

*Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“*, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

*Neue Freie Presse*. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz  
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5791. Wien, Sonntag, den 10. October 1880.

Eduard Hanslick, J. Offenbach.

## 1 J. Offenbach.

Ed. H. Als Offenbach im Februar des vorigen Jahres in Wien eintraf, um die Generalprobe und erste Aufführung seiner „Madame Favart“ zu leiten, da glich er einer zerbröckelnden Ruine, die über Nacht lautlos in sich zerfallen kann. Mit Bestürzung bemerkten die Freunde den hippokraen Zug in dem todmüden Gesichte des sonst so heiteren tisch Mannes und ahnten, Abschied nehmend, es sei diesmal für immer. Diese letzte Fahrt des kranken Offenbach nach seinem zärtlich geliebten Wien war einer der zahlreichen Beweise seiner bewunderungswürdigen, alle körperlichen Leiden bezwingenden Willensstärke und Arbeitslust. Diese Willensstärke und Arbeitslust allein konnten das Wunder vollbringen, Offenbach's verfallenes Leben noch über Jahr und Tag hinaus zu fristen. Mit Offenbach ist ein ganz ungewöhnliches musikalisches Talent, eine glänzende Specialität geschieden. Die Popularität seiner Werke kann unmöglich noch größer werden, als sie es zu seinen Lebzeiten war, aber die deutsche Kritik wird sich vielleicht durch seinen Tod zu etwas unbefangenerer Würdigung derselben veranlaßt finden und sie nicht wie bisher blos vom einseitig moralischen, sondern vom musikalischen Standpunkte beurtheilen. So viel er auch geschrieben, Offenbach blieb immer originell, man erkennt seine Musik nach wenigen Tacten als „Offenbachisch“, und das allein schon hebt ihn hoch über seine zahlreichen französischen und deutschen Nachahmer, deren Operetten kläglich zusammenschrumpfen würden, wollte man Alles daraus confisciren, was „Offenbachisch“ ist. Er hat ein neues Genre geschaffen, in dem er geradezu einzig waltete; ein Genre, das in der dramatischen Hierarchie allerdings eine untergeordnete Stufe einnimmt, aber ein Vierteljahrhundert lang Millionen von Menschen das beinahe verloren gegangene Vergnügen an frisch und reich hervorquellender heiterer Musik bereitet hat. Offenbach hat zur musikalischen Tragödie und dem höheren musikalischen Lustspiel eine dritte wohlberechtigte Kategorie hinzugefügt: die musikalische Posse. Daß auf diesem vor Offen's Erscheinen ausgetrockneten Gebiete jetzt eine bedenkliche Ueberschwemmung eingetreten ist, kann man *ihm* nicht zur Last legen. Von seinen zahlreichen Nachfolgern erreicht ihn kein Einziger in seiner Verbindung von melodischem Talent und ausgebildeter Technik, höchstens daß ihm *Johann* in ersterer Eigenschaft, *Strauß* in letzterer *Lecocq* nahezu gleichkommt.

Heute, da der Tod — dieser unerwünschte und doch schließlich unentbehrliche Helfer der Kritik — Offenbach's Wirken abgeschlossen hat, wird eine Uebersicht seiner enormen Thätigkeit möglich. Es lassen sich leicht drei Perioden derselben unterscheiden, die ungefähr mit den drei letzten Decennien — Fünfziger-, Sechziger- und

Siebziger-Jahre — zusammenfallen. Die erste Periode umfaßt seine kleinen einactigen Singspiele und zeigt uns sein Talent von der liebenswürdigsten und anspruchslosesten Seite. In der zweiten sehen wir Offenbach zu größeren Formen vorschreiten, seine Erfindung noch üppiger, seine Technik noch sicherer, seine Effecte aber raffinirter werden; es ist die Periode, die mit „Orpheus“, der „Schönen“, „Helena Genovefa“, „Blaubart“ etc. das bedenkliche Stoffgebiet der ausgelassenen Travestie und Parodie betritt und fast bis an den Ausgang der Sechziger-Jahre reicht. Von da an verläßt Offenbach das Feld der Travestie und wendet sich wieder mehr der eigentlichen Comödie zu; er schreibt im Anfange dieser dritten Periode einige zwischen Posse und Lustspiel sich bewegende allerliebste Stücke — wie die „Prin“, „zessin von Trapezunt Pariser Leben“, „Vert-Vert“ — ermattet jedoch in den letzten Jahren und bringt, bei noch immer erstaunlicher Fruchtbarkeit, doch größtentheils einen schwächeren Aufguß seiner früheren Musiken.

Was Offenbach's Namen mit Einem Schlage bekannt und beliebt machte, sind bekanntlich die kleinen einactigen Singspiele, womit er während der ersten Pariser Weltausstellung im Jahre 1855 das kleine Theater in den Champs Elysées einweihte. Ihnen waren jedoch eine Menge Versuche vorangegangen, von denen die Welt nichts erfuhr und an denen sie wahrscheinlich nichts verloren hat. Der junge Offenbach hatte von 1845 bis 1855 unermüdet Opern und Operetten geschrieben, mit denen er vergeblich an die Thüren der Pariser Theater-Directoren klopfte. So errichtete er denn selbst jenes Miniatur-Theater und traf mit seinen einactigen Singspielen die rechte Form für sein frisches, anmuthiges Talent. Mit drei bis vier Personen, die gerade zur Noth singen konnten, mit einem winzigen Orchester, ohne Chor und Tanz, ohne jeglichen Schmuck der Ausstattung gab Offenbach in raschester Folge jene einactigen Operetten, welche bloß durch den Reiz ihrer heiteren, graziösen, dabei charakteristischen Melodien das Publicum schaarenweise anlockten und anhaltend fesselten. , der sich besser als irgend ein Anderer *Rossini* auf Werth und Seltenheit eines fruchtbaren melodischen Talentes verstand, bezeichnete damals Offenbach mit sinnvollem Scherz als den „Mozart der Champs Elysées“. Wien kennt die meisten dieser kleinen Offenbach'schen Singspiele vom Treumann- und Carl-Theater her: „Die Hochzeit bei Laternen“, „schein Herr und Madame Denis“, „Die beiden Blinden“, „Fortunio's Liebeslied“, „Die Zaubergeige“, „Der Ehemann“ u. s. w. Die allgemeine freudige Aufnahme vor der Thür dieser anspruchslosen Operetten war wohlverdient und leicht erklärlich. Das kleine einactige Singspiel für vier Personen ohne Chor ist so gut wie eine Schöpfung Offenbach's. Wenigstens die moderne Wiedererweckung eines in Vergessenheit gerathenen, im vorigen Jahrhundert von Monsigny, Philidor und Grétry cultivirten Genres. Dieses trat allmählig in dem Maße zurück, als die Opéra comique sich dem Styl und dem Ausstattungsprunk der Großen Oper näherte. Immer seltener gab man dort einactige Stücke als „Lever du rideau“ vor halbleeren Bänken. Durch angeblich „komische“ Opern von den großartigen Ansprüchen des „Nordstern“ oder der „Dinorah“ wurde diese ganze Kunstform so sehr in die Richtung der Großen Oper gedrängt, daß das alte fröhliche Gesicht der Opéra comique nicht mehr zu erkennen war und das komische Singspiel auszusterben drohte. Offenbach füllte mit seinen Operetten (welche sich zur Komischen Oper ungefähr verhalten wie diese zur Großen) die empfindliche Lücke aus und leitete nach langer Dürre wieder einen Strom musikalischer Heiterkeit der lachlustigen und melodiendurstigen Menschheit zu.

Offenbach's Styl hat bei aller Originalität den meisten Zusammenhang mit Auber und Adam. Das französische Element ist das vorherrschende in ihm, aber nicht das allein herrschende. Einige nicht zu tilgende Jugendeindrücke namentlich aus den Opern und C. M. *Mozart's Weber's* (die einzigen Componisten, von denen Offenbach mit Begeisterung sprach), ein Strahl deutscher Romantik und die ausgelassene Carnevaleskomik seiner Vaterstadt Köln mischten sich in ihm mit der leichtfertigen Grazie seines Adoptiv-Vaterlandes Frankreich. Endlich noch ein drittes nationales Element,

ohne welches Offenbach ebensowenig vollständig zu erklären ist, wie H. Heine: der Witz und Scharfsinn des Juden. — Aus Offenbach's Wirksamkeit ist uns jene Gruppe einactiger Singspiele mit ihrer hinreißenden Laune und feinen Formvollendung noch heute das Liebste. Wie viele Machthaber von der „haute critique“ möchten sich und Anderen einreden, derlei Kleinigkeiten seien leicht zu machen. Ja, sie sind leicht zu machen für Jemanden, der die Gnade von Gott hat. Warum ist aber gerade diese gar so selten?

Begreiflicherwise suchte Offenbach's Talent bald die engen Grenzen seiner ersten Singspiele auszudehnen. Er schrieb die Musik zu mehractigen, dramatisch und decorativ reicher ausgestatteten Stücken: „Orpheus“, „Die schöne“, „Helena Blaubart“, „Genovefa von Brabant“, „Die“ und anderen. In diesen schönen Weibern von Georgien Operetten seiner zweiten Periode zeigt sich ohne Frage nicht blos sein Ehrgeiz, sondern auch seine Kunst gewachsen. An musikalischem Reichthum und Witz übertreffen die besseren Partituren dieser zweiten Periode unzweifelhaft Offenbach's erste Anfänge, sie opfern jedoch die frühere Einfachheit und Natürlichkeit auf, um theils frivol-grotesken, theils prunkhaft luxurirenden Handlungen gerecht zu werden. Weit entfernt, den Anwalt von Textbüchern wie „Orpheus“ und „Die“ machen zu wollen, möchten wir doch für schöne Helena Offenbach gegen seine unbedingten Verurtheiler zwei mildernde Umstände erwähnen. Einmal ist die Travestirung griechischer Helden- und Göttergeschichten in komischen Singspielen durchaus keine neue Idee, sie blühte im vorigen Jahrhundert und noch in diesem auf deutschen Bühnen, namentlich in Wien, der Heimat von „*Blumauer's* Travestirter Aeneide“. Nur waren damals Text und Musik ungleich trivialer und sinnloser, als in Offenbach's Operetten. In letzteren zeigen sich die Librettisten bei aller Ausgelassenheit doch als witzige Köpfe. Die Idee, daß der gutmüthige Musiklehrer Orpheus von der „öffentlichen Meinung“ gezwungen wird, seine verstorbene Frau, die ihn zeitlebens quälte und betrog, aus der Unterwelt zurückzuholen, ist gewiß geistreich. Das häusliche Treiben der Götter im „Orpheus“, die Parodie des Orakelwesens und der olympischen Spiele in der „Helena“ sind ohne Frage sehr witzige Einfälle. Desgleichen die Grundidee der „Großherzogin von Gerolstein“, welche uns die kleinstaatliche Autokratie in dem raschen stufenweisen Avancement des Gemeinen Fritz zum General und seine ebenso schnelle Degradation zum Gemeinen voll Humor veranschaulicht. Fürs zweite dürfen wol, wo es sich um ernsthafte Beurtheilung handelt, weder die Excesse der Textdichter noch die der Schauspieler auf Rechnung der Offenbach'schen Musik gesetzt werden. Verliert letztere schon durch die deutsche Uebertragung sehr viel an Witz und Feinheit, so leidet sie vollends unter den gewöhnlichen deutschen Aufführungen. In Wien brachte das Carl-Theater (als neben *Tewele* und *Knaack* noch *Karl Matras*, *die Treumann*, *Grobecker*, *Müller* wirkten, später auch *Fontelive* und *Gallmeyer*) vortreffliche Vorstell *Meyerhofflungen* der besten Offenbach'schen Stücke, desgleichen das Theater an der Wien mit der — die von *Geistinger* Offenbach entdeckt und für dieses Fach bestimmt ward — und dem *Trifolium*, *Blasel* und *Rott*. Aber *Swoboda* was für grobkönige, geist- und anmuthslose Aufführungen Offenbach'scher Operetten man in den kleineren Hof- und Stadttheatern Deutschlands erlebt, ist erstaunlich, und die Kritik, die aus solchen Aufführungen ihre einzige Kenntniß schöpft, pflegt dann natürlich gegen Offenbach ärgerlich und ungerecht zu urtheilen.

An das Ende der Sechziger-Jahre, etwa nach der „Großherzogin von Gerolstein“, möchten wir den Schluß von Offenbach's zweiter, überwiegend parodistischer und travestirender Periode setzen. Den Anfang der dritten bezeichnen einige mehr dem Lustspielton sich nähernde drei- und vieractige Operetten, welche Offenbach's Talent noch in ganzer Frische aufweisen, dabei feiner, maßvoller und nur mit seltenen Rückfällen in die grotesken Uebertreibungen der zweiten Periode: die reizenden Operetten „Die Prinzessin von Trape“, „zunt Pariser Leben“ und „Vert-Vert“ (im Carl-Theater unter dem Titel „Kakadu“ gegeben). Angelockt, sich auch in höherem

Genre zu versuchen, schrieb Offenbach zu dieser Zeit zwei größere Werke für die Pariser Opéra Comique: „Le“ und „roi Barkouf Robinson Crusoé“, die beide ohne Erfolg blieben. Zwei ähnliche Versuche in Wien mußten Offen's Freunde überzeugen, daß sein leichtbewegliches, der bach contrapunktischen und polyphonen Hilfsmittel entbehrendes und pathetischem Ausdruck unzugängliches Talent nicht ausreichte für ernsthafte, sich dramatisch entfaltende Stoffe. Wir meinen die 1864 im Kärntnerthor-Theater mit schwachem Erfolge gegebene romantische Oper „Die Rhein-Nixen“ (deren graziöse Balletmusik Herbeck in den dritten Act von Nicolai's „Lustigen Weibern“ hinübergerettet hat) und die Oper „Fantasio“, die sich auf der Bühne des Theaters an der Wien auch nur kurze Zeit erhielt. In beiden Fällen hatte Offenbach ein schlechtes Libretto erwischt und, was noch schlimmer, ein seiner Individualität nicht entsprechendes. Er gab sich darin alle Mühe, ernst und leidenschaftlich zu sein, sich größer zu strecken, als er gewachsen war, brachte es aber höchstens zu vereinzelt glücklichen Momenten. Der Kunst ist jedoch mehr gedient mit einer Natur, die sich bekennt, als die sich verleugnet. Darum that Offenbach wohl daran, sich wieder ganz dem leichteren Genre der Operette zuzuwenden. Unverkennbar verrieth sich in den letzten sechs bis acht Jahren eine Ermattung seiner Erfindungskraft, die dann zu häufigen Reminiscenzen und Entlehnungen (allerdings nur aus dem eigenen Kapitale) Zuflucht nahm. Trotzdem schmückten jede, auch die schwächste seiner späteren Operetten stets eine oder mehrere Nummern, in welchen sein Talent von ehemals voll aufleuchtete; nur wollte für einen großen und anhaltenden Erfolg Einzelnes nicht mehr ausreichen. Die in Wien bekannt gewordenen Operetten aus Offenbach's letzter Periode sind: „Die Banditen“, „Die“, „Wilddiebe Schneeball“, „Der schwarze Corsar“, „Die“, „Creolin Schönröschen“ (La jolie Parfumeuse), „Margot“ (La boulangère a des écus), „Frau Herzog“ (Madame) und zuletzt „l'Archiduc Die Tochter des Tambourmajors“. Letztere ist nach Offenbach's eigener Aufzeichnung seine *hün* Operette. Mit den beiden noch unaufgeführten *der* „Lurette“ und „Les contes d'Hoffmann“, an die er noch auf dem Sterbebette die letzte Hand legte, beträgt somit die Zahl seiner dramatischen Arbeiten 102.

Offenbach verband mit einer erstaunlichen Leichtigkeit der Production den musterhaftesten Fleiß. Dabei konnte er (wie Mozart und Rossini) unter allen erdenklichen Störungen, zu jeder Zeit, an jedem Orte componiren. Ich sah ihn oft ruhig arbeiten, wenn Freunde und Bekannte dicht um ihn her plauderten, und so oft er nach Wien kam, er brachte stets ein hübsches Quantum Skizzen mit, die er im Waggon mit Bleistift niedergeschrieben. Am erstaunlichsten war seine Selbstbeherrschung und Gelassenheit, wenn er, krank und von Schmerzen gepeinigt, unermüdlich weiterarbeitete, auf dem Krankenbett sich täglich mit seinen Librettisten über die nächsten Scenen berieth. Mit der Beendigung einer Partitur war seine Arbeit keineswegs abgeschlossen. Noch während der Proben änderte und verbesserte er fortwährend; er zauderte keinen Augenblick, ein hübsches Musikstück zu streichen, wenn er nachträglich fand, daß es die Handlung aufhalte; eben so schnell war er zur Hand, in letzter Stunde ein neues hinzuzucomponiren. Er kannte das Theater wie kein Zweiter und ruhte nicht, bevor er jedem seiner Stücke die wirksamste Bühnenform, die möglichste Vollendung gegeben hatte. In diesem Sinne war Offenbach einer der gewissenhaftesten Künstler. Auch an seinen Melodien, so leicht sie ihm zuflossen, änderte er oft und lange, wenn ihr Rhythmus ihm noch nicht packend und eigenthümlich vorkam. In vielgestaltiger Erfindung des Rhythmus war Offenbach bewundernswürdig; in diesem Punkte (dem schwächsten unserer jetzigen Opern-Componisten) könnten alle seine deutschen Collegen von ihm lernen. Das Thema: „Oh que j'aime le militaire“ in der „Großherzogin“ sahen wir ihn zehn bis zwölfmal umschreiben, bis ihm der Rhythmus recht war. Melodisch unerschöpflich, bedurfte er nur der aller-einfachsten Begleitung von zwei bis drei Accorden, um eine Unzahl der hübschesten, dabei charakteristischsten Gesänge darüber zu schreiben. Das ist in unserer Zeit

des gehäuften und überkünstelten Accompagnements das Allerseltenste. Viel schwächer als sein *melodisches* und sein *rhythmisches* Talent war Offenbach's *harmonische* Kunst, und seine *contrapunktische* stand fast auf dem Nullpunkt. In ihrer eminent *komischen* Kraft hat seine Musik kaum ihresgleichen; Offenbach besaß diese seltene Gabe in viel höherem Grade als Lortzing, Nicolai oder Flotow. Sein feiner Sinn für charakteristische Instrumentirung, die trotzdem nie aufdringlich wird, unterstützte ihn trefflich in seinem Talent für musikalische Komik. Und als letzter, nicht geringster Vorzug in Offenbach's Operetten wachsen die einzelnen Musikstücke stets natürlich aus der Situation heraus und erfreuen fast immer durch maßvolle und abgerundete Form. Offenbach war, was immer man gegen ihn einwenden möge, ein Musiker von genialer Begabung und außerordentlichem Bühnenverstand. Er war außerdem ein guter, wohlwollender, für Freundschaft empfänglicher Mensch, der schwach wie ein Kind sein konnte, aber auch naiv, arglos und gutmüthig wie ein Kind.