

No. 746. Wien, Donnerstag den 27. September 1866

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

27. September 1866

1 „Blaubart.“

Ed. H. Ueber Offenbach's „Blaubart“, der kürzlich im Theater a. d. Wien zum erstenmale in Scene ging, hat ein Mitarbeiter dieser Zeitung bereits sein Urtheil nach der Generalprobe abgegeben. Es lautete ungefähr dahin, daß der Text schlecht und die Musik nicht gut sei. Auch in dieser Kürze läßt der Ausspruch an Rundung und Vollständigkeit wenig zu wünschen übrig, und wir würden uns der Mühe einer nachträglichen Ausführung desselben überhoben sehen, wenn nicht der Umstand, daß gerade solchen Offenbach Sumpfweg wandelt, ein Wort des Bedauerns verdiente. Offenbach hat bekanntlich vor zehn Jahren in einem kleinen Local der Champs Elysées eine Carrière begonnen, mit einactigen Singspielen, die von drei bis vier Darstellern gegeben, von einem winzigen Orchester begleitet und von allem scenischen Prunk entblößt waren. Die vom Ausstellungspalast heimkehrenden Spaziergänger besuchten das jugendliche Theater anfangs als eine Curiosität, fühlten sich aber bald von den pikanten, einschmeichelnden Melodien, von der graciösen Heiterkeit dieser anspruchslosen Operetten immer mehr gefesselt. Der Name des bishin unbekannten Componisten verbreitete sich schnell, durch kein anderes Hilfsmittel als sein eigenes Verdienst, und nach wenigen Jahren waren die Offen'schen „Bouffes“ erklärte Lieblinge der Theaterwelt. Dasbach deutsche wie das französische Publicum ergötzte sich gleichmäßig an den anmuthigen Genrebildchen: „Die Hochzeit bei“, „Later-nenschein Das Mädchen von Elisonzo“, „Fortunio's“, „Lied Herr und Madame Denis“, „Daphnis und Chloë“, „Die Zaubergeige“ etc., ja sämmtliche Bühnen, die das Singspiel und die kleine komische Oper cultiviren, leben seit jener Zeit vorzugsweise von Offenbach's Melodien. Ein so großer Erfolg mit so bescheidenen Mitteln ist ohne eine gewisse künstlerische Bedeutung des Gebotenen undenkbar. Wir haben seinerzeit gerne das Verdienst dieser anspruchslosen Compositionen hervorgehoben, einmal, weil es überhaupt nichts so Kleines ist, eine Unzahl netter Singspiele voll Melodie und heiterem Esprit aus dem Aermel zu schütten, sodann weil uns das hochmüthige Nasenrümpfen der Kritik am wenigsten für Deutschlandpassend schien, das auf diesem Felde seit Menschengedenken selbst nichts leistet. Damals, als Offenbach klein anfang, war er am größten. In dem Maße, als er später sein Talent in die Breite zog und zu großen, lärmenden Opern zwang, wurde es schwächer und kleiner. Zwei seiner größeren Stücke, „Orpheus“ und „Helena“, zeigten ihn musikalisch noch frisch und erfindungsreich, die melodiosen Reize und die glückliche parodistische Komik der Musik überdeckten das Unzureichende der musikalischen Bildung Offenbach's und verhalten diesen burlesken Götter- und Helden-Opern überall zu großem Erfolge. Nur floß dieser Erfolg — und dies scheint uns bemerkenswert — durchaus nicht mehr so rein

aus dem musikalischen Verdienste der beiden Novitäten, wie früher bei den einactigen Singspielen: die Reizmittel äußeren Prunkes und einer theils lüsternen, theils frechen Sinnlichkeit wirkten hier als bedenkliche Factoren schon mit. Den früher genannten kleinen Operetten lag stets — sie mochten noch so flüchtig concipirt, noch so knapp eingerahmt sein — ein bestimmter, einheitlicher Gedanke zu Grunde, sie hatten „einen Sinn“, das Komische steigerte sich allenfalls bis zum Possenhaften, ließ aber nach Muster des älteren französischen Singspiels dem Ernst, der Empfindung, ja der Rührung angemessenen Raum. Letztere Elemente fallen im „Orpheus“ und der „Helena“ schon gänzlich hinweg, das Grotesk-Komische, die üppige Sinnlichkeit und die schneidende Parodie behaupten hier allein das Feld in seiner ganzen Breite. Demungeachtet läßt sich nicht leugnen, daß in beiden Travestien noch eine bestimmte dramatische Idee thätig ist, welche ihren Stoff einheitlich aufbaut und geschickt gliedert. Dies ist nicht mehr der Fall bei zwei anderen größeren Singspielen Offenbach's, welche sich dem absoluten Blödsinne hingeben und dadurch als die wahren Vorläufer des „Blaubart“ erscheinen, wir meinen „Le comte d'Éclair“ und „Die Seufzerbrücke“ (Genovefa von Brabant Magellone). Den Inhalt dieser Stücke bildet jener carnestolte, gemüthlose, sich zu Excessen peitschende Unsinn, der sich vor jedem vernünftigen Moment fürchtet und uns ein sittliches Interesse an den handelnden Personen geradezu unmöglich macht. Musikalisch konnten diese zwei gesungenen Narrenhäuser noch allerlei Hübsches und Wirksames aufweisen, auch hatten sie die verblüffende Neuheit der Gattung für sich — mildernde Umstände, die dem „Ritter Blaubart“ nicht zu statten kommen. „Le comte d'Éclair“ ist die äußerste Potenzirung eines Genres, welches Blaubart Offenbach nach jenen beiden Versuchen nicht wieder hätte betreten sollen. Der souveräne Unsinn, die Frivolität und Häßlichkeit haben in diesem Libretto ihren letzten ästhetischen Schleier abgeworfen, und da Offenbach's Talent, im Zustand erschreckender Verarmung, nicht mehr vermag, diese Blößen musikalisch zu verdecken, so bleibt als Total-Eindruck des „Blaubart“ nur Ueberdruß und Langweile.

Seltsam, daß Offenbach im Anfang seiner Carrière, als die Noth ihn leicht hätte dazu treiben können, dem Publicum unwürdige Concessionen zu machen, einfach und aufrichtig schrieb, während er jetzt, wo sein gesicherter Ruf ihm volle künstlerische Freiheit gewährt, sich wie ein geschminkter Clown geberdet. Wir dächten, Offenbach's Partituren hätten nunmehr auch seine Kasse hinreichend gefüllt und der Componist könnte ruhig daran gehen, fortan etwas für seinen künstlerischen Namen zu thun. Offenbach's Talent ist durch übermäßiges und gehetztes Produciren ohne Frage vor der Zeit ermattet und zerfahren, es bedarf unumgänglich der Ruhe und Concentration, um — nicht etwa ideale Höhen — sondern nur jene Stufe wieder zu erreichen, die es anfangs innegehabt. Die wählerische, gewissenhaftere Arbeit hätte nun zu ersetzen, was an Jugendfrische etwa unwiederbringlich verloren ging. In der Partitur des „Blaubart“ ist fast nichts mehr originell und beinahe Alles trivial. Sie ist kein neuer „Offenbach“, sondern eine Ausbeutung des alten. Dabei hat die pikante Grazie der früheren Offenbach'schen Melodie jenem widerlichen cadaverösen Lächeln Platz gemacht, das man mitunter im Ballet an alten Tänzerinnen beobachten kann. An die fein instrumentirende Hand von ehemals erinnern nur mehr Einzelheiten (wie das hübsche Decrescendo des Marsches zu Anfang der Overture); die Triangel, die große Trommel, gestimmte Glocken und Holzgeklapper führen nunmehr das große Wort im Orchester. Noch wollen wir an Offenbach nicht verzweifeln, in seiner unerhörten Productivität hat er nicht selten nach einer mißlungenen Arbeit eine überraschend glückliche gebracht — aber sein „Blaubart“ ist ein Memento mori; noch ein oder zwei solche Werke, und der Componist steht am Leichenstein seines musikalischen Rufes. Es ist aber nicht einmal so sehr die beklagenswerthe Armuth an Erfindung, was wir ihm diesmal verübeln, als die Unwürdigkeit des ganzen Genres. Das Libretto der Herren und Meilhac soll eine Trave Halévystie der Blaubartsage sein. Es wird dazu eigentlich erst im Mit's berühmter Grétry Op-

erhat die Offenbach'sche Travestie nichts zu schaffen. Ein hiesiger Musik-Referent, der bei Gelegenheit der letzteren viel von spricht, erzählt uns, dieser sei Grétry Küchenjunge am Hofe Ludwig's XIV. gewesen! Offenbar verwechselt der Herr Collega den guten mit dem 126 Jahre früher Grétry verstorbenen, der aber seinerseits wieder keinen „Lully Blaubart“ componiert hat. Reden ist Silber..... dritten Acte; der erste ist an die Blaubartgeschichte nur durch einen losen Faden willkürlich geknüpft, und der zweite Act hängt mit den beiden andern so ganz und gar nicht zusammen, daß er unbeschadet der dramatischen Entwicklung wegbleiben könnte. Schon die Exposition flickt sich aus lauter altem Trödel zusammen: eine als Kind ausgesetzte und wiedergefundene Prinzessin, ein Prinz als Schäfer verkleidet, die Krönung einer ausgelassenen Bauernmagd als Rosenkönigin u. dgl. Musikalisch scheint uns der erste Act noch der natürlichste und frischeste. Das Liebesduett fließt ohne neue Gedanken, aber rasch und anmuthig dahin, in den Couplets des Hof-Chemikers steckt viel gute Wirkung, jedenfalls mehr als die holprige deutsche Uebersetzung und Herrn's unzureichender Rott der Gesang davon aufkommen lassen. Auch das Auftreten Blaubart's läßt sich gut an, nur wird der Eindruck durch den albernen Refrain: „Bla, bla, bla, Blaubart“ (wozu die Trabanten geheimnißvoll hineinzusummen haben) verdorben. Ueberhaupt greift Offenbach im „Blaubart“ auffallend häufig zu solchen komischen Nothbehelfen. Nirgends aber unterscheidet sich der urwüchsige, natürliche Einfall so schnell und instinctiv vom Ausgeklügelten und Erzwungenen, als im Bereich der Komik, und so antwortet denn auch nur selten ein herzliches Lachen auf die angestrengten musikalischen Witze im „Blaubart“. Der zweite Act schildert den Hof eines düsteren Despoten, der seine Höflinge tyrannisirt, auch nach Laune köpfen läßt, aber vor seiner Frau und Tochter zittert — Alles unsäglich matt und verbraucht. Die Couplets des Kammerherrn Oskar (Herr) und der Friesen Königin (Fräulein) klingen nicht einmal mehr Meyer Offenbachisch, sondern wie aus einer alten Wiener Posse. Im Finale müssen die Höflinge dem Königin nach dem Tact die Hand küssen. Herr und Genossen haben Suppé dieses rhythmische Schmatzen bereits in Duettform verwendet, nun bringt Offenbach solch musikalischen Unflath gar im ganzen Chor! Der dritte Act enthält in seiner ersten Hälfte die eigentliche Blaubartgeschichte. Ritter Blaubart hat das stallduftige Rosenmädchen Boulotte aus dem ersten Act geheiratet und will sie nun, wie seine früheren fünf Weiber, aus dem Rechtstitel des Ueberdrusses hinrichten. Die Scene in dem schwarz ausgeschlagenen Verließ, wie das geängstigte Weib, um Gnade bittend, sich zu Blaubart's Füßen windet, dann Gift nehmen muß und hinsinkt, endlich als vermeintlich todt von Blaubart mit kaltem Hohn beschaut und befühlt wird — die Scene hat für unser Gefühl so viel des unvermittelbar Gräßlichen, daß einige eingestreute Spässe und Lerchenfelder Kraftwörter es nicht paralisieren können. Der Eindruck ist himmelweit verschieden von der befreienden Macht echter Komik und herzlich vergnügten Lachens. Offenbach's Musik, die den zweiten Act hindurch gänzlich lahm gelegen, rafft sich in dem großen Duett (Blaubart und Boulotte) zu einigen gelungenen Momenten auf. Sie helfen uns leider nicht darüber hinweg, daß das Duett, meist im pathetischen Styl der Großen Oper gehalten, den Ernst der Scene eher verstärkt als aufhebt und so das Unpassende der ganzen Situation nur fühlbarer macht.

Wir wollen einräumen, daß eine rücksichtslosere, das Aeüßerste wagende Komik in Spiel und Gesang hier Manches bessern und die zwischen Grauen und Spaß unheimlich schaukelnde Situation vielleicht völlig auf Seite des letzteren zu reißen vermöchte, wie von der Pariser Darstellung behauptet wird — etwa ein Blaubart à la oder Nestroy, Scholz nicht à la und Dawson, wie der Roger Swoboda'sche. Und dennoch kann man es hier den Darstellern kaum ernstlich verübeln, daß sie noch zu viel Discretion und Schönheitssinn besitzen, um sich zur vollständigen Caricatur zu verzerren.

Auf die Mordscene folgt wieder der Spaß. Aber welch salzlos kindischer Spaß! Der

Hof Chemiker, ein Popolani wissenschaftliches Genie, das unsere, Redtenbacher und Schrötter weit hinter sich läßt, treibt der erstarr Hlasiwetzten Boulottedie Wirkungen des Giftes mittelst der Elektrisir- Maschine aus. Auf diese Art hat der Würdige bereits fünf Frauen Blaubart's gerettet und allmähig als liebliche Handbibliothek zu eigenem Gebrauche in einem Seitenflügel des Schlosses verborgen. Mit Champagnergläsern in der Hand kommen diese Wunder der modernen Chemie nun zum Vorschein und singen mit Boulotteein Trinklied, das (von Holzgeklapper im Orchester begleitet!) jedenfalls unter den zwanzig bis dreißig Trinkliedern Offenbach's die unterste Stelle einnimmt. Der Vorhang fällt und ein vierter Act führt uns zu den Hochzeitsfeierlichkeiten an König Bobèche's Hof. (Wann wird, beiläufig gefragt, die willkürliche Confusion von „Bild“ und „Act“ einmal aufhören, und wieder Act heißen, was ein Act ist?) Frauen erscheinen als Zi Blaubart'sgeunerinnen maskirt auf dem Feste, jagen Blaubartden nöthigen Schreck ein und vermählen sich sofort mit den vom Königvermeintlich gemordeten, aber gleichfalls „chemisch“ restaurirten fünf Cavalieren; Boulotteversöhnt sich mit Blaubart, als wäre nichts Unangenehmes zwischen ihnen vorgefallen. Das einzig Amüsante in dem Act ist ein von Herrn und Herrn Swoboda sehr drollig Szika getanztes Duell. Dieser wirksame und wenigstens neue Unsinn vermag jedoch kaum mehr das Gähnen der Zuschauer gegen den Schluß dieser „komischen Oper“ aufzuhalten, welche in ihrer Gänze noch etwas länger dauert als die „oder die Hugenotten „ im Kärntnerthor-Theater. Afrikanerin

Die Stimmung des Publicums schien uns im Ganzen sehr lau, der stellenweise hervorbrechende Beifall galt vorzüglich den äußerst anziehenden Leistungen der Herren Swoboda (Blaubart) und (König Blasel Bobèche), denen sich mit wirksamer Komik die Herren (Cavalier Jäger Alvarez) und Rott (Popolani) anschlossen. Die Costüme waren nach allerliebsten Zeichnungen von Franz glänzend ausgeführt; von den Gaul neuen Decorationen machte namentlich die erste (Landschaft mit Blaubart's Schloß) schöne Wirkung; auch die Verdienste des Capellmeisters J. um die musikalische Ausführung Hopp verdienten alle Anerkennung — und so fehlte denn zur Trefflichkeit des Ganzen nichts weiter, als ein guter Text und eine gute Musik.