



## DAS OFFENE WERK...

...und sein besonderer Reiz: Zur Salzburger Fassung der *Contes d'Hoffmann*

Als Jacques Offenbach am 5. Oktober 1880 in seiner Pariser Wohnung starb, waren die Proben zu den *Contes d'Hoffmann* im benachbarten Theater der Opéra-Comique seit einem Monat im Gange. Der Tod des Komponisten behinderte weder die Fortsetzung der Arbeit noch die Uraufführung der Oper am 10. Februar 1881. Und doch lastete er schwer auf dem Schicksal eines Werkes, dessen Fertigstellung sich seither als äußerst problematisch herausgestellt hat. Die Presse schrieb damals, »Offenbach hatte nur Zeit, die drei ersten Akte komplett zu schreiben und zu orchestrieren«. Die Aufgabe, die Oper zu vervollständigen, fiel auf den Librettisten Jules Barbier und den Komponisten Ernest Guiraud, der einige Jahre zuvor Ähn-

liches für das gleiche Theater übernommen hatte, als er nach Bizets Tod *Carmen* zu Ende brachte. Nun war zwar genug Musik vorhanden, um ein zusammenhängendes Werk herzustellen, aber bedeutet dies, dass Offenbach bei seinem Tod eine fertige und zufriedenstellende Partitur hinterließ? Es scheint im Gegenteil, dass der Komponist bis zur letzten Minute auf die endgültige Fassung des Librettos gewartet hatte, vor allem für die letzten zwei Akte. Die »unauffindbare Dramaturgie« der Oper hat dazu geführt, dass das Werk unvollendet blieb, und so entstanden auch die späteren Probleme. Dies erklärt jedenfalls die schwierige Entstehungsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* und die komplexe Rezeption der Oper. Seit der

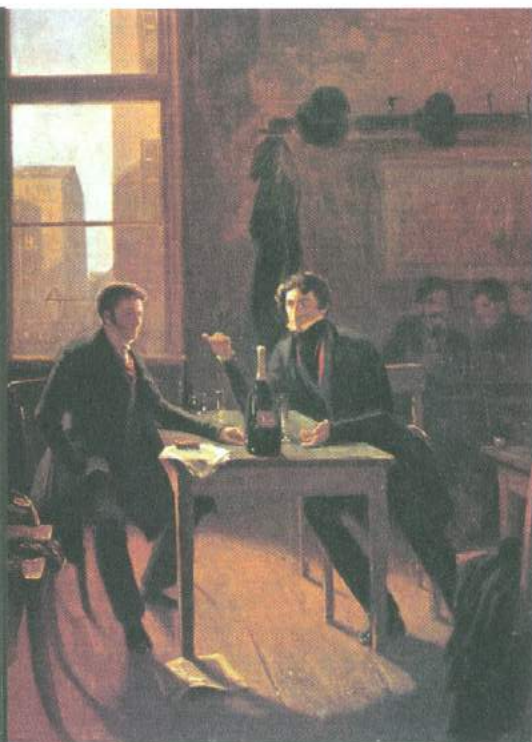
Uraufführung wurden zahlreiche Ausgaben zusammengestellt, die Publikum und Interpreten eher verwirren, um so mehr als die szenischen Realisierungen sich oft genauso unbefriedigend wie die musikwissenschaftlichen Vorlagen erweisen. Bevor man heute *Les Contes d'Hoffmann* inszeniert, muss man auf diese Entstehungsgeschichte zurückkommen und alle Quellen einer kompletten kritischen Sichtung unterziehen.

Für Jules Barbier sollte die Umarbeitung eines Theaterstücks, das er in Zusammenarbeit mit Michel Carré verfasst hatte und das 1851 im Théâtre de l'Odéon mit überwältigendem Erfolg aufgeführt wurde, zu einem Opernlibretto keine besondere Schwierigkeiten darstellen. Die Begabung der beiden Autoren als Librettoverfasser hatte sich schon durch den Erfolg von *Faust*, dessen Textbuch sie für Charles Gounod geschrieben hatten, oder von *Mignon* für Ambroise Thomas gezeigt. 1873 nahm Offenbach mit Barbier (Carré war 1872 gestorben) Kontakt auf, da er Aufführungen in seinem Théâtre de la Gaîté erwog. Mit der Arbeit ernsthaft anfangen konnte er jedoch erst, als *Les Contes d'Hoffmann* für die Saison 1877–1878 auf das Programm des Théâtre-Lyrique (nach einem ersten missglückten Projekt bei der Opéra-Comique) genommen wurden. Offenbach schrieb mehrere Nummern, wie zum Beispiel die erste Version der Spielszene mit Giuliettas Lied (»L'amour lui dit: la belle«), dem das Duett mit Hoffmann folgt. Zu dieser Zeit war die Rolle des Hoffmann für einen Bariton (Jacques-André Bouhy, der den Escamillo in *Carmen* kreierte hatte) und die der Stella für einen lyrischen Sopran (Marie Heilbronn, die zukünftige Manon in Massenets gleichnamiger Oper) vorgesehen. Doch bald beklagt sich der Komponist, dass der Librettist wenig Interesse für das Werk zeigt und bedauert die Verzögerungen in der Fort-

setzung der Arbeit. Überdies schließt das Theater bald darauf, ohne die Oper aufgeführt zu haben.

1879 organisiert Offenbach ein Konzert in seiner Wohnung, bei dem verschiedene Auszüge aus der Oper vorgestellt werden. Er möchte andere Theaterdirektoren für sein Werk gewinnen: Man hört das Lied der Muse, den Studentenchor, das Terzett der Augen, das Duett Hoffmann-Giulietta, die »Couplets bachiques«, Antonias Romanze, die Ballade von Klein-Zack, die Barcarolle sowie die Schlussapothese. Franz von Jauner, der Direktor des Wiener Ringtheaters, und Léon Carvalho, der Direktor der Opéra-Comique, beschließen sofort, die Oper auf das Programm ihrer Häuser zu setzen. Nun muss der Komponist zwei verschiedene Fassungen liefern: für Paris eine, in der gesprochene Dialoge mit Gesangsnummern abwechseln, während er für Wien eine vollkommene »durchkomponierte« Fassung à la Wagner benötigt, was auch Offenbachs Wunsch nach einer großen romantischen Oper besser entspricht.

Der Komponist beginnt zuerst mit der Komposition der Gesangsnummern, muss jedoch immer daran denken, dass seine Oper später mit Rezitativen (die von Barbier schon geschrieben wurden) dargeboten wird. Die Aufführung auf der Bühne der Opéra-Comique bringt eine andere wichtige Änderung mit sich: Unter den Mitgliedern dieses Ensembles sucht Offenbach für die Hauptrollen den Tenor Jean-Alexandre Talazac und die Sopranistin Adèle Isaac aus, die gerade in *Roméo et Juliette* von Gounod triumphiert haben. Er muss also beide Rollen überarbeiten, die Partie des Hoffmann um eine Terz höher schreiben und die Arien der Olympia sowie der Giulietta an den lyrischen Koloratursopran anpassen. Die Partie



des Nicklausse, die ursprünglich für einen Alt (Speranza Engally) geschrieben worden war, wird nun von einem leichten Sopran (Alice Ducasse) übernommen, so dass diese Auftritte alle geändert oder gestrichen werden müssen: Die Arie im dritten Akt («Vois sous l'archet frémissant») verschwindet, während die Serenade im zweiten Akt («Voyez là sous son éventail») durch eine neue, höhere Version («Une poupée aux yeux d'émail») ersetzt wird. Offenbach, von der tödlichen Krankheit gezeichnet, die ihn bald dahinraffen wird, setzt seine letzten Kräfte für die Komposition der Oper ein, arrangiert die schon vorhandenen Stücke, schreibt neue Nummern, bereitet die Orchesterpartitur vor. Es ist ihm noch vergönnt, bei der ersten «lecture musicale» in der Opéra-Comique anwesend zu sein, er stirbt jedoch vor Beginn der ersten Bühnenproben.

Da wir den Komponisten als einen gewieften Theatermann kennen, erwarten wir nicht, dass er ein fertiges Werk hinterlassen hätte. Für ihn wie für die Mehrzahl der Komponisten jener Zeit konnte die Partitur erst fertiggestellt werden, nachdem sie mit der szenischen und musikalischen Realisierung konfrontiert wurde. Die Zeit der Proben ist ausschlaggebend, da werden die Schnitte und Varianten festgesetzt, eine Ouvertüre kann noch komponiert werden (für *Les Contes d'Hoffmann* gibt es keine), außerdem müssen noch die Rezitative für die späteren internationalen Aufführungen geschrieben werden. Erst nach der Premiere gilt eine Partitur als abgeschlossen, dann erst kann sie dem Verleger für den Druck geschickt werden. Auch bei den *Contes d'Hoffmann* war dies der Fall, nur musste hier die ganze restliche Arbeit von fremden Personen übernommen werden. Es ist unmöglich, genau festzustellen, wie weit fortgeschritten die Arbeit an der Oper beim Tode des Komponisten war, denn es existiert keine komplett abgeschlossene Version des Librettos. Wahrscheinlich arbeitete Offenbach bis zum letzten Augenblick eng mit Barbier zusammen. Die Quellen zeigen zum Beispiel, dass der Librettist zahlreiche Male den Ausgang der Oper neu schreiben musste, es existiert keine endgültige Fassung. Möglicherweise wurde ein Kompro-



miss gefunden, es ist jedoch nicht sicher, dass es sich dabei um den 1987 von Josef Heinzlmann entdeckten und 1993 von *L'Avant-Scène Opéra* publizierten Text handelt, den das Theater im Januar 1881 der Zensurbehörde vorlegte. Es wäre auch möglich, dass Barbier ein posthumes Libretto nach der vorhandenen Musik verfasst hat.

Libretto und Partitur wurden also erst nach der Uraufführung vom Verleger Antoine Choudens publiziert. Davor wurden während der Proben zahlreiche Änderungen vorgenommen. So beschließt beispielsweise der Theaterdirektor Léon Carvalho, der auch für die Inszenierung verantwortlich zeichnet, während der Generalprobe eine Kürzung des Giulietta-Aktes, da er »sich in die Länge zieht«. Einige Tage später lässt er ihn zur Gänze weg, so dass bei der Premiere und während der folgenden Jahre *Les Contes d'Hoffmann* ohne den Venedig-Akt beklatscht wurden. Die berühmte Barcarolle war in den Antonia-Akt gestellt worden. Dieser radikale Eingriff mag als willkürlich erscheinen, Carvalho verfolgte jedoch keine materiellen Überlegungen: Er bemerkte und verschleierte zugleich einfach die Schwäche einer Episode, die vom rein dramaturgischen Standpunkt weit hinter den drei vorhergehenden bleibt.

Tatsächlich geht in Barbiers und Carrés Bearbeitung viel von der Prägnanz des originalen Märchens von E.T.A. Hoffmann (*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*) verloren; die Intrige wird gelockert und die Lösung des Stückes wird um so problematischer, als es keinen echten Konflikt gibt: Der Tod der Kurtisane bleibt willkürlich, da sie das Gift trinkt, das Dapertutto für Hoffmann bestimmte. Das der Zensur vorgelegte Opernlibretto kennt einen anderen Schluss, der jedoch auch nicht überzeugender ist: Hoffmann will Giulietta töten und trifft Pitichinaccio, nachdem er Schlemil getötet hat. Diese Blutorgie scheint zwecklos und kann keinesfalls ein dramatisches Finale ersetzen. Zudem hat Offenbach nicht selbst diesen Mord in Musik gesetzt; vielleicht aus Mangel an Überzeugung.

Was den letzten Akt betrifft, wollte Offenbach augenscheinlich ein Duett zwischen Stella und Hoffmann einfügen, das von einem Ensemble abgeschlossen worden wäre. Stellas Auftritt und ihre Konfrontation mit Hoffmann werden seit dem Prolog um so mehr erwartet, als die Sängerin die echte Heldin der Oper darstellt – die drei anderen Figuren sind nur Teilverkörperungen ihrer Rolle. Aber der Komponist hinterließ keine fertige Fassung eines Duetts. Im Zensurlibretto stößt der zu Tode betrunkene Hoffmann Stella zurück und tritt sie Lindorf ab; er singt ein letztes Mal voller Ironie die Geschichte des Klein-Zack für den Ratsherrn, bevor er zusammenbricht. Das ist die minimalste Version, sie ist aber durch die Kürze, das Fehlen eines Schlussensembles und einer originalen Musik genauso unbefriedigend. Im Theaterstück und in den ersten Fassungen der Oper folgt dem Abgang der Stella ein Schlussbild. Der Schriftsteller erscheint wieder in einer Dachstube, er sitzt an seinem Arbeitstisch und schreibt vor den Augen der Muse, die ihn die

Entsagung lehrt und mit Versen von Alfred de Musset tröstet. Offenbach setzte diese Schlussapothese in Musik, er übernahm dabei eine religiöse Melodie, die er zuvor komponiert hatte. Es treten nochmals alle Solisten auf, aber dieses Bild fehlt im Zensurlibretto. Bei der Uraufführung kehrt man zu den ursprünglichen Ideen zurück: Die im *Giulietta*-Akt gestrichene Musik ermöglicht ein Duett zwischen Hoffmann und Stella, die Muse taucht wieder auf und trägt ihren Text als Melodram vor.

Ursprünglich war vorgesehen, dass die Muse und Nicklausse durch dieselbe Interpretin gesungen würden, da es sich um ein und dieselbe Person handelt. Doch bei der Uraufführung wurden die beiden Figuren getrennt: Die Muse wurde zur Sprechrolle und erschien erst am Ende der Oper. Die Szenen von Nicklausse wurden von einer weiteren Interpretin (Marguerite Ugale) gesungen, die Couplets des Prologs gestrichen. Sicher schadet es der Haupthandlung keinesfalls, wenn die Muse zur Gänze entfällt, jedoch fügen ihre Auftritte sowie ihre Verkleidung ein zusätzliches dramaturgisches Element in die Handlung ein und bereichern zugleich das Werk musikalisch.

Obwohl *Les Contes d'Hoffmann* schon bei der Premiere ein großer Erfolg sind, bleibt die erste Fassung für die *Opéra-Comique* ein unbefriedigender Kompromiss, mit dem Barbier und Guiraud sich glücklicherweise auch nicht zufrieden geben. Sie arbeiten am Werk weiter, um Offenbachs Projekt einer durchkomponierten Fassung für das Wiener Ringtheater zu verwirklichen. Guiraud, der bis zu diesem Zeitpunkt lediglich die schon existierenden Nummern orchestrierte, beginnt mit der Niederschrift der Rezitative, ohne eine einzige Gesangsnummer hinzuzufügen oder zu ändern. Der Text der Dialoge wird zusammengefasst, so dass die Version mit den Rezitativen kaum länger als die mit



den gesprochenen Dialogen dauert. Guiraud benutzt sehr klug die weggelassenen Passagen als musikalisches Material, und der Effekt dieser »Szenen« ist derart groß, dass die Fassung mit den Dialogen später fast überall gegeben wird, sogar in Paris.

Außerdem ziehen Barbier und Guiraud die Lehre aus den bei den Proben in der *Opéra-Comique* entstandenen Schwierigkeiten und bemühen sich, den *Giulietta*-Akt zu retten, indem sie eine neue Fassung herstellen. Sie reduzieren die drei Bilder zu einem einzigen, streichen die große Spielszene mit *Giulietta*, konzentrieren beide Begegnungen Hoffmanns mit der Kurtisane zu einer und beschließen den Akt mit der *Barcarolle*. In dieser Fassung begreift Hoffmann, dass ihn *Giulietta* verraten hat, als er sie in den Armen *Pitichinaccios* sieht. Der Zwerg wird jedoch nicht umgebracht, und die Polizei greift nicht ein. Obwohl er mit der Orchestrierung begonnen hat, verzichtet Guiraud auf das von Offenbach wenige Tage vor seinem Tod komponierte Finale. Da er sich jedoch der dra-



matischen Schwäche dieses Aktes und der fehlenden Prägnanz des Finales bewusst ist, stellt er die Episode der Giulietta vor die Antonia-Episode. Vom psychologischen Standpunkt her scheint es jedoch sinnfälliger, dass Hoffmann erst nach dem Fehlschlag seiner Liebesabenteuer mit Olympia und mit Antonia in die Arme der Kurtisane fällt – das ist auch der Grund, warum wir die Abfolge des zugrunde liegenden Dramas und der ersten Fassungen des Librettos vorgezogen haben.

Die neue Fassung wird in Wien bei der ersten Aufführung am 7. Dezember 1881 aber nicht gegeben. Der Giulietta-Akt wird zum ersten Mal in Hamburg ein Jahr später aufgeführt, während die Rezitative 1884 bei den Aufführungen des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin präsentiert werden. Choudens publiziert aus diesem Anlass eine neue Fassung für Gesang und Klavier, sie stellt jedoch nicht die definitive Version dar, die der Verleger herausgegeben hat und die heute in der ganzen Welt als die »Choudens-Fassung« gilt, als würde es nur

eine geben. Wir wollen hier auf die für Brüssel 1887 realisierte Variante nicht zurückkommen, müssen jedoch festhalten, dass die Fassung »mit Texten« erst 1907 publiziert wird, nach den Aufführungen 1904 in der Oper in Monte-Carlo und 1905 in der Komischen Oper Berlin. Offenbachs Erben haben dem Direktor Raoul Gunsbourg die Manuskripte des Komponisten anvertraut, damit er eine »originalgetreue« Gestalt der ganzen Oper realisiere. Tatsächlich tauchen drei neue Nummern auf, die für diesen Anlass hinzu komponiert wurden. Es sind dies zwei Arien für den berühmten Bariton Maurice Renaud, der die diabolischen Figuren in Monte-Carlo darstellte: Dapertuttos Lied »Scintille diamant«, dessen Melodie aus der Ouvertüre einer anderen Oper Offenbachs, *Die Reise auf den Mond*, entnommen wird, und das Lied des Coppélius, das die Originalmelodie des letzten Liedes mit einem neuen Text (»J'ai des yeux«) übernimmt. Gunsbourg hat das Finale nicht benutzt, es wurde jedoch in einem seiner Häuser wieder gefunden. Für die Aufführungen lässt er auch

ein großes Septett auf Worte von Pierre Barbier, dem Sohn des Librettisten, komponieren. Man hat lange Zeit geglaubt, diese neuen Stücke wären authentisch. Die Tatsache, dass sie heute als apokryph gelten, bedeutet jedoch nicht, dass sie bei Aufführungen nicht benutzt werden dürfen. Wir haben sie beibehalten, denn in dieser Form macht der Venedig-Akt den besten dramatischen Effekt, und die diabolische Figur bekommt die meisten Konturen.

Heute staunen wir ohnehin, dass die »Choudens-Fassung« benutzt wird, denn ihre Richtigkeit wurde in den letzten Jahren durch zahlreiche Wiederentdeckungen infrage gestellt. Doch welche bessere Alternative wurde zur Arbeit Guirauds (dessen musikalische Umsetzung eher bewundernswert ist) und Barbiers (der als Autor des Werkes gleichberechtigt mit Offenbach gilt) vorgeschlagen? Zwei Versionen mögen heute – vom philologischen Standpunkt her – mit der traditionellen Fassung konkurrieren.

1970 findet der Dirigent Antonio de Almeida mehr als tausend handschriftliche Seiten von Barbier und Offenbach, die die Arbeit an der Komposition der *Contes d'Hoffmann* betreffen. Diese Unterlagen werden an den Musikwissenschaftler Fritz Oeser übergeben, damit er 1977 eine neue »kritische Ausgabe« für den Verlag Alkor-Bärenreiter herstellt. Zum ersten Mal werden die Arie des Nicklausse »Vois sous l'archet frémissant« sowie die Schlussapotheose, das Terzett der Augen und die Couplets der Muse im Prolog publiziert, die den Part der Muse/Nicklausse zur echten Hauptrolle der Oper machen. Oeser betrachtet die drei ersten Akte als abgeschlossen, er will jedoch den vierten und den fünften Akt »vervollständigen«, die seiner Meinung nach als Fragmente zu betrachten sind. Sein Rekonstruk-

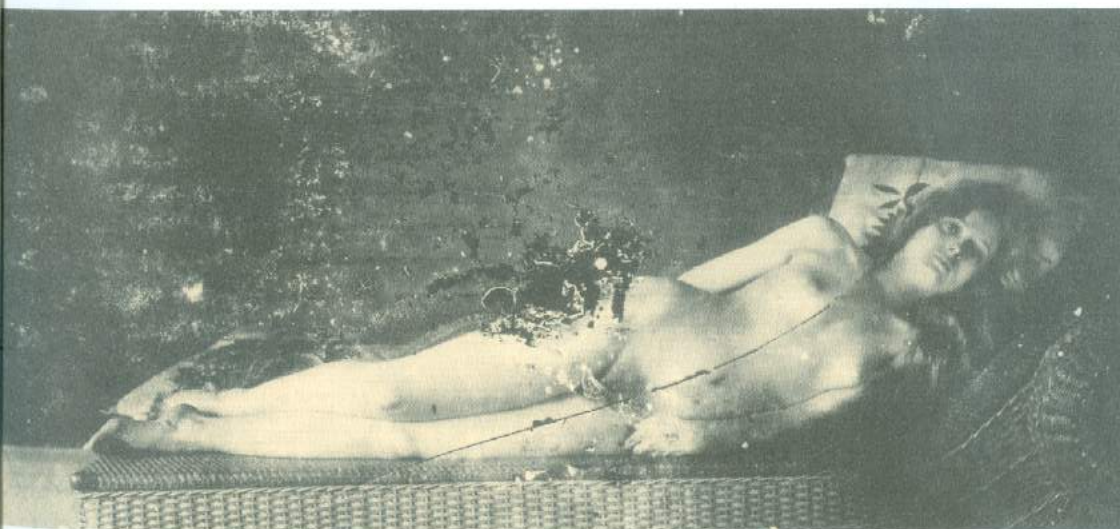
tionsversuch erweist sich indes als sehr problematisch, besonders was den Venedig-Akt betrifft: Er zögert nicht, ihn in einer oft fehlerhaften französischen Sprache umzuschreiben, ändert die Dramaturgie, benutzt mitunter einfache Entwürfe, modifiziert die Passagen der Partitur, die am wenigsten Zweifel hervorrufen, vermischt die verschiedensten Quellen und fügt vor allem viele der Oper fremde Musikstücke hinzu. Oeser hat unter dem Vorwand, dass der Komponist daraus selbst die berühmte Barcarolle übernommen hat, sehr viel aus den *Rheinnixen* entlehnt, einer Oper, die Offenbach erfolglos für Wien geschrieben hatte. Wegen dieser Freiheiten konnte diese Version nie die Bühnen erobern. Sie wird aber als Ausgangspunkt für vermischte Fassungen benutzt, die meistens die Elemente der traditionellen »Choudens-Fassung« wiederherstellen. Wir haben es vorgezogen, uns auf die Choudens-Ausgabe zu stützen, zu der wir aus der »Oeser-Fassung« einige authentische Passagen hinzugefügt haben, die von Offenbachs Hand stammen und im Originalplan des Werkes ihren Platz finden.



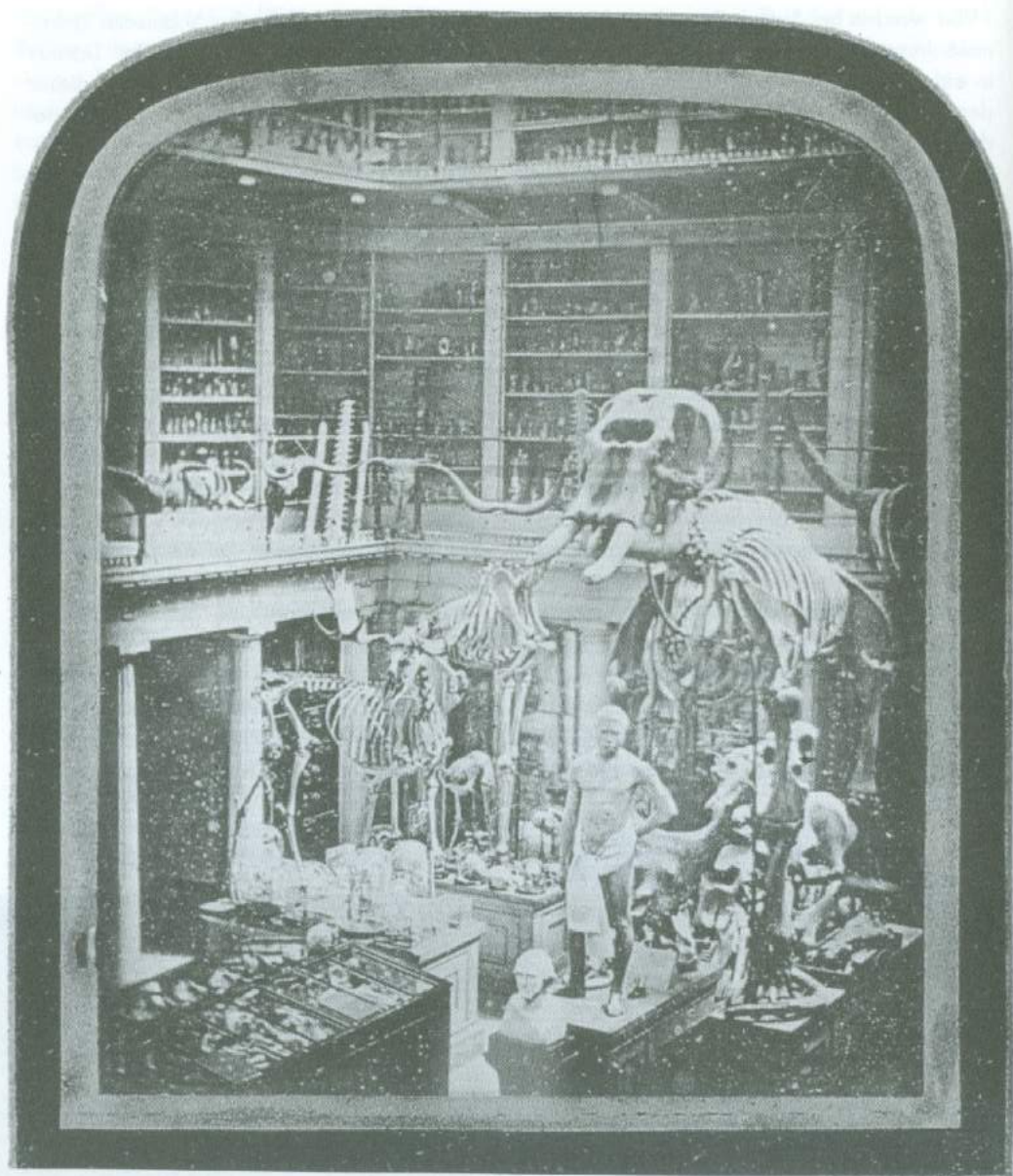
1984 werden bei Sotheby's sechszwanzig neue Manuskripte versteigert, die abermals in einem Haus von Raoul Gunsbourg gefunden wurden. Der Fundort sollte wohl beweisen, dass er sie kannte, weil er sie von Offenbachs Erben bekommen hatte. So hätte er diese Unterlagen für die Revision der »Choudens-Fassung« aus dem Jahr 1907 benutzen können, ähnlich wie Guiraud zuvor die früheren Spielarten benutzt hatte. Diese Seiten wurden Michael Kaye anvertraut, der eine neue Edition herstellte, die 1988 in Los Angeles aufgeführt und später bei Schott publiziert wurde. Man findet darin kein wirklich neues Material, das nicht schon in der »Oeser-Fassung« enthalten wäre. Es werden das Terzett der Augen, die Spielszene und das Lied der Giulietta in ihrer endgültigen Version aus dem Jahr 1880 übernommen. Das im Jahre 1987 entdeckte Zensurlibretto erlaubte es Kaye, die Oper fast vollständig in der Form, die sie möglicherweise kurz nach dem Tod Offenbachs hatte, zu rekonstruieren. Die neue »kritische Ausgabe« übernimmt auch Guirauds Rezitative und die

Musikstücke, die Offenbach beiseite gelassen oder nicht vervollständigt hatte. Daraus entsteht eine Mischfassung, die in dieser Form kaum dem Druck der Bühnenrealisierung standhält und eher als reines Publikationsmaterial zu betrachten ist.

Um den Venedig-Akt gemäß dem Zensurlibretto zu rekonstruieren, fehlte Kaye das Finale, das erst im Jahre 1993 wiederentdeckt und 1999 zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt wurde. Dieses Finale, das Anlass zu vielen Diskussionen gab, ergänzt die Schott-Ausgabe, was jedoch nicht ohne Schwierigkeiten verläuft, da die Rechte darüber bei Jean-Christophe Keck liegen, der seinerseits eine neue Ausgabe der *Contes d'Hoffmann* vorbereitet. Soll heute dieser Teil bei einer Aufführung der Oper hinzugefügt werden? Wenn man eine getreue Fassung des Zensurlibrettos wiedergeben will – da man meint, es handle sich um den besten Kompromiss –, drängt es sich tatsächlich auf. Obwohl das Finale nicht von Offenbach zu Ende gebracht wurde, wäre es möglich, dass







hier ein letzter Entwurf vorliegt, der posthum zum Szenario der Oper hinzugefügt wurde. Wie schon erwähnt, werden wir die spätere Fassung des Venedig-Aktes, wie sie von Barbier und Guiraud bearbeitet wurde, vorziehen.

Keine der vorhandenen Fassungen der *Contes d'Hoffmann* ist heute zwingend. Keine löst endgültig das dramaturgische Problem des Venedig-Aktes und des Gesamtbildes der Oper. Obwohl wir mittlerweile wahrscheinlich über alle Quellen verfügen, bringt uns das nicht weiter als die Interpreten im Jahr 1880, die durch den Tod des Komponisten verunsichert wurden. Es gibt viele Möglichkeiten, wie man *Les Contes d'Hoffmann* aufführen kann, alle besitzen bis zu einem gewissen Grad ihre Berechtigung, aber keine kann sich als »die« authentische oder endgültige Fassung des Werkes behaupten. Auch wenn es heute möglich ist, eine zufriedenstellende wissenschaftliche Ausgabe nach allen vorhandenen Quellen zu erstellen (denn auch weitere neue Manuskripte dürften die Lage nicht verändern), so verfügen wir nicht über eine definitive Spielfassung der Oper. Der musikwissenschaftliche Anspruch, für die Interpretation das gesamte Material zusammenzustellen, kann mit dem dramaturgischen Erfordernis, dem Publikum eine zusammenhängende Aufführung anzubieten, nicht verglichen werden. Die Oper *Les Contes d'Hoffmann* bleibt ein offenes Werk, und das macht ihren Reiz aus. Die Interpreten müssen ihren dramatischen Instinkt einsetzen und die theatralischen Begebenheiten beachten. Uns hat die dramatische Wirkung mehr als eine ungewisse Philologie in unseren Überlegungen gelenkt.

Wenn man *Les Contes d'Hoffmann* im Großen Festspielhaus in Salzburg in Szene setzt, verwirklicht man Offenbachs Traum,

sein Werk in seiner »durchkomponierten« Fassung als große romantische Oper in der Wiener Tradition aufzuführen. Man könnte heute neue Rezitative schreiben, es ist jedoch sehr schwierig, auf diesem Gebiet mit Guiraud zu rivalisieren. Dessen Rezitative passen perfekt zum Stil von Offenbachs Musiknummern und verleihen dem Werk eine Dichte und eine musikalische Qualität sondergleichen. Als Basis muss also Choudens' »internationale« Fassung benutzt werden, man kann aber einige der für die Aufführungen der Opéra-Comique gestrichenen Nummern übernehmen, oder an anderer Stelle einige der von Oeser publizierten Varianten. Wir haben die Entscheidungen für die Abfolge in Anbetracht der stimmlichen Qualitäten und der Persönlichkeit unserer Interpreten getroffen. In dieser Hinsicht folgen wir Offenbachs Prinzip, der nicht nur die theatralischen Gegebenheiten berücksichtigte, sondern auch die Spezifika der Stimmen, die seine Rollen kreieren sollten.

Der Prolog ist wahrscheinlich der Akt, der die kleinsten Probleme aufweist, denn Offenbach hat ihn zur Gänze »durchkomponiert«. Der Knoten der Handlung, der vom dramaturgischen Standpunkt die Hauptidee des Werkes darstellt, wird dort perfekt erklärt: Hoffmann möchte seine ehemalige Geliebte Stella einerseits vergessen, andererseits die Erinnerung wachrufen, nachdem er sie auf dem Theater wiedergesehen hat. Durch die Traumerzählung der drei Märchen, im psychoanalytischen Sinne eine Art Heilbehandlung durch das Wort, wird er seine Leidenschaft neu erleben und sich zugleich davon befreien können. Deshalb die Gegenüberstellung mit dem Anderen, mit seinem Schattenbild, mit dem Teufel, verkörpert in der Figur des Ratsherrn Lindorf, einer betrügerischen Instanz, die jede Liebesgeschichte verhindert. Die Muse, die später in der Verkleidung des Nicklausse

auftreten wird, spielt die Rolle eines Schutzengels. Sie ermuntert den Poeten, sich im Namen der Kunst von der Liebe zu befreien, ganz wie der Doppelgänger, der sich der verführerischen Frau entledigt. So kann die Dramaturgie ein neues Gleichgewicht finden, wenn die Figur ihre überlegene Rolle wiederbekommt – ein Konfliktquadrat entsteht, auch musikalisch, in Form eines traditionellen Vokalquartetts (Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton). Deshalb müssen im Prolog die ursprünglichen Couplets der Muse wiederhergestellt werden, die im Zensurlibretto vorhanden waren, bei der Premiere jedoch gestrichen wurden.

Der Olympia-Akt wurde wenig verändert, und da er nur zwei Rezitative beinhaltet, unterscheiden sich seine verschiedenen Fassungen nur gering voneinander. Die Librettisten haben die Handlung auf die Episode mit der Puppe konzentriert und den abschreckenden Charakter der Novelle E.T.A. Hoffmanns (*Der Sandmann*) weggelassen, so dass der Akt manchmal mehr dem Komischen als dem Phantastischen verhaftet ist. Olympias Cou-

plets bilden den Höhepunkt – wir kennen davon drei Fassungen. Wir haben die letzte ausgesucht, die wohl die eindrucksvollste ist. Für die Arie des Nicklausse haben wir eine frühere Version der Romanze («Voyez là sous son éventail») ausgewählt, in der Hoffmann unverhohlen gewarnt wird. Offenbach hatte für den Auftritt des Coppélius ein Terzett der Augen vorgesehen, das bei den Proben gestrichen wurde, aber Guiraud verdichtet sehr geschickt dessen musikalisches Material im Rezitativ. Der einzige Nachteil dieser Szene besteht darin, dass der Teufel musikalisch unzureichend gekennzeichnet und daher nicht ernst zu nehmen ist. Darum ist es gut, wenn die Arie «J'ai des yeux» wie in der Monte-Carlo-Fassung eingefügt wird. Hoffmanns Arioso «Ange du ciel» kann auch in Guirauds Rezitativ integriert werden.

Der Antonia-Akt wurde immer als der gelungenste betrachtet. Das Manuskript der Orchesterpartitur zeigt, dass der Plan kaum geändert wurde und dass Guirauds Eingriffe nur die Rezitative betroffen haben. Es gibt außerdem nur geringe Unterschiede in den



verschiedenen Ausgaben. Das einzige Element, das in den »Choudens-Fassungen« fehlt, ist die Arie des Nicklausse mit obligater Violine (»Vois sous l'archet frémissant«), die in der »Oeser-Fassung« wiederhergestellt wird. Sie übernimmt aus Hoffmanns Novelle *Rat Krespel* eine wichtige Einzelheit, da der Amtsrat Antonias verlorene Stimme im Geigensteg der von ihm zerlegten Instrumente wiederzufinden versucht.

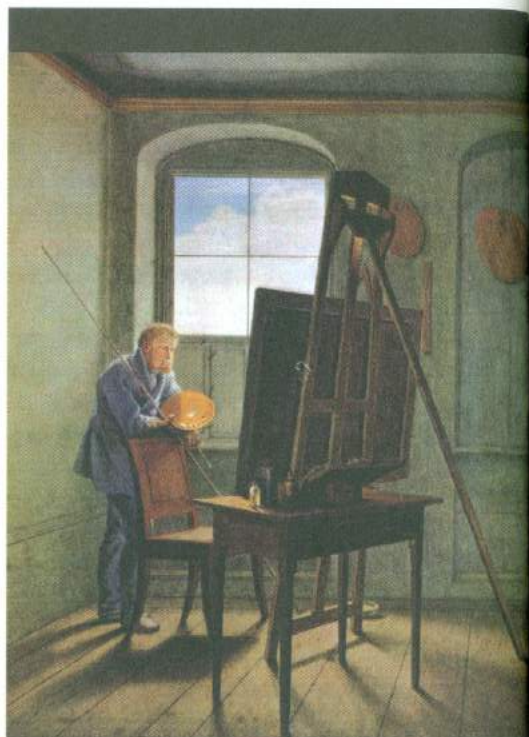
Es ist heute undenkbar, den *Giulietta*-Akt wegzulassen, der die Oper in eindeutiger Weise ergänzt und wesentliche dramatische und musikalische Elemente einbringt, vor allem die *Barcarolle*, das berühmteste Stück des ganzen Werkes. Die Frage, die sich stellt, betrifft weniger die vermeintlichen »Längen« des Aktes als dessen Zusammenhanglosigkeit. Guiraud und Barbier haben es vorgezogen, die große Spielszene am Anfang zu streichen, in der *Giulietta* vor Hoffmann erscheint. Offenbach hatte zwei Versionen davon erstellt. Dieser Entschluss war bedauerlich, denn in dieser Szene kann sich die Figur musikalisch offenbaren. Es ist auch der

Zeitpunkt, in dem es der Kurtisane gelingt, den Dichter zu verführen. Sie tut es nicht harmlos, sondern es glückt ihr, indem sie singt (wie übrigens die zwei anderen Heldinnen und natürlich wie *Stella* auch), so dass die Streichung dieser Nummer das Werk seiner Zusammengehörigkeit beraubt. Es ist kaum möglich, der Guiraud-Fassung die gesamte lange Szene, die Offenbach vorgesehen hatte, hinzuzufügen – sie enthält nicht nur *Giuliettas* Lied, sondern auch ein Rezitativ und die Wiederholung des Liedes in Form eines Duets mit Hoffmann. Dafür kann jedoch *Giuliettas* Lied als einzelne Nummer übernommen werden. Dies ist dadurch berechtigt, dass Offenbach für die erste Fassung dieses Liedes eine zuvor komponierte Melodie zu einem Gedicht von Théophile Gautier übernahm, das den Titel *Barcarolle* trägt. Es handelt sich übrigens um das gleiche Gedicht, das Berlioz in seinem Zyklus *Nuits d'Été* vertont hat. Für diese schon komponierte Musik hat Barbier neue Worte für *Giulietta* geschrieben. In Salzburg singt Waltraud Meier diese Fassung aus dem Jahr 1877 zum ersten Mal in dieser Form (sie



liegt tiefer als die Fassung aus dem Jahr 1880, die Adèle Isaac interpretierte). Der Rest des Aktes folgt der Monte-Carlo-Fassung, die das Fehlen eines Finales durch das Septett und Dapertuttos Arie »Scintille diamant« ersetzt.

Der fünfte Akt ist noch problematischer als der vierte, da die Gesamtdramaturgie der Oper hier in Frage gestellt wird: Es handelt sich darum, den Knoten der Handlung, der im Prolog vorgestellt wurde, zu lösen. Es scheint, als wäre Barbier nie zu einem zufriedenstellenden Ergebnis gekommen und als hätte Offenbach die Musik für diesen Akt niemals geschrieben. Das Duett zwischen Hoffmann und Stella (das Jean-Christophe Keck zu rekonstruieren versuchte) blieb als grobe Skizze und bezieht sich keinesfalls auf eine zusammenhängende Fassung des Librettos. Die originale Orchesterpartitur, die sich nicht sehr viel vom Zensurlibretto unterscheidet, zeigt fast keine einzige Nummer aus der Hand Offenbachs. Guiraud hat die Stücke aus dem ersten Akt übernommen und zwei Rezitative neu geschrieben. Wir verwenden diese Partitur mit dem Originalrezitativ zum Auftritt von Stella und nicht die letzte »Choudens-Fassung«. Sie schließt mit der ironischen Wiederaufnahme der Ballade des Klein-Zack (»Pour le cœur de Phryné«), die ebenfalls von Oeser publiziert wurde. Aber sie lässt den Schlusssauftritt der Muse beiseite, der im Originaldrama von 1851, in vielen Skizzen sowie in der Fassung der Uraufführung und sogar in der »Choudens-Fassung« von 1907 vorgesehen war. Offenbach hat die Musik für dieses letzte Bild, das in Hoffmanns Dachstube und nicht mehr im Wirtshaus spielen sollte, als Apotheose vollständig auskomponiert. Dieser Teil wurde in der Aufführung 1879 gespielt. Da das Schlussbild alle Solisten vereint, verleiht es der Oper einen feierlichen musikalischen Orgelpunkt



und ermöglicht ein verschönlertes, vollkommen romantisches Ende: Der Dichter bricht nicht auf dem Tisch zusammen, er bringt sich nicht um, sondern findet wieder zu sich, er vergisst die Drogen, den Wein, den Sex, um sich ganz der Kunst zu widmen...

Alain Patrick Olivier

Übertragung ins Deutsche:  
Geneviève Geffray

*Der Autor, geboren 1968, studierte Philosophie an der Universität Paris-Sorbonne. Er arbeitet als Dramaturg, Philosoph und Berater im Bereich der Ästhetik und veröffentlichte die Schrift Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique.*

