 19. Oktober wurde die Partie des **Niklas** umbesetzt •. An die Stelle der 39jährigen Mezzosopranistin Alice Ducasse trat die 17jährige, durch Carvalho soeben vom Conservatoire weg engagierte Anfängerin Maguerite Ugalde, ein leichter hoher Sopran mit späteren Erfolgen in Koloraturpartien. Ob der Austausch die Folge einer Umbewertung der *Muse/Niklas*-Partie war, auf die hin Offenbach die Seite 382 ff abgedruckte neue Version des Couplets entworfen hätte, oder ob der Wechsel den Anlaß zu einer Reduzierung der Doppelrolle bot: auf jeden Fall fielen der Neubesetzung alle jenen Arien und Ensemblestücke zum Opfer, die Offenbach für einen typischen Mezzosopran komponiert hatte:

das ganze Terzett Nr. 7, das Duettino in Nr. 10 (S. 136-140), die Romanze nebst vorangehendem Rezitativ Nr. 13.

Vom Part der Muse wurde später die Auftrittsarie in Nr. 1 (S. 11-17) durch einen (bei den Aufführungen, vor allem in Deutschland, meist weggelassenen) Sprechtext ersetzt •. Was übrigblieb, übertrug der regieführende Theaterdirektor Carvalho Ende Januar 1881 der (ebenfalls 17jährigen) Anfängerin Molé, womit er die Identität von Muse und Niklas aufgab und den obersten Bogen des Formgefüges zum Einsturz brachte. Zehn Tage vor der Premiere tilgte er auch noch den sängerischen Rest der Rolle: er strich das gesamte Schlußensemble und ließ stattdessen die Worte der Muse „Et moi? . . . moi la fidèle amie . . .“ als Melodram - über den nach D-dur transponierten Musiktakten zwischen [42] und [45] - sprechen •.

Gleichzeitig, also ebenfalls nach der Hauptprobe, ordnete Carvalho an, den ganzen Venedig-Akt wegzulassen, obwohl der Librettist Barbier heftig protestierte und drei teure Dekorationen überflüssig wurden •. Offiziell gab „übergroße Länge der Oper“ den Grund dafür ab; in Wirklichkeit hatten wohl die Durchlaufproben enthüllt, daß der Akt „schwer verständlich und wirkungslos“ war (Hans Loewenfeld). Um die besten Piecen zu retten, wurden sie verlegt:

die *Barkarole* (Erfolgsstück schon als Elfengesang der Wiener „Rheinnixen“) gelangte in den 3. Akt, das Duett Nr. 21 wurde mit seinem (etwas umtextierten) G-dur-Teil zur Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und Stella im 5. Akt umfunktioniert •, aus *Hoffmanns B-dur-Liebesgesang* (im gleichen Duett) machte man im 5. Akt, ohne jede Textänderung, die hymnische Antwort des Künstlers auf die Worte der Muse, - eine verhängnisvolle Umbiegung von Offenbachs Konzeption. (Eine ähnlich unhaltbare Zweifachverwendung eines Tenor-Arioso gab es, ebenfalls seit der Uraufführung, im 2. Akt: die dort bei [12] vorweggenommene F-dur-Romanze erklingt im Original natürlich erst und nur dann, wenn Hoffmann Olympia durch die Zauberbrille betrachtet hat und dadurch in Liebesverwirrung geraten ist [Seite 132]. Das sanft delirierende Doppel-Ostinato - eines von den vielen, die die „Hoffmann“-Musik kennzeichnen - hat nur hier seinen Sinn.

Als in die dritte (diesmal deutsch-italienische) Ausgabe des Klavierauszuges (1881) der Venedig-Akt eingefügt wurde, wanderten Barkarole und Duett an ihre Ursprungsorte zurück; aber Hoffmanns B-dur-Romanze blieb zusätzlich im Epilog stehen, suggeriert also zweimal hocherotische Geständnisse, einmal an die Kurtisane, das andere Mal an die Muse gerichtet. Bei deren Schlußauftritt war nunmehr jeder Rest der ursprünglichen Musik getilgt. An ihrer Stelle nahm ein Geigen solo mit Harfenbegleitung melodramatisch die Romanzen-Kantilene vorweg: ein Effekt, dessen „Anrührigkeit“ zu Unrecht Offenbach angelastet worden ist und bis heute das Ende der Oper in pseudoromantisches Zwielicht rückt. Der französische Brauch, im ersten gedruckten Klavierauszug eine Oper so zu veröffentlichen, wie sie dem

Uraufführungspublikum präsentiert worden war, hat diese Eingriffe in die Werksubstanz zementiert. Gerade der *Venedig-Akt* war, als man ihn nun zwischen 2. und 3. Akt eingliederte, in desolatem Zustand. Barbier hatte sich darauf beschränkt, das Libretto des 4. Aktes so zusammenzupressen, daß es, in Dialogen oder Rezitativen, die Lücken zwischen den einzelnen, von Offenbach fertiggestellten Musiknummern (Nr. 17, 18, 21) notdürftig ausfüllte; es hatte mit dem originären Konzept nicht mehr viel gemein •. Guiraud komponierte (unter Benutzung von Material aus dem Mittelteil des nunmehr eliminierten Tanzliedes •) die verbindenden Rezitative und arrangierte den 5. Akt als musikalische Retrospektive. Beide Autoren entschlossen sich, die Barkarole, Hintergrundmusik zum Tode Schlemihls, als Aktschluß zu benutzen, wobei sie Offenbachs rezitativische Führung der Singstimmen in melodramatischen Dialog umwandelten •; das inhaltliche Kernthema des Aktes, *le reflet perdu*, wie es schon im Schauspiel überschrieben war, wurde überhaupt nicht behandelt •. In diesem skelettierten Zustand ist die Oper ein Vierteljahrhundert lang aufgeführt worden. Erst 1905 kam durch die Initiative Hans Gregors an der Komischen Oper Berlin ein gegenläufiges Unternehmen in Gang: der Versuch, Lücken vor allem im 4. Akt auszufüllen und Fehlendes zu ergänzen. Das geschah durch einen freilich niemals genau erläuterten Rückgriff „auf den Nachlaß des Komponisten“, womit wenig mehr als die Einbeziehung von Guirauds Rezitativen gemeint sein konnte •. Die zusätzlich eingeführten Stücke waren Neukompositionen bzw. Bearbeitungen Offenbachscher Melodien von dritter Hand:

die sogenannte *Spiegel-(Diamanten-)Arie* ist die Textierung und Ausweitung einer E-dur-Melodie aus der Ouvertüre zur Opern-Féerie „Le voyage dans la lune“ •, vorgenommen und erstaufgeführt wahrscheinlich in Monte Carlo 1904 •,

das sogenannte *Septett (As-dur)* stellt ein Ensemble unbekannter Provenienz in einer stilistisch keinesfalls offenbachnahen Faktur mit ‚kontrapunktischer‘ Angleichung an die Barkarole dar •; eine Szene schildert nun die Entdeckung des Verlustes von Hoffmanns Spiegelbild, aber zu einer Musik, die in ihrer ausgesprochen offenbachfremden Verarbeitung des Themas von Hoffmanns Liebesromanze deutlich einem Autor des beginnenden 20. Jahrhunderts zugeschrieben werden muß •. Alle drei Musikstücke gehen im Worttext auf Pierre Barbier, den Sohn von Offenbachs Librettisten zurück.

Diese unautorisierte Kombination von Verkürzungen der achtziger Jahre und Erweiterungen vom Jahrhundertanfang wurde in der „Cinquième Edition“ 1907 des Verlages Choudens (der ersten zum amerikanischen Copyright angemeldeten) und bald darauf in den deutschsprachigen Klavierauszügen festgehalten, sie bildete seitdem die Grundlage für alle Werkausgaben.

III.

Angesichts dieser verquerten Sachlage muß die neue Ausgabe eine Doppelaufgabe erfüllen: Sie soll unter Eliminierung aller Fremdzutaten und aller Fremdverkürzungen das ursprüngliche, durch die Handschriftenquellen verbürgte Werkbild wiederherstellen. Das bezieht sich vor allem auf die von Offenbach vollendeten Akte I-III.

Sie soll, ebenfalls aufgrund der neuen Manuskriptfunde, die von Offenbach hinterlassenen Lücken diesmal ohne Fremdbeteiligung schließen und die Ergänzungen sinnvoller als bisher auf die Gesamtstruktur der Oper abstimmen. Das geht vor allem die Akte IV und V an.

Das Unterfangen, den Verengungsprozeß rückgängig zu machen, gewissermaßen der Dekomposition mit Restitution zu begegnen, hat formale wie inhaltliche Auswirkungen. Erst die Öffnung der Striche deckt auf, wie großformatig viele Nummern angelegt und wie sehr sie in Operettenmaße zurückgestutzt worden waren.

Ein Beispiel: das weitgespannte Klangportal, das der unsichtbare Geisterchor für den Eintritt der Muse errichtet, schafft eine Introdution von viel ausgreifenderer Raumentiefe, als das Bruchstück, das nach der Entfernung von mehr als der Hälfte übriggeblieben war, ahnen ließ •. In dem Nachschlage-Rhythmus der Glou-glou-glou-Achtel scheinen schwankende Gestalten aus einem Urnebel von Alkoholdunst und Tabaksqualm emporzutauchen, - die Notation ist vom Autograph bis zu den letzten französischen Druckausgaben verbürgt, nur die Partitur hat die Synkopierung der leichteren Ausführbarkeit wegen eingeebnet •.

Insgesamt ist festzustellen, daß „Hoffmanns Erzählungen“ nun in der Form viel strenger gebaut, aber auch viel reicher ausgestaltet sich darbietet, als es bisher der Fall war. Inhaltlich ergeben sich aus der Restitution Folgerungen für die Interpretierung der Figuren und ihrer Wechselwirkungen schon in den ersten drei Akten.

Die Muse

In ihrer Symbiose mit Niklas wurde sie am stärksten aufgewertet, als große Doppelrolle des Mezzo-bzw. Spielaltfaches ist sie den anderen drei Hauptrollen nunmehr ebenbürtig. Das Rezitativ in der Auftrittsszene (S. 16 f.) „*Du fidèle Nicklausse empruntons le visage, changeons la Muse en ecolier*“ beweist die Identität mit Niklas, die früher nur vermutet worden war, ihre Funktion als singende Personifikation von Hoffmanns Ingenium ist wiederhergestellt und zum entscheidenden Movens des Stückes geworden. Am Anfang, bei der ersten Materialisation aus dem Dunkel der Geisterwelt, ähnelt sie im französisch-leichten Tonfall dem spottreichen Puck des „Sommernachtstraum“. Am Ende, vor ihrem Entschwinden, wo ihr das D-dur-Arioso über „*joie*“ und „*amour*“ zugeteilt ist, nimmt sie eher Züge des Oberon in seinen segnenden Abschiedsworten an: hier allein hört Hoffmann (wenn er zu hören

vermöchte) echte Liebestöne, könnte er Herzenswärme verspüren.

Möglicherweise hat Offenbach sich bei dieser Szene, die so in der Sprechstückvorlage nicht vorkommt, von der 1854 uraufgeführten Oper „*Le Songe d'une Nuit d'Eté*“ von Ambroise Thomas beeindrucken lassen. Deren Held ist kein geringerer als William Shakespeare selbst, ihm raunt beim nächtlichen Stelldichein keine geringere als seine (verschleierte) Königin Elisabeth zu: „*Moi, je suis ton génie que la débauche exila de ton cœur*“ — eine Situation, die ihrerseits die Erinnerung an die Zeichnung des jungen E. Th. A. Hoffmann „Die Phantasie erscheint zum Tröste“ • wachruft.

Auf jeden Fall waren die letzten Worte der Muse an den Schützling „*Des cendres de ton cœur réchauffe ton génie . . .*“ für Offenbach der Schlüssel zum ganzen Sujet. In einer Art epischer Distanzierung von den Figuren der Handlung flicht er auch die Stimmen der Widersacher, der Erzählfiguren Hoffmanns, in den Schlußhymnus ein, und ganz gewiß wurde für ihn in diesem Abgesang keine Schlußmoral verkündet, sondern ein Fazit mit dem Stigma erlebter Wahrheit gezogen.

Soviel ist heute klar: ein Auftritt der Muse nur am Opernschluß, wie er vor Maag/Haug und Felsenstein gang und gäbe war, ist ein *Dea ex machina*-Effekt mit recht ominösem Beigeschmack. Nur der Bogen vom Prolog-Anfang zum Epilog-Ende hat formalen und inhaltlichen Sinn. Der Bogen bräche durch, fände sich nicht in der Mitte, im 3. Akt, ein Pfeiler, auf den sich der Brückenschlag stützen kann: die Romanze des Niklas Nr. 13. Ihre Wiedereinfügung korrigiert nicht nur den oft gerügten dramaturgischen Fehler, daß der Niklas der Druckausgaben im 3. Akt überhaupt nicht auftrat (sein „*Malheureux*“ in den Schlußtakten dürfte wohl kaum zählen). Sie relativiert auch, besonders in dem vorangestellten Rezitativ, Hoffmanns neuerlichen Liebesenthusiasmus, und die Arie selbst, sowohl mit ihrem ganz verinnerlichten Beginn wie mit ihrem leicht parodistisch angehauchten, an Meyerbeers Melodieführung angelehnten Kehrreim, hat die Nachwirkung, daß danach das Liebesduett Hoffmann/Antonia etwas unernst anmutet, also ins richtige Licht gerückt wird. Von ganz besonderem Reiz ist aber, wie hier Freund Niklas - den der berichtende Hoffmann in seiner Erzählung als „*Weltklugheit*“, „*common sense*“, „*bon sens*“ auftreten läßt, - gewissermaßen transparent wird und durch ihn die alles-wissende Muse hindurchschimmert, - ein Schweben-Effekt von bemerkenswerter Hintergründigkeit.

Abseits von diesen Hauptstützen der oberen Rahmenhandlung ist der Zugewinn für die Rolle des Niklas (und damit indirekt für die Titelfigur) auch im 2. Akt bedeutend. Man kann aus Gründen des Prinzips oder des Geschmacks anderer Meinung sein als der Herausgeber, wenn er in den Haupttext der Nr. 6 das ursprüngliche *Couplet* (S. 85f.) aufnimmt, weil es im Wortlaut genauer auf die Situation zugeschnitten und als freches Gitarre-Ständchen eher zur Aufweckung der scheinbar schlafenden Olympia geeignet ist, - für die Praxis ist ja mit dem Abdruck der letzten Fassung im

Anhang (S. 382 bis 383) die Wahlmöglichkeit gegeben. Ins Auge dürfte aber springen, wie wichtig die Wiederauffindung bzw. Rekonstruktion des Brillen-Terzettes Nr. 7 (von dem nur Bruchstücke in die Druckausgaben gelangt waren) für Mimik und Gestik, für die groteske Komponente der Oper ist •. Der musikalische Aufbau unterstreicht es mit jeweiligem Themenwechsel bei der Anpreisung und Auslegung der Geräte, Kunstaugen, Brillen durch Coppelius und gibt Gelegenheit, den Vorgang drastisch auszuspielen, - offensichtlich ist hier Offenbach auf E. Th. A. Hoffmanns „Sandmann“-Novelle zurückgegangen, wo es heißt:



„Und damit holte er immer mehr und mehr Brillen heraus, so daß es auf dem ganzen Tisch seltsam zu flimmern und funkeln begann, Tausend Augen blickten und zuckten krampfhaft und starrten auf Nathanael; aber er konnte nicht wegschauen von dem Tisch, und immer mehr Brillen legte Coppola hin, und immer wilder und wilder sprangen flammende Blicke durcheinander und schossen ihre blutroten Strahlen in Nathanaels Brust.“

Die schwungvolle Terzett-Coda schließlich füllt eine bisher sehr spürbare Lücke im Handlungsverlauf, wenn sie Hoffmanns Begeisterungstaukel über den Anblick der durch die Brille verklärten Olympia glossiert. Die Einführung der Walzermelodie im Finale des 2. Aktes geschieht bei Offenbach in einem kurzen Duett

zwischen Hoffmann und Niklas. Voran steht (S. 135-136) eine schon im Erstdruck veränderte (und verschlechterte) Szene, in der Niklas den verehrten Freund aus seiner Verblendung zu reißen versucht. Der hängenbleibende Spitzenton scheint den Raum in ein fahles Licht zu tauchen, damit Hoffmann die Leblosigkeit des begehrten Objektes erkenne: Lächerlichkeit mischt sich mit Grauen, wenn seine dünnliche Überlegenheit sich in dem walzenden „Ah pauvres fous“ äußert.

Aus den geschilderten Passagen geht eines jetzt deutlich hervor: Niklas vermag Hoffmann bestenfalls zu beraten; beschützen, „retten“ kann er ihn nicht. Seine und die Sorge der Muse ist nicht Hoffmanns Tugend, was immer man darunter verstehe, sondern daß er sich nicht sich selber entfremde und wegen einer Frau seine höchsten Möglichkeiten vergäbe. Hoffmann, als Gestaltender durchaus scharfsichtig, ist als Handelnder blind: so schildert er in seinen Erzählungen sich selbst, und sein gestalterischer Impuls, sein künstlerisches Gewissen, eben seine maßgebende, jeden Rausch bändigende Muse will ihm nicht seine Liebesfähigkeit nehmen, sondern ihn von einer entwürdigenden Hörigkeit befreien.

Stella

Es gehört zu den Eigenheiten der „Contes“, daß die Hoffmann beherrschende Frauengestalt uns nur in Spiegelungen seiner Augen entgegentritt. Zwar hatte Offenbach beabsichtigt, die beiden Protagonisten im Epilog einander realiter (nämlich singend) gegenüberzustellen, - das geplante Duett kreist, wie Skizzen bezeugen, um den Mittelteil des Liedes von Kleinzack (nämlich die Takte ab [84] auf Seite 56 f.), Stella versucht also, Hoffmann mit der Erinnerung an ihre erste Liebesbegegnung zurückzugewinnen •. Ob der Zwiesang dem Werk als ganzem gedient oder ob er zur Übergewichtigkeit, zur Oberdeutlichkeit geführt hätte, sei dahingestellt. Wie die Dinge liegen, nützt es der inneren und äußeren Handlung wohl am meisten, wenn Stella bei ihrem pomphaften Auftritt als das erscheint, was sie nach der Entlarvung in den drei Erzählungen für Hoffmann noch sein kann: ein stummes Überbleibsel, ein Schemen, eine Leerfigur. Wie sie wirklich beschaffen war, in welchem Ausmaß Hoffmann mit seiner Haßliebe sie überbelichtet, verdächtigt, verzerrt hat, was sie ihm in Zukunft bedeuten wird, das bleibt offen.

Bei der Betrachtung der Gesichter, die Stella in den Geschichten Hoffmanns annimmt, muß man sich eines immer vor Augen halten: Hoffmann erzählt, um diese Stella zu demaskieren, er wertet sie, um sie abzuwerten. Das ist in der Interpretationsgeschichte von Offenbachs Oper häufig vergessen worden; die drei Frauenrollen verselbständigten und veränderten sich nicht (nicht allein) deshalb, weil sie von jeweils verschiedenen Sängerinnen verkörpert, sondern weil sie nicht mehr im Rahmen der übergreifenden, der Haupt-Handlung gesehen wurden.

Olympia

Singt ein Koloratursopran die Puppe, so stellt sich (vor allem, wenn auch die zweite Strophe, häufig zusätzlich ausgeziert, vorgeführt wird) eine bestimmte Wirkung ein: nicht nur die Gesellschaft bei Spalanzani und der brillenverhexte Hoffmann, sondern auch die (imaginär vorhandenen) Zuhörer in Luthers Keller und wir Zuhörer in Parkett und Rängen sind von einer sozusagen positiven Virtuosenleistung entzückt. Das bedeutet, die Figur tritt aus dem Stück heraus, wird zum bloßen Stimmenträger. Der erzählende Hoffmann will aber keinesfalls ein technisches Wunderwerk rühmen. Er will dartun, wie ein Weib sich kunstausübend in eine (tadellos funktionierende) Maschine verwandeln, wie ein Mann halbblind die menschliche Unreife eines künstlerisch begabten jungen Mädchens übersehen kann. In dem Puppen-Sinnbild steckt ein groteskes Element, das Offenbach in der ersten Vertonung des schäferlich-pastoralen Liedtextes klar herausgearbeitet hat - siehe die Skalenfolge Seite 385 ab [79] mit dem BaBecho -, der Vorgang soll kein Idyll vertauschen, sondern letztlich Grausen erregen.

Ob nicht eine Besetzung der Partie gemäß Offenbachs ursprünglicher Absicht dem Problem gerecht werden könnte? Die stimmtechnischen Voraussetzungen dafür wären gegeben, wenn (so wie auf Seite 147-149 mit [Ø] angezeigt) der Koloratur-Abgang Olympias weggelassen würde. Offenbach hat das zugrunde liegende Achtelmotiv rein instrumental konzipiert und angewandt, für eine vokale Nutzung gibt es kein handschriftliches Zeugnis. Das Couplet selbst bietet in G-dur jenen Sopranstimmen, die Antonia und Giulietta bewältigen, eben nur soviel Widerstand, daß an die Stelle flüssiger Bravour automatenhaft-starre Fiorituren treten können, - „künstliche Rouladen . . . einer beinahe schneidenden Glasglockenstimme“ nennt sie der Verehrer der Puppe im „Sandmann“.

Antonia

Sie war lange dem spezifisch deutschen Mißverständnis unterworfen, der Inbegriff eines gefühlsinnigen Mädchens zu sein, und da die Liebe zwischen ihr und Hoffmann „echt“ sei (so argumentierte man), gehöre der Antonia-Akt ans Ende der Oper, wohin die Druckausgaben ihn mit Recht gelegt hätten. Mindestens seit Felsensteins Rückgriff auf das Prosadrama und der entsprechenden Bühnenverlebendigung dürfte diese Fehldeutung ausgeräumt sein, wenngleich auch Widerspruch laut wurde: die Musik spräche **gegen** die Ansicht, Antonias Verhalten zum Verlobten und zur Kunst grenze an Hysterie. Auch hier muß in Betracht gezogen werden: dem Erzähler Hoffmann kann nicht daran gelegen sein, in Antonia das Idealbild eines jungen Mädchens zu zeichnen, dessen Stimme, Gesangkunst und Charakterbild zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. Er will im Gegenteil demonstrieren, daß eine Künstlerin nicht deshalb innig, rührend, herzbewegend zu sein braucht, weil

acte 3^{me}

9

Scène 3^{me}

Crespel seul.

Désespoir !... Tout à l'heure encore
je voyais ces taches de feu
colorer son vidage !... — Dieu !...

[Exaucé ^{par moi - je} l'enfant ^{que j'ai} pleuré !]

[Garde-la de ce mal terrible et sans pitié
qui m'enleva la mère !... — Ô destin, de quel crime
suis-je donc châtié !]

De quel arrêt fatal est-elle la victime ?... —]

[C'est ce maudit ^{qui est} Hoffmann, c'est lui
qui dans ^{ses} veines, dans son âme
a fait courir ces ivresses ^{de} flamme !...]

C'est pour l'éviter que j'ai fui !... ^{pour le fuir}

[Pas assez loin peut-être !...]

J'ai toujours peur de le voir se reparaître
pour me voler mon bien ! — Je veux dès aujourd'hui
chercher hors de la ville
un plus discret asile.]

Scène 4^{me}

Crespel, Frautz.

Frautz

[Monsieur m'appelle !...]

Crespel

non. [Frautz fait mine de s'éloigner.]
cette fois. — mon chapeau...
haut ↓

sie innige Lieder singt und rührende Rollen darzustellen imstande ist. Antonias Gefühlsäußerungen sind aus zweiter Hand. Sie singt von Gefühlen, sie äußert sich in Kunstprodukten, in Liedern aus der Feder Hoffmanns und anderer, vom Aktbeginn über den zweistimmigen Liedgesang im Duett bis zum Finale. Dort produziert sie sich mit vollem Einsatz, wie auf Podium oder Opernbühne, mit einer Arie im Donizetti-Stil, die, hart an der Grenze der Banalität, offensichtlich dem Repertoire der Sängerin-Mutter entnommen ist und von dieser in widerwärtig hetzerischer Weise nachgesungen wird. Wie kann vom tragischen Geschick einer echten Liebe die Rede sein - von ihm spricht ein Großteil der Literatur - da doch Hoffmanns, des Verlobten Liebesworte immerzu von Angst vor Antonias Morbidität und Exaltation geprägt sind? Der wirkliche Schmerzensschrei über Antonias Leiche kommt nicht von Hoffmann, sondern von dem gebrochenen Vater; erst auf den letzten Premierenproben wurde, wie die Blaustifteintragung im Partiturmanuskript bezeugt, die Sextsprung-Wendung zur Effektmehrung dem Tenor zugestanden •.

In der Entlarvung der „*trois femmes dans la même femme*“ bildet der Fall Antonia eine Steigerung insofern, als sie nicht wie die Puppen-Maschine empfindungsunfähig ist, sondern Gefühle laut werden läßt, allerdings uneigene, nachempfundene, unechte. Das Höchstmaß von Verachtung ruft dann, in nochmaliger Verdichtung, jene Frauengestalt hervor, die bewußt Gefühle fälscht und Liebe heuchelt:

Giulietta

IV.

Trotz immer wieder auftauchender gegenteiliger Behauptungen ist durch die Quellen endgültig erhärtet, daß der Akt um die Kurtisane Giulietta von Offenbach genau so wie von Barbier (schon 1851) an das Ende der Erzählungen gesetzt war, also den Höhepunkt der Abrechnung des erzählenden Hoffmann mit Stella bilden sollte •. Der Ansatz war gegeben, aber zur Ausführung kam es nicht, die Ursachen dafür wurden aufgezeigt. Verglichen mit den beiden vorangehenden ist der 4. Akt in der überlieferten, von Barbier und Guiraud 1881 für den Druck notdürftig zusammengestellten Form ein Torso und die Crux aller „Hoffmann“-Realisationen. Sollte er nicht weiterhin abfallen, so war die Ausbesserung der Schwachstellen unabdinglich. Der Herausgeber der Neufassung mußte hier notgedrungen vom Tugendpfad kritischer Analyse abweichen und das risikoreiche Wagnis der Auffüllung und Ergänzung der überlieferten Fragmente auf sich nehmen, - mit anderen Worten: den Weg, den Ernest Guiraud nach Offenbachs Tod dankenswerterweise und mühevoll zurückgelegt hatte, noch einmal gehen.

Während die Neufassung der Akte I-III einer „Urtextausgabe“ immerhin nahekommt, ist die des 4. (und 5.) Aktes somit eine Einrichtung, eine Bearbeitung, wie es ausnahmslos alle anderen Ausgaben auch gewesen sind und haben sein müssen.

Die Methode der Einrichtung allerdings unterscheidet sie von diesen anderen Editionen und Bühnenfassungen. Sie nutzt zwar Guirauds Rezitative, ergänzt Fehlendes aber nicht aus den Dialogen des Sprechdramas (wie Felsenstein) oder durch eigene Kompositionen (wie Haug), sondern hält sich an Offenbachs haushälterische Verwertungsmethode: nämlich aus dem früheren Opernwerk „Die Rheinnixen“ affektgleiche Musik in „Hoffmanns Erzählungen“ herüberzuretten und sie als Parodie (im musikhistorischen Sinn, durch Neutextierung) dem neuen Sujet einzugliedern.

So ist Offenbach verfahren, als er ein *Andante Bohemienne* des Ballettes „Le Papillon“ in das dämonisch-sture E-moll-Ostinato des Doktor Mirakel (Seite 207, „Eh! oui, je vous entend!“), eine Passage der Ouvertüre zu „Fantasio“ in den Sang von Antonias Mutter „*Chere enfant! que j'appelle*“ umwandelte •. So machte er aus einem Lockgesang der Elfen vom Rhein die venetianische Barcarolle und aus einem Landsknechtslied Hoffmanns *Couplets bacchiques*. Zusätzlich hat sich im Handschriften-Nachlaß ein Prachtstück von Soloquartett mit Chor aus den „Rheinnixen“ gefunden, das Offenbach in eine Kernszene des Venedig-Aktes einzubauen beschlossen hatte (Seite 293-309); das ist aus der Randnotiz Barbiers auf dem ersten der Notenblätter zu schließen, in die er die erbetenen neuen Textwörter eingetragen hatte •. Ob die Arie gleicher Herkunft, die auf Seite 313ff. der Giulietta zugeteilt ist, ebenfalls von Offenbach zu solcher Übernahme vorgesehen war, ist nicht eindeutig zu klären. Eine Zweitakt-Skizze und das Wiederauftauchen des chromatischen Baß-ostinatos (Seite 314 ff.) in einem Bruchstück des Finaleentwurfs deuten darauf hin •, - auf jeden Fall war eine Arie dieser Art, also eine sängerisch ergiebige Verführungsszene mit der schauspielerisch dankbaren Vortäuschung großer Leidenschaft unentbehrlich für die Verlebendigung der bisher farblosen Kostümrolle.

Der Herausgeber hat also die für die zusätzlichen Szenen benötigte Musik ebenfalls den „Rheinnixen“ entnommen. Unter Beibehaltung von Originaltonart und -Instrumentation sind Rezitative und Abschnitte aus geschlossenen Nummern dem Venedig-Akt eingefügt; durch gelegentlichen Austausch der Gesangsparte und kleine, meist rhythmische Modifikationen sind sie den neuen Worttexten angepaßt, die ihrerseits den wiederentdeckten Librettomanuskripten entstammen oder - sei es wörtlich, sei es abgewandelt - auf das Prosastück von Barbier/Carré zurückgehen. Die Ergänzungen ermöglichten es, alle Personen schärfer zu umreißen und die Handlung nach Ort und Verlauf zu differenzieren und zu konzentrieren.

Das 1. Bild

Zunächst ist die ursprüngliche Dreigliederung der Schauplätze wiederhergestellt. 1. und 4. Bild, also Anfang und Ende des Aktes sind atmosphärisch plein-air-Geschehen, - die Barkarole verströmt gleichsam Geruch von Luft und Wasser. Hingegen braucht die Mittelachse, als Tanz- und Spiel-Bacchanale orgiastischer

Höhepunkt der Oper, den großgegliederten geschlossenen Raum, mit dem später Giuliettas intimeres Boudoir kontrastiert.

Ein Hoffmann gleich bei Aktbeginn zu Giuliettas Füßen liegend verhindert jede Steigerungsmöglichkeit. Sein Trinklied muß Gegenpol zur Barkarole sein: ein Hymnus auf Bacchus, ein Pereaat für Venus. Den Kehrreim singen gemäß der ersten Version nur Männer •, - Spieler, die wie der Gast aus Deutschland in Giuliettas und ihrer Mädchen Etablissement mehr das Glücksspiel als die Gunst der Insassinnen suchen. Massierung optischer Eindrücke, wie sie sonst den Aktanfang überfrachtet, ist vermieden. Das erweiterte Rezitativ zwischen den beiden Liedvorträgen klärt die Situation im Rückblick so, wie es Niklas im 3. Akt (Seite 172) getan hatte. Hoffmann scheint - so schildert ihn der erzählende Hoffmann der Rahmenhandlung! - gegenüber der zweiten Episode abermals gealtert zu sein, zum Zyniker geworden, dem nichts mehr an Liebe gelegen ist. Deswegen nimmt Niklas auch keinen Anstoß, der Gastgeberin zu Gefallen in einem Gondellied die Liebesnächte Venedigs zu besingen; sein Zwiegesang mit Giulietta wird glaubwürdig und braucht nicht (wie des öfteren geschehen) zum Duett zweier anonymen Stimmen abgewandelt zu werden.

Dem Rätselraten, in welchem Verhältnis eigentlich Schlemihl, Giulietta, Dapertutto und Pitichinaccio zueinander stehen, wird mit der Erweiterung der Szene I (Seite 269 ff.) ein Ende bereitet. Voran geht eine Begegnung Dapertutto/Hoffmann, auf deren Hintergrund das anschließende Solo Dapertuttos größeres Gewicht erhält. Das es-Moll-Couplet Seite 266 ff. ist eine der letzten fertiggestellten Kompositionen Offenbachs - das Autograph ist mit dem 19. Juli 1880 datiert - und war Bestandteil des Venedig-Aktes, Guiraud hatte sein anschließendes Rezitativ darauf abgestellt und es sinnvollerweise zitiert (Seite 335), als er Musik für den Finalebeginn brauchte. Als 1905 das Chanson in den 2. Akt zu Coppélius verschoben wurde und an seine Stelle die „Spiegel-Arie“ genannte Einlage trat, war dieser Zusammenhang zerrissen. Das Verhältnis Dapertutto/Giulietta wird durch die E-dur-Beschwörungsarie verzeichnet. Sie erweckt den Eindruck, nicht Hoffmann, sondern Giulietta sei oder werde ein Opfer Dapertuttos und seines magischen Diamanten.

Die deutsche Version der Arie von 1904 „*Leuchte, heller Spiegel mir*“ beruht nicht auf einem Übersetzungsfehler, wenn sie an die Stelle des ‚Diamanten‘ den ‚Spiegel‘ setzt. Vielmehr wollte der Regisseur der Berliner Aufführung offensichtlich (und mit Recht) die Belastung der Handlung mit gleich zwei Zauberrequisiten vermeiden, die den Zuschauer in die Irre führen. Über die Geschichte des Textes dieser Arie und ihrer Kernwörter „miroir“ und „diamant“, „oiseaux“ und „chasseur“ ließe sich eine eigene Abhandlung schreiben •.

Dapertutto sieht sich (vgl. sein originales Couplet Seite 266ff.) nicht als Magier, sondern als Jäger, als Fallensteller. Und als Frauenverächter, - in seiner „überdimensionalen Zuhälterrolle“ • ähnelt er Wagners Klingsor (von 1882), auch er nützt die

erotische Faszinationskraft des Weibes nur, um Gelüsten anderer Art, hier einer Art perverser Sammlerwut nachzugehen. Es ist klar, daß der ein Vierteljahrhundert nach Offenbachs Tod vorgenommene Arienaustausch rückgängig gemacht werden und das 1905 dem Coppelius zugeteilte es-moll-Couplet wieder an seinen angestammten Platz rücken mußte. Die Spiegel-Arie gehört als Apogryphe in den Anhang. Will man sie für die Aufführung retten, so hat sie - in Umkehrung des früheren Tauschverfahrens - ihren Platz besser im 2. Akt. Mit neuem Text versehen, kann sie als „Augen-Arie“ innerhalb des *Trio des Yeux* die Partie des Coppelius aufwerten, indem sie (wie meist üblich in die Baßbariton-Lage nach D-dur versetzt) den Werbevorführungen des Brillenhändlers eine besondere Tiefendimension verleiht: dem spöttelnden Hoffmann wird für einen Augenblick magische Weltverklärung suggeriert, die Grotteske schlägt in ein Fascinosum um.

Giulietta ist in der Neufassung nicht Werkzeug, sondern Partnerin Dapertuttos. Ihre eindeutigen Beziehungen zu Pitichinaccio, dem Dritten im Bunde, werden schon hier, in der neu gegliederten Szene I offengelegt. Wenn die Drei, nachdem sie den Palazzo-Inhaber Schlemihl ausgesaugt haben in jedem Wortsinn, neue Pläne schmieden, bei denen Hoffmann Mittel und Opfer zugleich sein soll, so rückt eindeutig Giulietta in den Mittelpunkt. Das wird durch Offenbachs geniale Vorankündigung (in H-dur, Seite 274) des A-dur-Themas der späteren („Rheinnixen“-)Arie mit fast schon impressionistischer Farbgebung des Orchesters unterstrichen.

Um die rezitativische Szene nach dem Abgang Giuliettas abzurunden und gleichzeitig die Pitichinaccio-Rolle sängerisch zu bereichern, hat der Herausgeber ein d-moll-Couplet zum Duettino ausgestaltet (Seite 276 ff.), das für Dapertuttos Soloszene bestimmt war, ehe es durch das es-moll-Stück ersetzt wurde •. Zufällig paßte sich dem Mollteil des Couplets nahtlos eine zynische Sentenz über die Frauen ein, mit der Jules Barbier in seiner handschriftlichen Dialog-Version Dapertutto die Szene abschließen läßt, und die auftrumpfende Trivialität des D-dur-Teils eignet sich vorzüglich dazu, als instrumentales Zwischenspiel den Bildwechsel zum Spielsaal zu erleichtern.

Das 2. Bild

ermöglicht nun die Entfaltung jener Pracht an Kostümen, Farben, Licht und Bewegung, die bisher den Aktbeginn belasteten. Das Quartett mit Chor Nr. 19 ist zusammengesetzt aus

a) dem Tanzlied Giuliettas (Seite 279ff.), an dem Offenbach bis zuletzt gearbeitet hatte und das hier, in der Original-Tonart F-dur gebracht, um eine Strophe verkürzt und neu textiert ist •,

b) dessen Mittelteil (Seite 284-287), von dem nur ein Singstimmenparticell überlebt und von der Kartenspiel-Situation Zeugnis abgelegt hatte, bis sich bei

Durchforschung der Skizzen die Instrumentalbegleitung dazu fand •,

c) der Erweiterung der Szene um „Rheinnixen“-Teile (Seite 288-292): sie erlaubten, jene gespenstische Dialog-Szene Barbiers musikalisch zu verdichten, in der Schlemihl wegen seines verlorengegangenen Schattens verspottet wird •, - hier so umgestaltet, daß Hoffmann Adressat der Vorführung wird, ohne die Warnung zu verstehen, die von der makabren Darbietung ausgeht,

d) dem großen Ensemble in G-dur (Seite 293-309). Im neuen Worttext auf den Spielvorgang zugespielt, verstärkt es die Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und dem überreizten Schlemihl. Der zu Beginn dominierende Frauenchor heizt in Klang und Bewegung die Atmosphäre an, Spielhölle und Luxusbordell machen sich die Beute streitig.

Das 3. Bild

Nachdem offenkundig geworden ist, daß der stolze Schlemihl nach Verlust seines Schattens nur noch eine Marionette in den Händen des verbrecherischen Trios war und nun auch Hoffmann Geld und Reputation verspielt hat, tritt die Peripetie ein. Giulietta kann an Hoffmanns Mißmut ihre Macht erproben und wächst in der folgenden Verführungsszene zur dominierenden Figur empor.

Die Peripetie ist im früheren Aktaufbau schlechthin unglaubwürdig. Nicht mehr als neun Textworte und fünf Musiktakte hatte Guiraud zur Verfügung, Hoffmanns Umschwung (in Stimmung und Stellung zu Giulietta) zu motivieren; musikalisch nützte er dazu den oben unter b) angeführten Mittelteil der Kartenszene, die verkürzte g-moll-Melodie der Takte ab [M] S. 286 •.

Eine Ergänzung nach Offenbachs Skizzen bringt der Auftritt des Niklas mit seinem Warnruf Seite 318 •. Daß eine solche Unterbrechung der Liebesszene fehlte, geht aus den Worten Giuliettas zu Beginn des Duettes Nr. 21 hervor: „*Ton ami dit vrai, c'est ta vie qui court danger . . .*“. Sie waren allerdings vor der Uraufführung dem Blaustift zum Opfer gefallen •; das Duett hatte damit nicht nur den organischen Anfang, sondern auch die bewegendsten Takte fast der ganzen Oper verloren: die Stelle, wo Hoffmanns Panzer zerbricht und er, zum zarten Vorauserklingen (bei [75]) seines späteren extatischen Liebesausbruches, das einzige „*Je t'aime*“ stammelt, das ihm im Verlaufe der Erzählungen über die Lippen kommt.

Das 4. Bild

Der Aktschluß gewinnt Klarheit durch den wilden Ausbruch Hoffmanns, als er den Verlust seines Spiegelbildes entdeckt, eine affektgleiche Steigerung aus den „Rheinnixen“ führt in die wieder aufklingende Barkarole hinein. Sie schlägt den Bogen zum Aktanfang zurück und bildet als Hintergrundmusik zu dem blutigen Kampf wie bei Guiraud/ Barbier das Aktende.

Den Finaleskizzen zufolge wollte Offenbach den Akt wohl nicht mit Schlemihls Tod, sondern mit einem großen Allegro-Ensemble (Textkern: „*Il a perdu son reflet*“) abschließen •. Felsenstein hat, dem Sprechdrama folgend, den Verlust des Spiegelbildes hinter das Duell gestellt, doch läßt sich das mit musikalischen Mitteln nicht nachvollziehen. Es besteht auch kein dringender Anlaß dazu. Der Fatalismus, mit dem der seines Persönlichkeitskernes beraubte Hoffmann sich dem Kampf auf Leben und Tod stellt, der Gleichmut, mit dem er nun endlich seine Rollengleichheit mit dem Nebenbuhler Schlemihl erkennt und akzeptiert, - sie tragen den Schluß. Es bedarf nicht des „Septetts“, das 1907 zu Beginn der Seite 339 eingeschaltet wurde. Abgesehen davon, daß es in weiten Teilen der Themenverarbeitung nicht nur unecht sein dürfte, sondern auch unecht wirkt, hemmt es den Ablauf; sein Abdruck wäre nur in einem Anhang zu vertreten.

Was dem Aktende mit der Barkarole fehlte, war eine Reaktion Hoffmanns auf die Entdeckung, daß Giulietta ihn nicht nur betrogen, sondern auch im schlimmsten Maße gedemütigt hat, daß das perverse Trio ungestraft mit seinem Spiegelbild davonziehen darf. Die Reaktion findet nun statt, erfolgt jetzt in halb irren Schreien der Qual, ausgelöst durch einen Ausbruch des Orchesters, der in spiegelbildlichem Rückgriff auf den Barkarole-Beginn dessen Themen verzerrt und grimassenhaft karikiert. Hier war keinerlei Eingriff nötig: wörtlich ist die Quelle der Barkarole, die Ouvertüre zu den „Rheinnixen“, zitiert, so, wie sie brüsk das Allegro einschaltet und danach zum Andante/Allegretto-Anfang zurückleitet. Es hat auch abseits von Felsenstein nicht an Versuchen gefehlt, den Giulietta-Akt analogisch mit dem Tod der Gehaßt/Geliebten schließen zu lassen, wie es im Sprechdrama wenig zwingend (mit versehentlicher Vergiftung) geschieht •. Dem Anschein nach hat aber Offenbach den 4. Akt bewußt von den Vorakten abgehoben. Mit den Augen des erzählenden Hoffmann gesehen, erscheint kaum ein entwürdigenderes Geschick denkbar, als die Herabwürdiger triumphieren zu sehen, - kein Ausruf „O ewige Gerechtigkeit!“ über einer toten Giulietta bringt die Welt ins Lot •. Der Hoffmann im 2. und 3. Akt sah die Frauen, die er liebte, an sich zugrunde gehen, er verlor nur Illusionen und Menschen. Im 4. Akt droht ihm der Untergang: er verliert mit seinem Spiegelbild die Bestätigung seines Selbst, - damit erreichen die drei Erzählungen ihren Scheitelpunkt. Ähnlich steigern sich die Gegenfiguren, die großen Widersacher, die Lindorf-Masken. Ist Coppelius noch als technologischer Scharlatan gekennzeichnet, der auf einem Spezialgebiet tote Materie scheinlebig macht, und verleitet des Doktor Mirakel Pseudo-Heilkunst anfällige Patienten zur Selbstzerstörung, so macht Dapertutto gesunde Menschen zu seelischen Krüppeln. Hoffmann, der diese Figuren dichtend erschafft, der mit ihnen seine reale Gegenwelt entlarven will, vergrößert sie im 4. Akt ins Gigantische. Er spaltet den Widersacher in gleich drei Gestalten auf, in Dapertutto, Pitichinaccio und Schlemihl. Dann verdoppelt er sich selbst, verwan-

delt sich in den Hoffmann der Novelle und in das Opfer Schlemihl, - beinahe ein Spiegelsaal-Effekt. Der quantitativen Vervielfältigung entspricht die qualitative: die Verzerrung und Zersetzung der Figuren schlägt ins Absurde um, man spürt durch die Venedig-Begebenheit hindurch die Volltrunkenheit des Erzählers, die zu Beginn des Epiloges offen zutage tritt.

V.

Zwei Schlüsse für „Hoffmanns Erzählungen“ sind durch den Druck überliefert, beide sind im deutschsprachigen Klavierauszug der Edition Peters enthalten. Der eine hat in äußerster Kurzform (wie im 1. Akt) die Rollen Lindorfs, Stellas und der Muse vollständig eliminiert, der andere ist nahezu identisch mit der im Abschnitt II geschilderten Abfolge. Beide sind keine glaubwürdigen Antworten auf die prekäre Frage, wie die Geschichte von den Geschichten Hoffmanns nach dem Willen der Autoren zu Ende gehen sollte.

Offensichtlich waren auch sie sich darüber nicht im klaren, denn in dem Handschriftennachlaß finden sich allein drei voneinander abweichende Niederschriften (mit Varianten) des Librettos zum 5. Akt •. Eine von ihnen scheint für Guirauds Notenschluß geschrieben zu sein, alle anderen waren - ob mit Rezitativ-Versen oder mit Dialogprosa ausgestattet - wahrscheinlich Offenbach zur Auswahl unterbreitet. Gemeinsam haben sie die bereits erwähnte Duett-Auseinandersetzung Hoffmann/Stella und die überhöhenden Worte der Muse samt dem daraus resultierenden Schlußensemble Seite 370 ff., - die einzige vom 5. Akt (mit wenigen Lücken in den solistischen Oberstimmen über dem Chor) vorliegende Vertonung. Was sonst musikalisch den Schlußakt bildete, war Kompilation, Verbindung von Reminiszenzen aus dem 1. Akt (Studentenchöre, Lied von Kleinzack) mit Akkompagnato-Rezitativen aus der Feder Guirauds. Von ihnen wurde eines in dem Pariser Versteigerungskatalog von 1941 der Hand Offenbachs zugeschrieben, nämlich Stellas Auftritt zu Anfang des Finales Nr. 25; merkwürdigerweise scheint er zwar im Partitur-Manuskript und im deutsch-italienischen Klavierauszug von 1881 auf, verschwand dann aber spurlos.

Die Neufassung übernimmt das Aufbauprinzip Guirauds, vor allem die Verwendung des Studentenchors aus dem 1. Akt als Ersatz für die unkomponiert gebliebenen Chorverse „*Folie! oublie tes douleurs!*“. Sie zieht allerdings daraus die Konsequenz, diesen Punschchor Nr. 24 im 1. Akt (vgl. Seite 389) zu streichen, befreit dadurch den Stückanfang von allzuviel Saufkomment und erhält für den Schlußakt einen musikalisch noch unverbrauchten Ausbruch von Alkoholseligkeit.

Der Kopist, der den Auftrag bekommen hatte, für das Partiturmanuskript den Chor nach C-dur transponiert auszuschreiben, tat dies doppelt, möglicherweise, damit verschiedene Schlußwirkungen ausprobiert werden konnten. Aus Versehen oder infolge von Korrektoren-Laxheit gelangten beide gleichlautenden C-dur-Schlüsse

in die Druckausgabe und bilden seit dieser Zeit ein merkliches Hindernis für einen sinnvollen Aktschluß. Die Neufassung entgeht ihm dadurch, daß sie die Wiederholung des Chorliedes (Seite 362 ff.) nach G-dur transponiert und so einen Diminuen-do-Abzug der Zechkumpane erzielt •; ihm schließt sich eine (durch Skizzen belegte) Mollvariante als Überleitung zur Rückverwandlung des Niklas in die Muse an. In die Mitte gerückt ist die entscheidende Begegnung Hoffmanns mit Stella. Ihr Auftritt und ihr stummes Entgegennehmen von Hoffmanns beißenden Sarkasmen ist u. a. um jene stillen Takte zwischen [19] bis [21], - Momente der größten Innenspannung! - erweitert, die im 1. Akt (vgl. Seite 392) ausgespart waren.

Eine Librettoversion zitiert kurz vor Schluß den Geisterchor der allerersten Introduction „*Clou glou glou, nous sommes . . .*“ und schlägt damit den Bogen zum Beginn zurück; ihr folgend ist die Reminiszenz an den Allegro-Chor in dieser Ausgabe auch musikalisch eingebaut. Ob man sie ausführt oder mit dem Übergang von Ziffer |341 auf die Seite 370 (vgl. dazu Seite 444) rasch zum Ende kommt, muß auf der Bühne entschieden werden. Zwar gemahnt die Entlassung der Geister wiederum an den „Sommernachtstraum“. Aber nach dem, was vorher geschehen ist, wird vielleicht eher die Erinnerung daran wach, wie Strindbergs Tochter Indras oder Brechts Götter in Sezuan vom mehr oder minder guten Menschen Abschied nehmen. Das bedeutet: „Hoffmanns Erzählungen“ hat einen offenen Schluß und muß ihn haben. Das Stück ist so fragwürdig im Wortsinn - das macht seinen Reiz und seine Modernität aus - daß sich runde Lösungen verbieten. Hoffmann ist ein Anti-Held par excellence: seine drei Erzählungen schildern Stadien des Verfalls, und ohne jede Hemmung führt er sein Versagen und sich selbst als Versager vor. Er beschreibt sich als 20jährigen Studenten mit literarisch-musikalischen Neigungen, als 30jährigen Rechtsreferendar, als 40jährigen berühmt gewordenen Künstler und gibt damit seinen Zuhörern zu erkennen, daß er ein Leben lang von der qualvollen Bindung an die eine Frau nicht losgekommen ist. Bemerkenswerterweise hat Hoffmann - im Original! - keinen einzigen Monolog, keine Solo-Arie ohne Lauscher, keine Aussage über sich selbst zu sich selbst. Sein Wesen enthüllt sich nur im Gegenüber, im Kontakt. So erfährt er, wenn überhaupt, eine Wandlung eigener Art: eine durch Desillusionierung. Das Ende ist ungewiß: Hoffmann bleibt gefährdet wie eh und je, er hört die Stimmen der Verheißung, des Trostes, doch niemand weiß, ob er ihrem Rufe folgt oder nicht. Keine Erlösung, keine Katastrophe, nur Möglichkeiten, vielleicht Mut zur Hoffnung, - das ist der Ausgang der Oper, wie er ihrem Schöpfer offensichtlich vorgeschwebt hat. Wenn Offenbach sich selbst in dem erzählenden, dem gestaltenden Hoffmann gespiegelt sah, so nicht ohne Abstand, nicht ohne die romantische Ironie, deren Geist das Werk E. Th. A. Hoffmanns verpflichtet ist. Ironie hat eine „zweistöckige Struktur“ (Kurt Oppens). Hier ist sie dreistöckig. Ironie herrscht, wenn der erzählende Hoffmann in grimmiger Selbstentblößung sich der Lächerlichkeit preisgibt, und Iro-

nie waltet doppelt, wenn der erzählende wie der erzählte Hoffmann von „oben“, von „außerhalb“ seines Fixpunktes betrachtet, belächelt, begügelt, geliebt wird. Die Nachvollziehung dieser dreigliederten Grundstruktur ist schon die halbe Erfüllung ihrer Gehalte. Wie wichtig den Autoren diese Struktur war, erhellt aus vielen Einzelheiten, mit denen sie sie befestigten.

Das geschieht beispielsweise durch Leitmotive in Wort und Ton. Immer wenn Lindorf und seine Zerrbilder auftreten, fällt das Wörtchen „*diable*“, erklingt das barock gestelzte Baßmotiv (eine Maßnahme Offenbachs, nicht Guirauds!); Hoffmanns fixe Idee vom Unheilbringer Lindorf ist wörtlich zur idee fixe im Sinne von Berlioz geworden. Leider hat Guiraud in seinen Rezitativen - es sind außer den Passagen im 5. Akt die mit den Buchstaben A, B, C, D - F, G, H (z. T.), I gekennzeichneten - das Leitmotivprinzip überzogen und oft durchaus unnützerweise mit Reminiszenzen und Vorwegnahmen gearbeitet; der Herausgeber hat wenigstens die peinlichste von ihnen (auf Seite 196, den Doktor Mirakel betreffend) weggelassen.

Es ist ein Kunstgriff des Erzählers Hoffmann (und zugleich ein Zeugnis für die Kunstfertigkeit französischer Dramatiker), daß er seine Geschichten mit den Figuren von Dienern garniert, deren Gebrechen in grotesker Weise den Zustand der Welt vorführen, in die Hoffmann sich verstrickt sieht. Einsilbig - sprachbehindert - schwerhörig - verwachsen und allesamt zumindest von Bosheit nicht frei, sind sie Spiegelbilder oder Gegenbilder ihrer Herrschaften. Virtuosität in der Verzahnung aller Begebnisse zeigt sich - immer nur im Original! - auch in der Art, wie die Dinge (Geräte, Instrumente, technische Hilfsmittel) eingesetzt sind, um den Einbruch der Irrealität in die reale Umwelt zu versinnbildlichen. Zum Beispiel die Geige im 3. Akt: zuerst in der Wohnung des Geigenbauers Crespel als Requisit an der Wand hängend, dient sie dem Niklas zur Demonstration der Ambivalenz menschlicher Gefühle, die wie Töne und Klänge erstehen und spurlos entschwinden. Und am Ende wird sie, abermals die Doppeldeutigkeit der Musik bezeugend, zum Vehikel des Verderbens. Mirakel hetzt mit seinem Spiel Antonia nicht nur zum Singen auf, sondern befeuert sie auch im Terzett, das zum Totentanz wird, - so in der Urfassung, die zunächst nur ein Duett war und erst später die Stimme der Mutter einbezog.

Auch die anderen vorkommenden Instrumente - Niklas' Gitarre, Cochenilles Flöte, Olympias Harfe, Antonias Spinett - spielen eine Rolle im Stück, vor allem aber der Gesang, als dramaturgisches Mittel innerhalb der Gesangsooper. Musik, Musikausübung, Vortrag von Chor- und Sololiedern füllen Rahmenhandlung und Erzählungen in gleicher Weise und lassen den Musiker Hoffmann noch vor dem Dichter rangieren •. Mit ähnlicher Konsequenz durchzieht nur noch ein Element das Geschehen: das Geld. Als Bestechungsmittel (in I), ungedeckter Wechsel (II), Zeugnis der Unterbezahlung (III) und Spieleinsatz (IV) kontrastiert es wirklichkeitsnah zur Welt der Kunst, der großen Gefühle und zeigt, wie die Epoche romantischer Ironie vom

Balzac-Zeitalter abgelöst wurde.

Hoffmann als Komponist, als Musiker, - das ist im französischen Original nicht klar herausgearbeitet, Spalanzanis Äußerung „*Plus de vers, plus de musique, et vous serez, en physique, professeur de faculté*“ stellt eine Ausnahme dar. Wahrscheinlich haben die Franzosen in dem Halbjahrhundert zwischen 1830 und 1880 den Deutschen E. Th. A. Hoffmann nur als Dichter und Stammvater der französischen literarischen Romantik gekannt und verehrt. Der Übersetzer nutzt die Möglichkeit, solche Dinge kenntlicher zu machen, - wie es bisher alle Übersetzer getan haben, sofern sie nicht wie Felsenstein offene Fragen durch reichliche Dialogverwendung klären konnten. Der Übersetzer nimmt auch sonst Gelegenheiten wahr, in den Rezitativen anstelle weiterer Gefühlsäußerungen Fakten mitzuteilen, die für das Verständnis wichtig sind, aber im (gesungenen) Originaltext fehlen. Und er gleicht aus, wenn ein französisches Arioso zu stark spüren läßt, daß einer vorgegebenen Melodie - etwa wie dem aus „Fantasio“ übernommenen G-dur-Thema der Mutter, Seite 227, [119] 2 ff. - die Textverse nachträglich mehr schlecht als recht unterlegt worden sind. (Natürlich erweist sich die Umformulierung der Rezitative nur dann als Gewinn, wenn sie dort, wo sie mit *Recit.*, deutlich gekennzeichnet sind, dementsprechend sachlich, „trocken“ dargeboten werden. Auch allzu lyrische Passagen aus der Feder Guirauds wie die H-dur-Episode Seite 217 ab 2 [95] dürfen nicht durch gefühliges Aussingen den Charakter einer Mitteilung, einer Aufforderung aus Angst und Sorge heraus, verlieren.) Wieder ist es der Bericht, der solche Abweichungen vom Originaltext im einzelnen aufführt und begründet; geht es um die philologische Kontrollierbarkeit, so müssen Haupttext und Bericht immer als Einheit angesehen werden. Der fragmentarische Zustand der Oper erforderte Ergänzungen, die sich auch auf frühere Worttexte auswirken: sie gehören in den Haupt-, den Aufführungstext. Das gleiche gilt für gelegentliche Modifikationen des französischen Textes und selbstverständlich für jene Passagen, die, aus den „Rheinnixen“ stammend, mit abgewandeltem deutschen Text ins Französische übersetzt werden mußten.

VI.

Der gleiche Wille zur Verdeutlichung hat den Herausgeber - in den Anmerkungen immer mit D. H. gekennzeichnet - bewogen, in Fragen von geringerer Bedeutung Auswahlentscheidungen zu treffen.

Prinzipiell sind alle nachträglichen Änderungen während der späten Probenzeit, wie sie die Blaustifteintragungen in den Manuskriptpartituren III - V anzeigen, rückgängig gemacht, ob es sich um Eingriffe in die Harmonik handelt (die Abmilderung der schneidenden Gis-dur-Dissonanz bei [136], Seite 240) oder um Retuschen aus spieltechnischen Gründen (die Tilgung der wühlenden Sechzehntel von Seite 326, [86] an), um die Einebnung der für das Original von „Hoffmanns Erzählun-

gen“ typischen Taktwechsel (z. B. auf Seite 325), oder schließlich um dynamische Eigenmächtigkeiten (deren Widerruf Folgen für die Darstellung hat, wie das piano beim Auftritt des Gästechors Seite 107 oder das ff in der Suggestivrede des Doktor Mirakel Seite 221, [105] bezeugen).

Unabsichtliche Fehler der Drucküberlieferung sind korrigiert.

Seite 32: Die Mitwirkung von Nathanael und Hermann im Männerchor des 1. Aktes (siehe die diesbezügliche Bemerkung in allen Druckausgaben) geht wahrscheinlich darauf zurück, daß bei dem Hauskonzert Offenbachs im Mai 1879 die Solosänger den kleinen Privatchor, bestehend aus Offenbachs Töchtern samt ihren Freundinnen und Freunden, verstärken mußten bzw. Chorsänger die genannten Soli übernahmen. Aus den Stimmauszügen kann die Anweisung dann in Klavierauszug und Partitur gelangt sein, ohne daß die Mitwirkung der Solisten verbindlich gemeint wäre.

Seite 332: Ab [93] enthalten alle Handschriften den Part Hoffmanns im Duett noch so, wie er für die Baritonfassung niedergeschrieben war. Für die Aufführung legte man den Part nach oben, - das kommt der Tenorlage entgegen, mutet freilich durch die Verdoppelung des Soprans auch recht italienisierend an. Auch der Herausgeber hat mehrfach die Umschreibung der Bariton- in die Tenorlage vornehmen müssen, z.B. bei den Nummern 7 und 10 •.

Nicht belegt, aber naheliegend ist es, auch die Nebenrollen der drei Erzählungen mit jeweils gleichen Sängern zu besetzen, so wie es im Personenverzeichnis der Titelseiten angezeigt ist: der erzählende Hoffmann gebraucht seine anwesenden Partner und Kontrahenten als Figuren seiner Geschichten, wie ja ähnlich auch der wirkliche E. Th. A. Hoffmann verfahren ist. Um das Ungleichgewicht zwischen dem 1. und dem 5. Akt - die Bezeichnungen Prolog und Epilog haben sie erst in späteren Druckauflagen erhalten - auszugleichen, sind einige Teile des 1. Aktes aus dem Haupttext herausgenommen und in den Anhang verwiesen.

Offenbach hat den 1. Akt vertont, als das Opernende noch nicht festlag, deshalb ist der Anfang übergewichtig und nicht konzis genug gefaßt. Hemmend wirken Genrebildchen wie die bukolische H-dur-Episode Seite 390, deren Ironie nicht ankommt. Auch jene Episode wirkt spannungsmindernd, in der Nathanael und Hermann - ursprünglich war noch ein Wilhelm als Sänger oder Sprecher vorgesehen - durch die Erwähnung ihrer drei Bräute Hoffmann den Anlaß geben, von seiner Geliebten als der Verkörperung dreier Wesensarten zu erzählen (Seite 391 - 392). Das gehört zu der „Übermotivation“, an der die französische Dramatik jener Zeit mitunter krankt. Sie hat ihren Sinn im Sprechdrama, weil dort das Thema im 5. Akt wieder aufgegriffen und ironisch abgeschlossen wird: die drei Freunde begeben sich

unbelehrt und unbeeindruckt durch Hoffmanns Erzählungen zu ihren Freundinnen. In der Oper fehlt diese Entsprechung, die Anspielung wird meist gar nicht verstanden, und für Hoffmanns Erklärung ist der Hinweis nicht notwendig. Durch den Abdruck im Anhang ist, bei abweichender Meinung der Bühnenpraktiker, dennoch die Aufführung solcher Teilstücke möglich. Gleiches gilt von dem Walzer, der in den bisherigen Ausgaben das Finale des 2. Aktes instrumental eröffnet. Diese Eröffnung ist quellenmäßig nicht belegt, kann aber durch die orchestrale Vorwegnahme der Takte 2 vor [119] bis 1 vor [128] eingefügt werden.

Die Druckwiedergabe des Klaviersatzes folgt nicht immer den Manuskripten, zumal diese häufig nur Andeutungscharakter haben und für manche Musiknummern auch nicht erhalten sind. Sie bezieht vielmehr den Satz für Orchester ein, der zu Lasten dritter Personen, sei es Ernest Guirauds, sei es - für die neu aufgenommenen Stücke und für kleine Klangauflockerungen im überlieferten Partiturtext - des Herausgebers geht.

Von alledem abgesehen, gilt für die Neuausgabe das Prinzip: sie legt alles vor, was von „Hoffmanns Erzählungen“ nach dem neuesten Stand überliefert ist und aus der Oper ein sinnvolles Ganzes macht. Werden die auf den Seiten 443/444 empfohlenen Striche durchgeführt, so beträgt die Spieldauer der fünf Akte 26-31-43-34-11 Minuten. Ob und wo Kürzungen noch darüber hinaus sich lohnen, soll der Interpret entscheiden, wie auch er beurteilen muß, welche szenische Ausdeutung der neue Text fordert oder zuläßt. Die für alle Zeiten offenbleibende Frage, was Offenbach nach seiner Gewohnheit in den letzten Proben noch weggestrichen hätte, muß in die Zuständigkeit der jeweiligen Aufführenden fallen und von ihnen be- und verantwortet werden.

Auch abseits der Bühne reiben sich die Ansichten darüber, wie „Hoffmanns Erzählungen“ eigentlich aussehen müßten, und die Fronten zwischen der Musikwissenschaft und der Kunsttheorie haben sich mitunter verkehrt. Eine Dissertation aus jüngster Zeit (Anna Eisenberg, „Jacques Offenbach: ‚Hoffmanns Erzählungen‘, Analyse der szenischen Bearbeitungen“, Köln 1973) befaßt sich sehr gründlich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der „Contes d'Hoffmann“, kommt aber durch Deduktionsschlüsse aus einem Quellenmaterial zweiten Ranges zu neuen Fehleinschätzungen hinsichtlich der Gültigkeit der überlieferten Musiktexte (Seite 208 „Das Textbuch der Uraufführung und der Erstdruck des Klavierauszugs repräsentieren zusammen mit dem Ergänzungslibretto zum Venedig-Akt jene Fassung, die Offenbachs Intentionen am weitgehendsten entsprechen dürfte“) • Demgegenüber gelangt eine Untersuchung in der Zeitschrift „Opernwelt“ (Kurt Oppens, „Gangster und Studenten, Hoffmann in zwei Welten“ 1965) durch genaue Werk- und Personen-Analysen so weit, daß sie zutreffende Aussagen über die Echtheit einzelner Momente wie der B-dur-Arie im Epilog wagen konnte, ohne philologische Belege dafür

haben zu können • Ähnliches gilt für manche dramaturgischen Überlegungen in Programmheften, von denen die von Götz Friedrich (zur Felsenstein-Inszenierung 1958) und die von Josef Heinzelmann / Kurt Pscherer (zu des letzteren Münchener Inszenierung 1966) dem Tatbestand am nächsten kommend.

Die Zielsetzung der Neufassung war, die Intentionen des Autors aus den Quellen herauszuarbeiten und das Werk trotz seines fragmentarischen Charakters in der neu gewonnenen Gestalt spielbar zu machen. Weil sich langgesuchte Handschriften am Ende glücklicherweise auch fanden, unterscheidet sich die Ausgabe besonders einschneidend von allen anderen Versionen. Sie kommt aber auch mit den wenigsten Eigenzutaten des Bearbeiters aus: jeder Takt dieser Fassung stammt, von Guirauds Ergänzungen abgesehen, in seinem Kern von Offenbach. Die Frage, ob die Neuausgabe notwendig war und ist, geht in erster Linie die Dirigenten, Regisseure, Bühnenbildner an. Wenn sie Tradiertes lebendig erhalten oder immer aufs neue verlebendigen wollen, sollte man sie nach hundert Jahren bei diesem Bemühen nicht mehr allein lassen.

Kassel, im September 1978

Fritz Oeser