

Nr. 13372. Wien, Freitag, den 15. November 1901

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

15. November 1901

1 Offenbach im Hofoperntheater.

Ed. H. Nein, das hat Offenbach sich nicht träumen lassen. Ein Werk von ihm, sein letztes, auf der Bühne des Wien er Hofoperntheaters, an zwei Abenden nach ein ander gespielt; abwechselnd mit den ersten Kräften besetzt, glänzend ausgestattet, von einstudirt und diri Mahler girt! Nie zuvor war Offenbach in das Heiligthum unseres neuen Opernhauses eingelassen. Nur im alten Hause „nächst dem Kärntnerthor“ spielte man einmal eine Novität von ihm. Wenige Leser dürften sich ihrer erinnern; ist es doch volle 37 Jahre her seit jener Auf führung von Offenbach's dreiactiger romantischer Oper „“. Seine Operetten standen damals Die Rheinnixen in voller Blüthe; „Laus der Gute“ füllte die Kassen des Wiedener wie des Carl-Theaters. Angesichts dieser Triumphe zögerte man nicht länger, Offenbach durch eine Aufführung im Hofoperntheater gleichsam in den musika lischen Adelsstand zu erheben. Die „Rheinnixen“ prangten in kostbarer Ausstattung und Besetzung;,, Ander, Beck , die Mayerhofer und Wildauer Destinn sangen, dirigitte. Alle hatten ihr Bestes ge Dessoiff leistet — nur Offenbach nicht! Allerdings fiel es ihm schwer, sich für das jämmerliche Sujet zu begeistern, ja auch nur zu interessiren. Um nur Eins zu erwähnen: der Held und Liebhaber des Stückes (von dargestellt) tritt Ander gleich zu Anfang irrsinnig auf, in Folge eines Säbel hiebes, also eines Zufalles. Das französische Original- Libretto, eine Musterkarte mißhandelter deutscher Romantik, stammt von, der Nutter deutscher Text von A. v. — eines so schlecht wie das andere. Wol zogen Und die Vier Chorverse konnte ich lange nicht vergessen: „Seht, der Arme da *ist er*, Sein Antlitz ist *düster*, Doch ziemt der Tod ihm *nicht nur*, Mit dem Wicht erst auf die *Tortur*!“ Musik? Sie erfreut in den beiden ersten Acten durch einige graziöse Strophen, geräth jedoch immer tiefer in das bizarre, effecthaschende Pathos der spät- Meyer'schen und beer Halévy'schen Manier. Das Stück liegt außerhalb des Gebiets, auf dem Offenbach herrschte, ja auf dem er überhaupt er selbst war. Man mochte an mancher Scene bewundern, wie sehr er es getroffen, sich zu verleugnen. Allein der Kunst ist besser gedient mit einer Natur, die sich bekennt, als die sich verleugnet. Die „Rheinnixen“ hatten im Kärntnerthor-Theater nach wenigen Vorstellungen ausgesungen, ausgetanzt, ausgeschwommen. Aber *ein* Musikstück daraus, das hübscheste, hat sich erhalten, oder richtiger: Offenbach selbst hat es conservirt und in „Hoff“ verpflanzt: der Elfenchor „Komm' mann's Erzählungen zu uns!“, den wir als italienische Barcarole erst als Chor, dann als Orchester-Zwischenact mit Vergnügen wieder er kannt haben. Auch der Tanz der Rheinnixen gaukelte über einem reizenden Walzer, welchen später mit Herbeck großer Wirkung in die Schlußscene der „Lustigen Weiber“ eingefügt hat, von wo Director von Windsor ihn Jahn wieder herauswarf. „Im Hofoperntheater,“ erklärte er, „darf keine Note von Offenbach vorkommen.“ Was für

Augen würde er heute machen, sähe er Offenbach mit doppelter Besetzung, gleichsam vierspännig, in die Hofoper einfahren!

Einem Deutschen wäre es gewiß nicht eingefallen, seinen Landsmann, den wunderlichen Berlin er Kammergerichtsrath E. Th. A. Hoffmann zum Helden einer Oper zu machen. Diese phantastische Idee konnte nur dem Kopf eines Franzosen entspringen. Herr Jules, der bei Barbier kanntlich als Librettist mit Vorthail Goethe und Shakespeare ausgebeutet („Mignon“, „Faust“, „Hamlet“, „Romeo“) hat sich auch unsern Hoffmann gut angesehen und denselben bereits vor fünfzig Jahren zu einem Drama verarbeitet. Das Stück verschwand bald von der Bühne des Odéon — warum sollte der praktische Librettist es nicht nachträglich als Opernstoff verwerthen? Musik ist ja ein bewährter Kitt für Sprünge und Risse in der Logik. Auch war bei den Franzosen auf den exotischen Reiz von Hoffmann's Märchen und Phantasiestücken noch immer zu speculiren; galt er doch für den populärsten deutschen Dichter in Frankreich, Goethe und Heine kaum ausgenommen. Zu Ende der Zwanziger-Jahre herrschte in Paris eine förmliche Begeisterung für Hoffmann's Spukgeschichten; nebst Weber's „Freischütz“ waren sie den Franzosen die Incarnation der deutschen Romantik, wo nicht des deutschen Geistes überhaupt. Diese schrankenlos taumelnde Phantastik mit ihrem Durcheinandermischen von prosaischer Alltäglichkeit und grausigem Gespenstertreiben übte einen berückenden Zauber, ja nachweisbaren Einfluß auf die von Victor Hugo commandirte französische Jugend. Finden wir nicht für den häßlichen Zwerg Quasimodo, den buckligen Hofnarren Triboulet und ähnliche Lieblingsfiguren der neu französischen Romantik die Vorbilder bei Hoffmann? Kennen wir nicht sogar aus neuester Zeit mann gespenstische Erzählungen von Erckmann-Chatrian, die ohneweiters Hoffmann geschrieben haben könnte? In Erck's Roman „mann Les Brigands des Vosges“ erscheint sogar neben allerlei Vagabunden und Zigeunern auch Hoffmann selbst mit Ludwig Devrient im Räuberlager. Sollte Jules Barbier vielleicht gar Gervinus' „Literaturgeschichte“ gelesen haben, er könnte folgenden merkwürdigen Ausspruch für sich anführen: „Hoffmann's Werke und Leben, zum Objecte einer kunstvoll behandelten Darstellung gemacht, könnten wie Lichtenberg's und Jean Paul's Erscheinungen zu besseren Kunstwerken werden, als diese Männer selbst geliefert haben.“ Zum singenden Opernhelden hat aber Gervinus unseren Hoffmann gewiß nicht vorgeschlagen. Wie Jules Barbier den Stoff geformt und wie Offenbach ihn musikalisch ausgeführt und geschmückt hat, davon war in diesem Blatt erst kürzlich die Rede. So dürfen wir denn zur der Aufführung oder vielmehr zu den Aufführungen im Hofoperntheater übergehen.

Das Vorspiel in der berühmten Berlin er Weinstube von Lutter (nicht „Luther“, wie der Theaterzettel angibt) bietet ein lebendig bewegtes Bild. Die Studentenchöre, von prächtigem Tenor geführt, klingen frisch und Pacal's fröhlich; Hoffmann tritt ein; singt ihn am Schrödter ersten Abend, am zweiten. Ersterer faßt den Naval Charakter realistischer, leidenschaftlicher, und wird in dieser, wie ich glaube, richtigen Auffassung durch sein klangvolles Organ trefflich unterstützt. Herr, wie immer ein Naval liebenswürdiger, feiner Darsteller, erinnert in seiner träumerisch stillen Weise mehr an Werther als an Hoffmann. Man möchte beinahe fragen: Wie kommt dieser Mann in eine rauchige Weinstube unter lärmende Zechbrüder? ... Der erste Act, der heiterste, musikalisch gefälligste, glänzt durch sein musterhaftes Ensemble. Als charakteristisch sei nebenbei erwähnt, daß Director noch in der Generalprobe die sehr Mahler einfachen ersten Tacte des G-dur-Waltzers mindestens ein Halbdutzendmal von den Violinen repetiren ließ, bis das Anschwellen und Abnehmen im Rubato ganz zu seiner Zufriedenheit erreicht war. Mahler ist schwerlich ein Verehrer Offenbach's, aber dem Werke, das er einmal zu dirigiren unternimmt, gehört seine ganze Fürsorge und Hingebung ... Olympia, die reizende automatische Puppe, trippelt, von ihrem Verfertiger Spalanzani geleitet, in den Saal, und singt und tanzt da mit erstaunlicher Bravour. Frau gibt die Scene bewunderungswürdig; Schoder mit der-

selben steifen Sicherheit und unbeweglich leblosem Blick erledigt sie die schwierige Sing- und Tanzproduction. Auch in den folgenden Acten, als Giulietta und Antonia, liefert sie Probestücke ihrer ungewöhnlichen Verwandlungsfähigkeit. Die Rolle erfordert mehr Geist als Empfindung, mehr Kunst als Stimme; Frau Schoder befand sich also in ihrem eigensten Element. Frau, welche die Rolle, vielmehr die Rollen Saville trilogie am zweiten Abend sang, vermochte trotz redlichster Anstrengung ihre Vorgängerin nicht als Sängerin noch weniger als Schauspielerin zu erreichen; allerdings schien sie etwas indisponirt. Den jungen Begleiter Hoffmann's Niklas, gibt an beiden Abenden Fräulein . Kusmitsch Sie singt ihre Couplets von der Puppe flott und zierlich; nur spielt sie wie die meisten Damen in Männerkleidung mit übertriebener Lebhaftigkeit. Für den Spalanzani ist Herr durch seine discrete Komik und Schittenhelm musterhaft deutliche Aussprache wie geschaffen. Indiscrete Komik müssen wir leider dem talentvollen Herrn nach Breuer tragen, dessen Quietschen und sonstiges Uebertreiben allenfalls in die Localposse gehört. ... Der an anderen Bühnen meistens weggelassene zweite Act war mir, wie den meisten Zuhörern, eine Novität. Musikalisch ginge nicht viel daran verloren, wird doch das weitaus hübscheste Stück, die (aus den „Rheinnixen“ gerettete) Barcarole, an anderer Stelle ein geschoben und erklingt überdies als selbstständiger Entreact. Diese Zwischenactmusik wird im Hofoperntheater so entzückend gespielt, daß sie jedesmal zur Wiederholung verlangt wird. Beim Aufziehen des Vorhanges überrascht uns ein reizendes Bild: aus einer säulengetragenen prachtvollen Halle blicken wir auf den Canale Grande, welchen reichgeschmückte, beleuchtete Gondeln beleben. Was diesem Ausstattungswunder an dramatischer Handlung folgt, ist theils gewöhnlich (wie das Liebesduett), theils unverständlich. Der Zuschauer müßte anstatt des Theaterzettels einen verlässlichen „Führer“ durch E. Th. A. Hoffmann's Schriften mitbringen, um herauszufinden, was da Alles auf der Scene in verwirrender Eile abgehandelt wird. Neun Personen kommen und gehen nach einigen Tacten, auf Nimmerwiedersehen. Man weiß nicht recht, wer sie sind und was sie wollen. Was ist's mit dem Spiegel, in welchem Giulietta das Gesicht Hoffmann's „für ewige Zeiten“ aufhängt? Was ist's mit „Schlemihl“ (Neidl), der in ganz derselben Maske auftritt, wie im folgenden Act „Dr. Miracle“ (Ritter)? Was hat der einäugige Oberst mit der Handlung zu schaffen? Was der scheußliche bucklige Zwerg, der sich zu den Füßen Giulietta's herumwälzt? Dies Alles und noch Anderes läßt an Unverständlichkeit nichts zu wünschen übrig. ... Der dritte Act führt uns in das Zimmer der brustkranken Antonia . Ihr Monolog und Duett mit Hoffmann verlangen dringend nach dem Rothstift. Das ist Alles zu ausgedehnt und monoton, mit Rücksicht darauf, daß die wichtigere zweite Hälfte dieses Actes (Miracle's wiederholtes Erscheinen, das Terzett mit dem Bildniß der Mutter, das Sterben Antonia's) einen unverhältnißmäßig großen Raum einnimmt. Für das Schauerliche, Gespenstische dieser Scenen hat Offenbach ganz originelle, ergreifende Töne gefunden. Daß als kurzes Nachspiel dann noch einmal die bekannte Weinstube erscheint und der lustige Studentenchor erklingt, ist vielleicht unnöthig für den Abschluß des Dramas, aber keineswegs für die Beruhigung unserer Nerven. Man ist doch endlich da wieder unter Menschen. ... In der dreifachen Rolle des Coppeliuss, Dapertutto und Miracle haben die Herren und Ritter mit Auszeichnung abgewechselt. Für Hesch den Dr. Miracle ist durch sein Aussehen und den Hesch markerschütternden Klang seiner dumpfen Baßstimme ganz vorzüglich geeignet. Er macht uns angst und bange — und das will der Componist. Darüber soll die lobenswerthe Ausführung der kleineren Rolle „Krespel“ durch Herrn nicht vergessen werden. Frauscher

„Hoffmann's Erzählungen“ haben, wie bereits gemeldet, an beiden Abenden eine überaus beifällige Aufnahme gefunden und dürften nicht so bald vom Repertoire verschwinden. Offenbach's „Hoffmann“ ist ohne Frage ein hochinteressantes Werk, und wer dessen lustige Operetten nicht kennt, mag es für sein bestes halten.