



O F F E N B A C H E D I T I O N K E C K

**Die Wiederentdeckung der Opéra-comique *Fantasio* von Jacques Offenbach
Ein Gespräch mit Jean-Christophe Keck, November 2013**

*Können Sie uns sagen, welche Quellen Sie für Ihre Ausgabe von *Fantasio* verwendet haben und aus welchen Archiven und Sammlungen sie stammen? Was uns interessiert, sind die Geschichten, die sich hinter den verschiedenen Besitzerwechseln verbergen. War es schwierig, der Quellen habhaft zu werden?*

JCK: Zahlreiche Quellen liegen dieser Ausgabe zugrunde, Quellen ersten Ranges (Autographe), zweiten Ranges (von Kopistenhand und gedruckte) und dritten Ranges (Ikonographie, Presse etc.). Die Probleme fangen bereits beim Partitur-Autograph an, denn ein Teil findet sich in öffentlichen Bibliotheken (London, Yale), ein anderer aber bei einem Zweig der Familie Offenbach (der nicht genannt werden möchte). Wir verfügen auch über einen autographen Klavierauszug von Richard Genée, Komponist, Dramaturg und Freund Offenbachs, den dieser für die Wiener Erstaufführung von *Fantasio* anfertigte, wie auch über das korrespondierende Zensurlibretto; diese Quellen befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek. Das Pariser Zensurlibretto der Uraufführung liegt natürlich im Französischen Nationalarchiv. Beim Verlag Choudens befindet sich lediglich noch ein 1872 veröffentlichter Klavierauszug – eine Kopistenpartitur, die lange bei Choudens aufbewahrt wurde, scheint inzwischen verloren gegangen zu sein ebenso wie das Orchestermaterial der Uraufführung, das vielleicht beim Brand der Opéra-Comique 1887 zerstört wurde. Von einem gedruckten Libretto, das es traditionsgemäß eigentlich geben müsste, fehlt jede Spur. Wenn die französischen Verlage lediglich den Klavierauszug von *Fantasio* veröffentlicht haben, dann ist es eben ein solcher, der bei Offenbachs deutschem Verlag Bote & Bock fehlt, der dafür eine Orchesterpartitur abschreiben und das deutsche Libretto drucken ließ. Diese Dokumente finden sich noch heute im Archiv von Boosey & Hakwes / Bote & Bock in Berlin. In den 1940er Jahren wurde der musikalische Nachlass Offenbachs unter seinen Erben aufgeteilt. Manche Zweige der Familie legten Wert darauf, ihre Bestände zu bewahren, andere haben die Manuskripte (manchmal blattweise) bei Auktionen und Händlern veräußert. Es gibt sogar Fälle, wo eine Notenseite in vier Teile geteilt und die Schnipsel an Freunde verschenkt wurden. Das erklärt die heutige, zum Teil komplizierte Situation: manche Werke finden sich über den gesamten Planeten verstreut, andere unzugänglich in Privatsammlungen ...

Gibt es interessante, lustige, abenteuerliche, dramatische und unvergessliche Details und Anekdoten, die mit dieser Rekonstruktions-Arbeit verbunden sind und die das Publikum interessieren könnte?

JCK: Wenn ein Fragment eines Autographs auftaucht, ist das für mich immer ein Augenblick von unglaublicher Intensität. Das war der Fall, als ein Zweig der Familie Offenbachs mir vor einigen Jahren den Zugang zu ihrem Archiv gestattete, wo ich unter anderem zig Seiten aus *Fantasio* entdeckte, die ich verloren glaubte. Wie z.B. die Pariser Fassung der Arie des Prinzen von Mantua, wodurch wir die originale Orchestrierung hatten, aber auch Skizzen zu später aufgegebenen Nummern.

Während meines ganzen Lebens als Forscher und Archäologe in Sachen Offenbach-Manuskripte gab es immer wieder phantastische Momente, wie an dem Tag, als ich zum ersten Mal das Finale des Giulietta-Aktes von *Hoffmanns Erzählungen* in den Händen hielt (und wo ich mir sagte: jetzt, wo ich diese Partitur gesehen habe und weiß, wie der Meister sein chef-d'œuvre vollendet hat, kann ich getrost sterben!). Manche Entdeckungen grenzen sogar ans Unwahrscheinliche, wie zum Beispiel als ich von einem ungenannten Absender eine Manuskriptseite zugeschickt bekam, die mir zur Vervollständigung von *Trafalgar sur un volcan* fehlte ... Das menschliche Gehirn ist auch zu erstaunlichen Erinnerungsleistungen fähig: wenn zum Beispiel eine Zeile in einem Libretto mir etwas sagt und ich plötzlich inmitten eines Haufens von tausend noch nicht identifizierten einzelnen Notenseiten, die ich vor Jahren schon einmal durchgesehen habe, direkt auf die betreffende Stelle stoße ... Mir fällt da auch dieser Moment wieder ein, wo ich mich an einem frühen Abend fieberhaft an die Rekonstruktion des großen Duetts im 4. Akt der *Fées du Rhin* gemacht hatte. Die Photokopien der Partitur kommen von lauter verschiedenen Fundorten und sind vollkommen durcheinander, auch vermischt mit anderen Nummern. Gelingt es mir, alles zueinander Gehörige zusammenzubringen? Mein Verlag und ich hatten einem wichtigen Festival die Uraufführung der Originalfassung dieser Oper versprochen. Ein einzigartiges musikalisches Ereignis, von dessen Realisierung ich seit Jahren träume. Wie bei *Fantasio*. Und ich navigiere wie durch dichten Nebel. Partituren überall, auf meinem Schreibtisch, unter meinem Schreibtisch. Schließlich eine riesengroße Erleichterung, und eine riesengroße Befriedigung. Mein Duett ist vollständig, und es grenzt ans Wunderbare, dass ich den roten Faden gefunden habe. Ich habe den Eindruck, dass alles sehr schnell geschehen ist. Nur, dass gerade der neue Tag anbricht, und ich nicht gemerkt habe, dass ich eine ganze Nacht mit der Wiederherstellung dieser herrlichen Partitur zugebracht habe.

Alle Quellen von Fantasio zusammenzuführen und eine integrale und definitive Ausgabe zu machen war erst seit kurzer Zeit möglich. Warum?

JCK: Wie ich zuvor sagte, wurden mir die Archive der Familie Offenbach vor kurzem zugänglich gemacht. Dieselben Archive, die im Übrigen umfangreiche Wiederauferstehungen wie die des Cellokonzerts, der *Fées du Rhin* und etlicher anderer Werke erlaubten. So notwendig es in einem ersten Schritt ist, die gesamte Quellenlage zu erfassen, so unerlässlich ist es, die Quellen anschließend auch zusammenführen zu können.

Stellt Ihre Ausgabe die bei der Uraufführung 1872 gespielte Fassung wieder her?

JCK: Im Prinzip ist es bei der OEK unser Ziel, die umfänglichste Ausgabe zu veröffentlichen, die möglich ist. So stellen wir die drei Fassungen von *Fantasio* nebeneinander zur Verfügung: die für den Tenor Capoul bestimmte und schließlich aufgegeben Originalfassung, die für die Mezzosopranistin Galli-Marié (die spätere Uraufführungs-Carmen) vollständig überarbeitete Fassung der Pariser Uraufführung sowie schließlich die von Neuem für die Sopranistin Marie Geistinger revidierte Wiener Fassung. All dies in drei getrennten Bänden, da die Unterschiede von einer Fassung zur anderen zu zahlreich sind, um in ein und demselben Band versammelt werden zu können.

Welche Rolle spielt das Zensurlibretto für die Ausgabe des Werks?

JCK: Das Zensurlibretto spielt eine entscheidende Rolle. Und zwar weil wir für diese Pariser Fassung keine anderen Dokumente besitzen, die das Libretto betreffen (einmal abgesehen vom Drama Mussets). Wir selbst mussten im Übrigen das Libretto dieser Pariser Fassung nach dem Zensurlibretto rekonstruieren, da Offenbach die Handlung im II. Akt durch die Umstellung mehrerer Nummern verändert. Aber dank der genauen Kenntnis, die wir von der Arbeitsweise des Komponisten besitzen, stellte diese Rekonstruktion keinerlei Problem dar, und keine apokryphe Hinzufügung war nötig.

Es gab schon in der Vergangenheit Produktionen von Fantasio: in Gelsenkirchen, Köln, Bad Aibling. Auf Grundlage welchen Materials wurden sie umgesetzt? Was sind die Unterschiede von dem, was man bei diesen Produktionen hören konnte, zu dem, was man in London hören wird?

JCK: Nicht zu vergessen die erste Rundfunkausstrahlung, die 1959 durch den Norddeutschen Rundfunk in Hamburg aufgenommen wurde und die es erlaubt, diese Opéra-comique in einer großartigen Interpretation zu entdecken und unmittelbar von diesem Meisterwerk gefesselt zu werden. Zu jener Zeit waren allein der Klavierauszug von Choudens (Pariser Fassung) und die Orchesterpartitur von Bote & Bock (Wiener Fassung) verfügbar. Maag und Berger, die damaligen Bearbeiter, haben sich also mit dem Pariser Klavierauszug beholfen, die übereinstimmenden Elementen aus der Wiener Partitur genommen und dann selbst den ganzen Rest orchestriert. Der Ansatz in den 1990er Jahren für die Vorstellungen in Gelsenkirchen war ein anderer. Man entschied sich, ausschließlich die Wiener Partitur zu Grunde zu legen. Eine vernünftige Entscheidung – die jedoch dem Geist dieser Fassung treuer gewesen wäre, hätte man die Titelrolle gemäß Offenbachs Wünschen einer Sopranistin anvertraut und nicht einem Tenor. Die gleiche Kummernis bei den französischen Vorstellungen in den 2000er Jahren, auf Grundlage der Wiener Partitur, mit einem Tenor als Fantasio, wobei man obendrein, mit dem Ziel einer Mischfassung aller drei Stadien, auch in London aufbewahrte Manuskripte verwendete. Auch da musste der Dirigent wieder Hand anlegen und einige Seiten orchestrieren. 2013 in London werden wir *Fantasio* endlich so hören, wie das Pariser Publikum ihm am 18. Januar 1872 kennen lernte, mithin so, wie Offenbach ihn ersonnen hatte, von Anfang bis Ende mit seiner authentischen Orchestrierung.

Hat eine solche Arbeit des Sammelns und Wieder-Zusammenführens vorher schon einmal zur Rekonstruktion eines Werkes aus dem klassischen oder romantischen Repertoire stattgefunden?

JCK: Ja, selbstverständlich. Insbesondere bei *Carmen*, *Faust* und *Hoffmanns Erzählungen*. Also einer stattlichen Zahl von Werken, die ihrer immensen Popularität zum Trotz vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus ein Rätsel bleiben. Wir befinden uns in einer Zeit, die sich um Authentizität bemüht, im Gegensatz zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wo sich niemand an der in allen Gattungen üblichen Schwemme von Bearbeitungen störte. Im Gegenteil ...

Schätzen Sie Fantasio als wichtiges Werk für die Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert ein, und wenn ja, warum?

JCK: Offenbachs Musik ist zugleich durchdrungen von der Klassik, aber auch getränkt mit der Moderne seiner Zeit. Das macht seine ganze Bedeutung und seinen Zauber aus. Gewiss vermochten die wenigen Pariser oder Wiener Vorstellungen von *Fantasio* keine Rolle bei der Entwicklung der französischen Oper im 19. Jahrhundert zu spielen. Sicher verdankt *Carmen* Gounod und seiner *Mireille* sehr viel mehr als dem *Fantasio*. Im Gegenzug sollte man heute danach fragen (und zwar ohne jenen typisch französischen Zwang, sich selbst herabzuwürdigen), was Offenbach alles seiner Zeit und der Oper im Allgemeinen beigebracht hat. Welche Ironie des Schicksals übrigens, dass er es war, der 1856 Georges Bizet entdeckte bei einem Operettenwettbewerb, organisiert in seinem eigenen Theater der Bouffes-Parisiens. Das sollten wir nicht vergessen ...

Wird Fantasio Ihrer Meinung nach das Bild, das das Publikum von Offenbach hat, ändern? Oder wird das Stück lediglich zu einer besseren Kenntnis seines Schaffens beitragen?

JCK: Ich würde sagen, dass das vom jeweiligen Kenntnisstand des Publikums von Offenbachs Werk abhängt. Die, die uns seit dreißig Jahren auf unserer Entdeckungsreise begleiten, wird *Fantasio* in ihrer Gewissheit bestärken, dass Offenbach nicht nur der Unterhaltungsbevollmächtigte des Zweiten Kaiserreiches war, sondern ein vielgestaltiges Genie, dessen über 650 opera zählendes Werkverzeichnis zwar Operetten aufführt (und nicht die schlechtesten), aber auch große Opern, Kammermusik und geistliche Musik. In den letzten Jahren konnten die, die sich dafür interessieren, dank unserer Arbeit einen anderen Offenbach entdecken: den Meister des Cellos mit der Erstaussgabe seines großen Cellokonzerts, den Komponisten der romantischen Oper *Les Fées du Rhin*, einem „missing link“ zwischen Weber und Wagner, oder den Komponisten ergreifender Sakralmusik mit dem *Sponsa Dei* aus *La Haine*. Aber Vorurteile halten sich lange, und diejenigen, die an der Idee festhalten wollen, Offenbach sei ein zweitrangiger Komponist von Unterhaltungsmusik, werden für die Vielfalt seines Schaffens kein Gehör haben.

War Fantasio eine entscheidende und unumgängliche Etappe vor Hoffmanns Erzählungen?

JCK: Gewiss! Es ist sicher kein Zufall, dass Offenbach einige Takte aus der Ouvertüre und aus dem Finale des ersten Aktes von *Fantasio* in *Hoffmanns Erzählungen* verwendet, seinem musikalischen Testament. Aber *Fantasio* gehört vor allem zu jenen „Bojen“, mit denen Offenbach im Laufe seines musikalischen Lebens regelmäßig sein Terrain markierte, damit man nicht vergaß, dass er auch ein bedeutender romantischer Komponist war. Selbst seine verrücktesten Opéra-bouffes bergen immer einige Takte von großer Zartheit.

Sir Mark Elder erwähnte, dass er eine gewisse Neugier und Erwartung gegenüber dieser Oper hegte aufgrund des Stückes von Musset, auf dessen Grundlage sie entstand und das ja einen gewissen Bekanntheitsgrad hat.

JCK: Natürlich! Musset ist ein Garant für Seriosität und Qualität. Das übrigens schon zu Lebzeiten Offenbachs. Auch wenn seine Werke immer für genialer und für einfacher zu lesen gehalten wurden, als dass sie auf der Bühne zu realisieren waren ...

Glauben Sie, dass Fantasio eines Tages so regelmäßig gespielt wird, die die anderen Werke Offenbachs?

JCK: Das ist mein Traum, aber ich wage nicht, daran zu glauben. Diese Musik hätte es wirklich verdient. Aber wir befinden uns in einer Krisenzeit, und manche der heiteren Werke Offenbachs haben deswegen außerordentlichen Erfolg. Es schwierig zu sagen, wie das Publikum heute ein solches Stück aufnehmen wird, das eher in einem verhaltenen Tonfall daherkommt. Aber die Mode ist launisch. Ich muss unweigerlich an eines der meistgespielten Werke des 19. Jahrhunderts denken, verehrt sogar von Wagner, die *Dame blanche* von Boieldieu, die heute gänzlich von den Bühnen verschwunden ist; oder, ganz das Gegenteil, *Carmen*, von der der arme Bizet nur den totalen Reinfall der Uraufführung erlebte (der ihn in gewisser Weise ins Grab gebracht hat), während sie heute die meistgespielte Oper der Welt ist.

Wenn Sie von Offenbachs Begabung sprechen, Überraschungen zu kreieren, vollkommen unerwartete Wendungen, die das Publikum aus den Sesseln reißt –

wie gelingt ihm das in diesem Stück?

JCK: Offenbach liebt den Kontrast. Während die Musik von *Fantasio* größtenteils von romantischem, nächtlichem Kolorit ist, was man vom Schöpfer vom Orpheus in Unterwelt nicht unbedingt erwartet, so kommen wir doch in Genuss einiger höchst komischer Momente, die sich an der Lächerlichkeit der Beziehung zwischen dem Prinzen von Mantua und seinem Adjutanten Marinoni entzünden. Das erklärt sich auch aus Offenbachs Bedürfnis, zum Wesen der Opéra-comique zurückzufinden. Denken wir an die urkomischen Couplets von Franz inmitten der Dramatik des Antonia-Aktes von *Hoffmanns Erzählungen*. Bei Offenbach ist das Überraschungsmoment oft verbunden mit einer Modernität der Tonsprache: eine unerwartete Modulation, eine überraschende Farbe im Orchester, eine Melodiewendung, die aufhorchen lässt. Wodurch sich ein genialer Komponist eben von einem Notenschreiber unterscheidet ...