



Rudolf Schock und Hildegard Hillebrecht in einer Aufführung der Städtischen Bühnen Köln

Hoffmanns Erzählungen

Horst Koezler vergleicht einige Aufführungen an deutschen Bühnen

„Hoffmanns Erzählungen“, der große, phantastische Operntraum Jacques Offenbachs, ist bis auf den heutigen Tag, achtzig Jahre nach der posthumen Uraufführung des Werkes, der Wunschtraum aller großen Opernregisseure geblieben — aber auch der Alptraum aller gewissenhaften Musikologen. Was ihnen so schweren Kummer bereitet, die Tatsache, daß es heute kein von Offenbach selbst stammendes Originalmanuskript dieses Werkes mehr gibt, daß alles, was nun von „Hoffmanns Erzählungen“ überliefert worden ist, aus zweiter und dritter Hand stammt, hat sich immer wieder neu als eine Herausforderung an die schöpferische Phantasie der Regisseure erwiesen. Die Aufführungsgeschichte von „Hoffmanns Erzählungen“ mag eine einzige Kette von Mißverständnissen, Fehlinterpretationen, ja Vergewaltigungen von Offenbachs originaler Werkvorstellung sein — man kann sie aber auch als eine Aufeinanderfolge glänzendster Inszenierungen der Oper sehen, die besonders in Berlin von Hans Gregors Komischer Oper über Klemperer an der Kroll-Oper bis zu Reinhardt am Großen Schauspielhaus ständig neue, hochinteressante, wenn auch stets heiß umstrittene neue Realisierungen erlebte.

Auch das Nachkriegs-Schicksal von „Hoffmanns Erzählungen“ ist zumindest hierzulande auf das engste mit Berlin verbunden gewesen. Mögen andere Städte auch Berlin,

was die Priorität anbetrifft, um ein paar Wochen oder Monate zuvorgekommen sein: es war die Berliner Staatsoperpremiere im April 1946, die das im Dritten Reich totesgeschwiegene Werk repräsentativ für Deutschland rehabilitierte — schon allein von der Besetzung her, die mit Rita Streich als Olympia, Karola Goerlich als Giulietta, Tiana Lemnitz als Antonia, Anneliese Müller als Niklaus, Margarete Klose als Stimme der Mutter, mit Erich Witte in der Titelrolle und Jaro Prohaska als die vierfache Verkörperung des Bösen, unter Ernst Legals Regie und Johannes Schüllers musikalischer Leitung einen ganz außerordentlichen Glanz entfaltete. Wieder in Berlin, diesmal an der Städtischen Oper, fand dann 1953 die deutsche Erstaufführung der Bearbeitung von Otto Maag und Hans Haug statt, der beiden Schweizer Autoren, die durch mancherlei Revisionen

(Restitution des Prologs mit dem Auftritt der Muse, die, in der Gestalt Niklaus', Hoffmann dann durch die Abenteuer seiner Erzählungen begleitet; Umstellung des Antonia-Aktes an die zweite, des Giulietta-Aktes an die dritte Stelle; Instrumentationsretuschen und Übersetzungskorrekturen) dem von Offenbach enträumten Urbild näher gekommen schien als irgendeine der früheren Fassungen.

Und abermals war es Berlin, das fünf Jahre später ein neues Kapitel zur Aufführungsgeschichte von „Hoffmanns Erzählungen“ beitrug: die berühmte Felsenstein-Inszenierung an der Komischen Oper, der eine radikale, auf das Offenbach als Anregung dienende gleichnamige Schauspiel von Jules Barbier und Michel Carré aus dem Jahre 1851 zurückgehende, sich gesprochener Dialoge bedienende Neubearbeitung zugrunde liegt. Teilte auch Felsensteins mit außerordentlicher philologischer Akribie vorgenommene Revision das Schicksal all ihrer Vorgängerinnen, nämlich umstritten zu bleiben, so gehört seine Inszenierung, die in aller Schärfe die realistischen Hintergründe der Hoffmannschen Phantastik aufreißt, zweifellos zu den Großtaten des modernen Musiktheaters (das hier allerdings in Gefahr ist, im musikbegleiteten Sprechtheater aufzugehen). Jedenfalls kann kein Regisseur, der erwartet, ernstgenommen zu werden, sich länger leisten, „Hoffmanns Erzählungen“ zu inszenieren, ohne sich eingehend mit der Berliner Felsenstein-Aufführung auseinanderzusetzen zu haben.

Die Regisseure der drei interessantesten „Hoffmann“-Aufführungen der letzten Saison, Oscar Fritz Schuh in Köln, Leopold Lindtberg in Hamburg und Arno Assmann in München, haben denn auch, jeder auf seine Weise, ihre Folgerungen aus der Aufführung in Felsensteins Haus gezogen. Keiner von ihnen konnte sich entschließen, Felsensteins Praxis des Verzichtes auf die nachkomponierten Rezitative zu übernehmen und „Hoffmanns Erzählungen“ auf diese Weise dem formalen Ideal der Opéra comique anzunähern. Alle drei geben „Hoffmanns Erzählungen“ bewußt als Große Oper — Köln und Hamburg in der Bearbeitung von Maag und Haug, München in der traditionellen Form, die seit der Aufführung an der Gregorschen Berliner Komischen Oper gebräuchlich ist, von Assmann aber, besonders im Vor- und Nachspiel, stark überarbeitet worden ist. Alle drei exponieren noch vor dem Vorspiel die Muse in einem gesprochenen Prolog, in dem sie sich als Spiritus rector des ganzen Geschehens vorstellt (was überall den gleichen peinlichen, moralisierenden Eindruck macht). Köln und Hamburg spielen erst den Antonia-, dann den Giulietta-Akt (die Berliner Städtische Oper, die das Werk ebenfalls in der Maag-Haugschen Bearbeitung gibt, ist nach der Premiere stillschweigend wieder zur traditionellen Aktfolge zurückgekehrt),



München hält sich auch da an die Tradition und gibt erst den Giulietta-, dann den Antonia-Akt.

Obgleich Köln und Hamburg die gleiche Werkfassung spielen, scheinen mir doch die größeren Übereinstimmungen zwischen Hamburg und München zu bestehen. Und das durchaus nicht nur, weil der Bühnenbildner in beiden Fällen Teo Otto heißt. Tatsächlich ist Otto für Hamburg und München von ganz verschiedenen Bildkonzeptionen ausgegangen — in Hamburg hat er durchweg geschlossene, in München dagegen offene Räume gebaut (in Hamburg stehen die drei Akte in keinem ohne weiteres erkennbaren bildlichen Kontext, in München wurde dagegen versucht, sie untereinander und mit dem Vor- und Nachspiel durch ein beibehaltenes, wappenschildartiges Bildsymbol zu verbinden). Natürlich verleugnet Otto seine bildnerische Handschrift weder in Hamburg noch in München, er tut es vor allem seiner ausgesprochenen individuellen Farbgebung wegen nicht, deren leuchtender, leicht bonbonhaft-süßlicher Charakter mir nur schwer mit dem phantastischen Charakter des Sujets vereinbar scheint.

Was Hamburg und München miteinander verbindet, dürfte vor allem der Entschluß sein, der Oper zu geben, wovon man seit Jahrzehnten überzeugt ist, daß es der Oper gebührt. Beide Inszenierungen geraten so erstaunlich konventionell. Lindtbergs in Hamburg ist es mit größerer Konsequenz und mit dem besseren Geschmack, Assmanns in München versucht dagegen verschiedentlich das Klischee zu durchbrechen, überrascht dann und wann wohl auch durch einen originellen Einfall, fühlt sich aber keineswegs verpflichtet, sich an ihr Grundkonzept (die Studenten beobachten, an der Rampe sitzend, die Geschehnisse in den drei Akten — auch Lindorf tut es, der sich vor den Augen des Publikums umzieht, um dann als Coppelius, Dapertutto und Mirakel in das Geschehen selbst einzugreifen) zu halten. Eine einzige wirkliche Charakterprofilierung gelingt Lindtberg in der Rolle des Niklaus (Elisabeth Steiner), im übrigen stehen in Hamburg und München Opernsänger auf der Bühne, die mit so sichtlicher Wonne ihre stimmlich gut liegenden Parts singen, daß es ein bißchen schwerfällt, sie sich als die von Leidenenschaften, Zwangsvorstellungen und Visionen beherrschten und getriebenen Geschöpfe einer romantischen Dichterphantasie vorzustellen. Mit einer einzigen Ausnahme: der Giulietta in Hamburg, der Helga Pilarczyk von sich aus jenes ganz große Kurtisanenformat gibt, wie es dieser Frau, die ganz Venedig beherrscht, einzig gemäß ist.

In beiden Inszenierungen sind es also durchweg die musikalischen Interessen, die dominieren. Sie tun es in München vielleicht noch stärker als in Hamburg, weil München die stärkere Dirigentenpersönlichkeit zur Verfügung hat: Meinhard von Zallinger, der allerdings die von ihm in der überlieferten Instrumentation dirigierte Partitur wiederholt mit einem Wagner-Pathos belastet, das Horst Stein in Hamburg schon durch die schlankere und durchsichtigere Neuinstrumentation der Maag-Haugschen Fassung vermeidet. Insgesamt wird man auch sagen können, daß München die besseren Sänger offeriert: Erika Köth als Olympia, Claire Watson als Giulietta, Hanny Steffek als Antonia, Hertha Töpfer für die Stimme der Mutter, Jean Cox als Hoffmann, Josef Metternich für die Schurken- und Ferry Gruber

für die Dienerrollen — das ist schon eine Besetzung, die sich (bis auf den sehr schwachen Niklaus) hören lassen kann. Hamburg erreicht diesen Standard nicht so ganz — trotz der zauberhaften, allerdings viel zu humanen Mattiwilda Dobbs als Olympia, der berückend lyrischen Lieselotte Fülser als Antonia und des einstweilen stimmlich noch mehr versprechenden als bereits erfüllenden Niklaus von Elisabeth Steiner (in der der Opernbühne allerdings eine außerordentlich persönlichkeitspräsente Darstellerin geschenkt worden zu sein scheint). Arturo Sergi als Hoffmann und Lawrence Winter als Lindorf-Coppelius-Mirakel-Dapertutto bleiben weit unter dem stimmlichen Niveau ihrer Hamburger Kollegen (obgleich Winter ohne Zweifel ein kultivierterer Sänger als Metternich ist).

Sieht man die Kölner „Hoffmann“-Aufführung vor Hamburg und München, sagt man sich: ganz interessant, aber letzten Endes doch nur die Skizze zu einer Inszenierung, deren komplette Realisierung dann leider durch die schwere Erkrankung Schuhs (die eine Übergabe der Regie an seinen Assistenten Christian Stange nötig machte) vereitelt wurde. Sieht man sie nach Hamburg und München dann ein zweites Mal, steigt sie, all ihren Unvollkommenheiten zum Trotz, beträchtlich in der Wertschätzung. Nach wie

erkennen kann, daß durch ihre Unvollkommenheiten hindurch immer das übergeordnete Konzept sichtbar bleibt, dann verdient die Kölner Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“ so genannt zu werden. Denn hier steht wirklich eine schöpferische Idee dahinter, die die ganze Aufführung bestimmt, und zwar die Regie Schuhs ebenso wie die Ausstattung Caspar Nehers und die musikalische Leitung Wolfgang Sawallischs. In Köln ist versucht worden, aus der ziemlich realistisch gegebenen Rahmenhandlung mit stark Berliner Lokalkolorit (so wurden nur in Berlin, und zwar nur zur Zeit, da E. Th. A. Hoffmann bei Lutter und Wegener Stammgast war, Studentenmützen getragen!) ganz in magische Räume, die gleichwohl nicht ohne Aktualitätsbezug sind, vorzustößen. Am besten ist das im Olympia-Akt mit seinem Automaten-Perfektionismus gelungen (eine ganz marionettenhafte Olympia: Maria Kallitsi), während in den beiden anderen Akten die Phantasie des Zuschauers aufgerufen ist, Nehers Traumvisionen sich im Unendlichen verlierender, ebenso unheimlicher wie faszinierender Schauplätze mit jenen absonderlichen Gestalten zu bevölkern, wie sie Schuh nur noch in den Rollen des Coppelius/Mirakel (Carlos Alexander) und des Dieners Franz (Erwin Wohlfahrt) durchformen konnte. Er wird darin allerdings durch zwei



Jean Cox, Claire Watson und Gertrud Vormedfelde in einer Aufführung der Bayrischen Staatsoper

vor wird man schmerzlich der Bruchstelle gewahr, an der die Schuhsche Regie aufhörte. Man bleibt sich weiter der Tatsache bewußt, daß Köln stimmlich nur gutes — allerdings ausgeglichenes — Mittelmäß zu bieten hat (positive Ausnahme: Hildegard Hillebrecht als Giulietta). Man ist sich auch genau darüber klar, daß das Kölner Gürzenich-Orchester keineswegs mit den Orchestern der Staatsopern Hamburg und München konkurrieren kann. Und doch wird man Köln, das, wie gesagt, ebenso wie Hamburg und München „Hoffmanns Erzählungen“ als Große Oper gibt, als einzigem Opernhaus zugestehen, daß es sich nicht — wie Hamburg und München — angesichts des Felsensteinischen Exempels zurück in die Opernkonvention, sondern nach vorn in die Oper als moderne Phantasmagorie geflüchtet hat.

Wenn man eine große Inszenierung daran

Dinge wesentlich unterstützt. Das eine sind Nehers Kostüme, die beispielsweise im Zusammenwirken mit der Bühnentechnik im Venedig-Akt so atmosphärisch-suggestiv wirken, daß es nicht schwerfallen dürfte, sich Schuhs originale Konzeption für dieses Bild vorzustellen. Das andere schließlich ist die Gestaltung der Titelrolle durch Herbert Schacht Schneider, der durch seine darstellerische Intensität von solcher Suggestivität ist, daß wir in seinen brennenden Augen eine Welt reflektiert sehen, wie sie hoffmannesker kaum vorstellbar ist. Von den vier Hoffmanns, die ich in den drei Neuinszenierungen des Werkes sah (in Köln, das wie München eine komplette Doppelbesetzung offeriert, wurde die Titelrolle in der Premiere von Rudolf Schock gesungen), war Schacht Schneider der einzige, der durch seine dominierende Persönlichkeitspräsenz den Titel der Oper rechtfertigte.