



STADT-THEATER STETTIN

DREIZEHNTES HEFT
MAI 1932

JACQUES OFFENBACH

UNSINN UND BLÖDSINN

KARL KRAUS

Die Welt wird vernünftiger mit jedem Tag; wodurch naturgemäß ihre Blödsinnigkeit immer mehr zur Geltung kommt. Sie beschnuppert die Kunst auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt und wünscht ihn von allen Symbolen entkleidet. Darum hat sie das Märchen und die Operette in die ästhetische Rumpelkammer geworfen. Die Funktion der Musik: Den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funktion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen lässt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist. Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischen Geiste aber vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verratationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem die Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Pas-

santen die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht, und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: „Ich stürz mich in den Strudel, in den Strudel hinein“ von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: „Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein“ lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird — diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns.

BIOGRAPHISCHE SKIZZE

ADOLF RASKIN

Offenbachs Leben war bunt wie ein Bilderbuch: Geboren am 21. Juni 1819 zu Köln. Beschäftigt sich schon als Kind mit Musik und geht also vorgebildet mit 14 mutigen Jahren allein nach Paris, wo er seine zweite Heimat findet. Er spielt Cello, versteht sich aufs Komponieren und findet so in Paris eine bescheidene Stelle als Violoncellist an der Komischen Oper. Nebenher ist er Schüler des Pariser Konservatoriums. Als Kölner macht er sich durch Witze und Späße beliebt, ist bald in Gesellschaft bekannt und erregt als glänzender Improvisator Aufsehen. Nach einer Kunstreise durch Deutschland und England heiratet er eine lebensfrohe Pariserin und fängt dann langsam an, als Komponist bekannt zu werden. 1848 geht er noch einmal für ein Jahr nach Deutschland und tritt dort in engste Beziehungen zu Flotow, dem Komponisten der Oper „Martha“. Rückkehr nach Paris, einige Jahre Kapellmeister und Gelegenheitskomponist, und dann beginnt endgültig der große Erfolg: Er mietet ein kleines Theater in den Champs-Elysées und führt dort seine eigenen Werke auf. Mehr als vier Leute darf er nicht auf die Bühne stellen — Polizeivorschrift. Aber da auch der Kaiser an seiner Kunst Gefallen findet, wird das Verbot aufgehoben. Die großen Erfolge machen das Theater zu klein. Ein größeres Theater wird gemietet, und es regnet nur so Offenbachsche Uraufführungen. Der 21. Oktober 1858 bringt mit „Orpheus in der Unterwelt“ den Serien- und Welterfolg. Abend für Abend, ein ganzes Jahr hindurch vor ausverkauften Häusern. So geht dieses Leben, reich an Zwischenfällen und Erfolgen, weiter, bis der Krieg kommt. Nach 1871 ist Offenbachs Zeit um. Mißerfolg neben Mißerfolg und schließlich der Zusammenbruch. Mit leeren Taschen steht er vor seinen Künstlern: „Meine

Kinder, ihr sollt bis auf den letzten Centime bezahlt werden. Wenn ich unvorsichtig war, so werde ich wenigstens ehrlich bleiben“, und er hält sein Wort. Tantiemen und eine Reise durch Amerika setzen ihn wieder instand, in Paris von neuem anzufangen. Aber der große Erfolg stellt sich nicht wieder ein. Es geht ihm schließlich wie so vielen anderen: er stirbt in Armut am 5. Oktober 1880 und hinterläßt den Klavierauszug seiner einzigen großen, ernsten Oper, seine letzte Sehnsucht nach ewiger Tat: „Hoffmanns Erzählungen“. Diesen größten Erfolg erlebt er nicht mehr. „Hoffmanns Erzählungen“ aber leben seit 50 Jahren auf allen Opernbühnen der Welt.

Offenbach machte das Pathos der großen französischen Oper der Meyerbeer und Genossen bodenlos lächerlich. Abgesehen davon, daß er der erste und große Erfinder der modernen Operette gewesen ist, der sogar Johann Strauß ermutigte, Operetten zu schreiben. Seine wiederauflebende komische Oper „Madame Favart“ verherrlicht ein Schauspielerpaar aus dem 18. Jahrhundert, weil er in ihm sein Vorbild erkannte. Offenbach machte es selbst wie dieser Zuckerbäcker Favart, der dem alten Barocktheater die Zöpfe abschnitt — wie Madame Favart, die es wagte, statt der vorgeschriebenen Hofgewänder die wirkliche Tracht der Figur zu tragen, die sie darzustellen hatte. Das war Revolution, Verstoß gegen die gute Sitte — aber weil es unerhört gekonnt, künstlerisch erfüllt war, was sie machte, deshalb siegte damals die Gegenwart über die Tradition. Vielleicht schreibe Offenbach heute manchem unserer jungen Theaterschreiber und Komponisten jene Worte ins Stammbuch, die er bei der Uraufführung des „Orpheus“ an seine Mitwirkenden richtete: „Soldaten, ich bin mit euch zufrieden! Ihr habt euch wohl verdient um mich gemacht, ihr habt tapfer gekämpft, habt den Beifall geerntet und den Mitrailleusen der Kritik getrotzt. Soldaten, ich bin zufrieden mit euch, aber laßt euch durch den Triumph nicht berauschen, wahret weiter die Manneszucht, die euch Ruhm gebracht hat, und vergeßt nie, daß von der Höhe dieses Wagens 40 Jahre des Erfolges auf uns niederschauen. Der Generalissimus der olympischen Armee: Jacques Offenbach.“

LE GENRE PRIMITIV ET GAI

JACQUES OFFENBACH

Das Theater der Bouffes-Parisiens will versuchen, das primitive und heitere Genre wieder herzustellen. Sein Name allein schon legt ihm diese Verpflichtung auf. Es hat sich bisher befleißigt, diesem Grundsatz treu zu bleiben, aber es glaubt, es bei diesen Bemühungen nicht bewenden lassen zu dürfen. Ohne irgendwelche Anmaßung, ganz indem

es innerhalb seiner bescheidenen und begrenzten Sphäre bleibt, hofft es dennoch der Kunst und den Künstlern große Dienste erweisen zu können. Durch die Erneuerung der musikalischen Skizzen der alten komischen Oper, durch die Farce, wie sie das Theater Cimarosas und der frühen italienischen Meister hervorgebracht, hat es seinen Erfolg errungen; es will nicht nur hier stehen bleiben, sondern es will auch diesen unerschöpflichen Faden der alten französischen Heiterkeit weiterspinnen. Es hat keinen anderen Ehrgeiz als denjenigen, sich kurz zu fassen, und wenn man einen Augenblick nachdenkt, so ist dies freilich kein geringer Ehrgeiz. In einer Oper, die etwa dreiviertel Stunde dauert, die nur drei Personen auf die Bühne bringt und nur ein Orchester von höchstens 30 Musikern zur Verfügung hat, muß man Ideen und vollwertige Melodien haben.

Wir sind weit entfernt von dem Gedanken, die Kunst zurückzuschrauben, die Wissenschaft zu verleugnen. Eine Rückkehr zur Vergangenheit ist nicht für uns das letzte Wort des Fortschritts, aber wenn zugegeben wird, daß das von den Bouffes Parisiens gepflegte Genre nur die erste Stufe des Genres sei, so folgt immer noch daraus, daß diese erste Stufe wenigstens existieren muß, damit ein Aufstieg möglich ist! Die gegenwärtige Ausdehnung der komischen Oper ermüdet schnell eine junge Kraft; man muß ein erfahrener Meister sein, um drei Akte mit Musik anzufüllen, ohne zu straucheln, und das bringt man mit seltenen Ausnahmen nur auf der Höhe der Entwicklung des Talents fertig.

Um dieser vorzeitigen Erschöpfung der jungen Kräfte entgegenzuwirken und um der französischen Bühne würdige Künstler zuzuführen, lade ich die jungen Komponisten zu einem kleinen musikalischen Turnier ein . . . Das Theater, das ich ihnen öffne, verlangt nur drei Dinge von ihnen: Geschicklichkeit, Kenntnisse und Einfälle. Ist das etwa zu viel verlangt? Vielleicht, aber ich wüßte nicht, wie man anders ein Zukunftsmusiker [!] sein könnte, und der Wettbewerb muß ernsthaft sein, um seinen Zweck zu erreichen.

DAS GENIE DER HEITERKEIT

FRIEDRICH NIETZSCHE

Ich habe in Paris etwas gehört — drei Sachen von Offenbach (*La Péri-chole*, *La Fille du Tambour-Major*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*) — und war entzückt. Vier, fünfmal in jedem Werk erreicht er einen Zustand übermäßigster Bouffonerie, aber in der Form des klassischen Geschmacks, — absolut logisch — und dabei noch wunderbar Pariserisch! . . . Dabei hat dieses verwöhnte Menschenkind das Glück gehabt, die geistreichsten Franzosen zu Librettisten zu haben: Halévy

(der jüngst wegen dieser Geniestreiche *La Belle Hélène* etc. in die Akademie aufgenommen worden ist), Meilhac und Andere. Die Texte Offenbachs haben etwas Bezauberndes und sind wahrscheinlich das einzige, was die Oper zugunsten der Poesie bisher gewirkt hat.

DIE OFFENBACHIADE

PAUL BEKKER

Das Schicksal der Offenbachiadén hängt in erster Linie von den Qualitäten der Libretti ab. Für den Musiker, der Unternehmungsgeist genug besaß, um ein eigenes Theater zu gründen und ein neues Kunstgenre ins Leben zu rufen, wäre es wahrscheinlich nicht allzuschwer gewesen, seine Texte selber zu schreiben. Geist und Witz genug besaß er. Seine „Notes d'un musicien en voyage“ lassen einen scharfen Beobachtungssinn erkennen, und verraten ein nicht unbedeutendes journalistisches Talent. Warum hätte der Mann, welcher nach dem Zeugnis aller Zeitgenossen im persönlichen Verkehr seine ganze Umgebung zu befeuern vermochte, dessen Witze und Bonmots in Paris zirkulierten, nicht die Worte für seine Humoresken selber schreiben können? Der Grund dürfte weniger Mangel an Selbstvertrauen, als ein zu starker musikalischer Produktionsdrang sein. Offenbach fühlt sich in zu hohem Maße als Musiker, es gab zu vieles, was dem Komponisten Offenbach auf der Zunge schwelte, als daß für den Dichter Offenbach noch Muße und Arbeitskraft übriggeblieben wäre. Zudem kam es bei der Wahl seiner Libretti weniger auf die poetische Ausführung, als auf eine geschickte Stoffwahl und günstiges, szenisches Arrangement an. In diesen Dingen aber behielt Offenbach sich stets die Entscheidung vor. Die Liste der poetischen Mitarbeiter ist außerordentlich groß und vereinigt eine ganze Anzahl literarisch ziemlich unbedeutender Tagesschriftsteller um Offenbach. Am fruchtbarsten für die Parodienliteratur erwies sich die Verbindung mit Hektor Crémieux, Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Als selbständige Erscheinungen sind zwar alle drei wenig bedeutungsvoll hervorgetreten, doch an Offenbachs Aufstieg gebührt ihnen ein wesentlicher Anteil. Mit ihnen, besonders mit den beiden letztgenannten, schrieb Offenbach die gelungensten seiner Satiren, in ihnen fand er Mitarbeiter, die seine Absichten völlig verstanden, seinen Intentionen durch anschmiegsame und glattgeschliffene textliche Fassung die Wege öffneten. In gegenseitiger Anregung wirkten hier drei wahlverwandte Temperamente aufeinander ein und verbanden sich zu einer seltenen Schaffenseinheit. Der stärkste Zauber Offenbachscher Musik liegt weder in den Melodien noch in den Harmonien, sondern in den Rhythmen. Setzen seine Me-

Iodien durch die Einfachheit ihrer Konstruktion in Erstaunen, zeichnen sich seine Begleitungen durch Anspruchlosigkeit und naive Gleichmäßigkeit aus, so sprudeln seine Rhythmen über von unerschöpflicher Reichhaltigkeit und eigenster Originalität. Die Kombinationen und Verschlingungen, welche er in rhythmischer Beziehung geschaffen, die zwingende Charakteristik, welche er oft aus den einfachsten Taktverhältnissen zu entwickeln vermag, stellen ihn in die Reihe der ersten rhythmischen Erfinder unter den Musikern. Bei Offenbach haben wir es nicht, wie bei Johann Strauß, mit einer besonderen Begabung für den Tanz, für das Spezialgebiet des Walzers zu tun, sondern seine Rhythmen zaubern eine ganze Welt von Erscheinungen hervor. Sie zeichnen bald Bilder aus dem Leben, bald beißende Karikaturen, bald romantische Phantasiegestalten. Wenn im Pariser Leben das bekannte: „Tout tourne, tout danse“ ertönt, so schwankt bei den aufschlagenden Sechzehnteln des Taktes in der Tat das Zimmer vor unseren Augen. Die Plastik der Offenbachschen Rhythmen übertrifft die Leistungen aller seiner Vorgänger in der parodistischen Literatur — sie ist es, die ihn zum Meister der musikalischen Satire erhebt. Der Witz des Offenbachschen Rhythmus ist etwas Unnachahmliches. Er bildet den Wesenskern des Künstlers.

Über die Größe des Offenbachschen Talentes hat unter Kennern kaum je eine Meinungsverschiedenheit bestanden. Und doch ist die Bewertung seines Schaffens den verschiedensten Widersprüchen unterworfen. Die ernsthafte Kritik hat sich meist gegen ihn gestellt. In Frankreich tadelte man das leichte musikalische Gefüge seiner Werke, die lockere Amusementstendenz, in Deutschland rührte man die Moraltrommel und die unvermeidliche deutsche Tante gab ihren Segen dazu. In beiden Ländern hat die Geschichte die voreilig ablehnenden Urteile berichtigt. Wir haben Offenbach als genialen Vertreter einer besonderen Spezies von Musikern, als Kulturerscheinung von symptomatischer Bedeutung kennen und würdigen gelernt. Wir wissen auch, daß die Bedeutung eines solchen Mannes nicht nach seinem Verhältnis zum bürgerlichen Sittenkodex, sondern nur nach der Eigenart seiner Persönlichkeit beurteilt werden darf. Offenbach war der Apostel der Geselligkeit, der Künstler froher Unterhaltung, der geistreiche Causleur, der liebenswürdige Plauderer, dem über alle Gebiete des öffentlichen Interesses ein passendes, witziges Bonmot zur Verfügung steht. Das Musik gewordene Witzblatt des zweiten Kaiserreiches, der geschworene Feind der Langeweile, der bald sarkastisch ironisierende, bald gefühlvoll schwärmende Poet des Augenblickes. Im Grunde seines Wesens eine Anakreon-Natur, empfänglich für Reize der Liebe und des Weines, ein Verherrlicher des Lebens, ein Verkünder sorgloser Daseinsfreude.

OFFENBACHS KOMIK

ANTON HENSELER

Komik ist der Grundzug des Offenbachschen Genres, Komik in allen Spielarten, die ästhetische Theorien und Klassifikationen aufgestellt haben, ohne sich indessen viel um diesen Reichtum bei Offenbach zu kümmern, der sich kundtut als Derbkomisches und Feinkomisches, als Charakterkomik und Situationskomik, als Wortwitz, Ironie, Satire, Burleske, Groteske, Parodie und Travestie, als Komik des Librettos, rein musikalische Komik und solche, die sich in Verbindung mit Wort und Darstellung auswirkt. Offenbach übernimmt, steigert und erweitert die reichen buffonesken Mittel der Buffa und Comique in seiner Gestaltung der Singstimmen, des Instrumentalparts und selbst des musikalischen Aufbaus. Schon durch das vorgeschriebene flotte Tempo nehmen Offenbachs Couplets den Charakter des in der Buffa ausgebildeten Parlandostils an, dessen Eigenheiten: das Verweilen auf einem Ton, das Herausschleudern höherer Töne, die dauernde Wiederkehr kurzer Tongruppen, große, grotesk anmutende Intervallsprünge, die Sforzato-Witze und syllabischen Scherze in reichlichstem Maße ausgenutzt werden.

Von der Frühzeit der Opera buffa an hat das komische Genre aus der Verspottung der Seria Kapital zu schlagen gewußt und hierdurch wesentlich dazu beigetragen, daß sich die ernsthafte Oper nicht auf abwegigen und ausgetretenen Bahnen verlor. Die Parodistik der Offenbachiade verfolgt ähnliche Bestrebungen. Ihre hauptsächlichsten Mittel sind die Stilmixtur, die sich mitunter zur Stilkarikatur auswächst, und das Zitat. Im Unterschied zu den älteren Parodien vermeidet es die Offenbachiade, ein bestimmtes einmaliges Werk der Opernbühne karikierend nachzuzeichnen. Vielmehr ist bei Offenbach die Parodie in einen Rahmen eingespannt, der für sich existenzfähig wäre, ein bedeutsamer Schritt zur Verselbständigung des Genres, dessen Lebensdauer nun nicht mehr wesentlich von der Popularität einer bestimmten parodierten Vorlage abhängig ist. Offenbachs Parodistik, die sich nur auf einzelne Stellen, höchstens einzelne Musiknummern erstreckt, besitzt Bewegungsfreiheit, indem sie sich bald gegen die Gattungen der italienischen Seria, der Großen Oper der Meyerbeerrichtung, der Räuberromantik der komischen Oper, bald auch gegen bestimmte einzelne Werke richtet. Offenbachs Parodistik ist aber nicht nur Opernsatire, die in rein artistischen Bezirken haften bliebe — zutiefst richtet sich seine Groteskkunst gegen gewisse, mit dem Anspruch auf Unantastbarkeit und Respekt auftretende Ideologien, Traditionen und Lebensformen, die hier ihre Entlarvung und komische Selbstzersetzung erfahren.

OFFENBACH AUF DER PROBE

LUDOVIC HALÉVY

Offenbach sitzt in einem Sessel auf der Vorderbühne, sehr bleich und unter seinem Wintermantel frierend. „Ich bin krank“ sagt er zu mir, „ich habe diese Nacht nicht geschlafen und diesen Morgen nicht gefrühstückt; ich kann nicht gehen und nicht sprechen. Die Probe geht miserabel . . . die Massenbewegungen sind unordentlich und schleppend . . . und ich habe nicht den Mut, einzugreifen.“ Er hat den Satz noch nicht vollendet, als er wütend aufspringt, seinen Stock schwingt und den Choristinnen zuruft: „Was singen Sie denn da, Sie, meine Damen? . . . noch einmal, noch einmal das ganze Finale!“ Offenbach setzt sich an das Klavier zur Seite des Dirigenten und nimmt die Probe in die Hand. Mit einem Male hat er wie durch ein Wunder Bewegung, Kraft und Leben wiedergefunden. Er wird lebhaft, erregt, erhitzt sich, müht sich ab, spricht, singt, schreit, eilt in den Hintergrund des Theaters, die schlaftrigen Choristen aufzurütteln, kommt wieder nach vorn, eilt nach links, die Figurantinnen durcheinanderzujagen . . . vorhin zitterte er noch vor Kälte, jetzt ist er in Schweiß gebadet. Er entledigt sich seines Mantels und wirft ihn im Bogen auf den Sessel, er schlägt mit großen Armbewegungen den Takt, schlägt seinen Spazierstock auf dem Piano mitten entzwei, stößt einen Fluch aus, schleudert die eine Stockhälfte zu Boden, nimmt heftig dem Dirigenten den Stab aus der Hand und fährt ohne Unterbrechung fort, mit außerordentlicher Kraft den Takt zu schlagen, indem er alle unter die Spitze seines Stabes zwingt. Welcher Geist in dieser so ausdrucksvollen und eigenartigen Physiognomie! Welche Energie in diesem kleinen, zarten, empfindlichen, schmächtigen Körper! Das ist nicht mehr der Mann, das sind nicht mehr die Schauspieler und Choristen von vorhin! Das Finale wird mit Schwung in einem einzigen großen Zuge ohne Riß in einem wahrhaften Ausbruch von Begeisterung und Heiterkeit heruntergespielt. Und nach der letzten Note klatschen alle, Künstler, Choristen und Figuranten, Offenbach Beifall, der erschöpft in seinen Sessel zurück sinkt, indem er sagt: „Ich habe meinen Stock zerschlagen, aber mein Finale gerettet“.

Die Theater-Zeitschrift erscheint in zwangloser Folge, in der Regel halbmonatlich. Herausgegeben von Hans Melchner unter Mitarbeit von Dr. Fritz Landsittel. Druck und Verlag M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3. Nachdruck: nur unter Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.