



Les Brigands, eine *Opéra-bouffe*, die im Dezember 1869 ihre Premiere feierte, entstammt einer Schaffensphase, in der sich bereits die Entstehung des großen Opus postumum, der *Contes d'Hoffmann*, anbahnte und der Komponist damit befasst war, seine ureigene Kreation, die Offenbachiade, umzudisponieren, indem er sie zu gediegenen musikdramatischen Genres wie der *Opéra-comique* ins Verhältnis setzte: Es zog ihn ja im Grunde von früh an zur großen Oper. Die Hervorbringungen der besagten Periode haben selbst bei bekennenden Offenbachianern nicht durchweg Anklang gefunden; den Reizen der *Brigands* indes vermochten auch diejenigen nicht zu widerstehen, die sonst dafürhalten, dass die späteren, in konzeptioneller Hinsicht ambivalen-

ten Kreationen Offenbachs hinter den klassischen Mustern der Offenbachiade, hinter *Orphée aux enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864) und *La Vie parisienne* (1866), zurückbleiben. So entlockt die brillante Räuberpistole etwa Paul Bekker, der für die Stilexperimente des alternen Offenbach im Allgemeinen wenig übrig hat – er stempelt ihre Ergebnisse ganz nonchalant als »Mesalliancen« ab!¹ – das Zugeständnis, sie bürgen »einige der kostbarsten Gaben«.² Die Palme reicht er dem Finale des ersten Aktes, worin er mit den drei anderen Doyens der Offenbach-Rezeption im 20. Jahrhundert, mit Henseler, Kraus und Kracauer, übereinstimmt, die in ihren Betrachtungen zu den *Brigands* die Akzente durchweg gleich verteilen. Für Henseler, den paradigmatischen Offenbach-Biographen, ist das erste Finale der »Höhepunkt« des ganzen Werkes. Nennt er es »grandios«,³ so scheut sich Kraus, dem sein Renommee bis heute einen Ausnahmerang unter den Offenbach-Apologeten sichern dürfte, nicht davor, es rundweg für Offenbachs größtes zu erklären, das »alles Offenbachische« in den Schatten stelle.⁴ Den gleichen Überbietungstopos schlägt Kracauer an, der von den *Brigands* im Ganzen eine überaus hohe Meinung hat und insbesondere die Erweiterung der Offenbachiade um heterogene Elemente als innovativen Zug würdigt, anstatt wie Bekker an ihr Anstoß zu nehmen – so unterscheiden sich die Gemüter –; er rühmt an dem Finale die »Satire auf die Karabiniers«, die er zu den »treffendsten« rechnet, »die Offenbach je gelungen sind«.⁵

Die drei Autoren sind sich auch bei der Bestimmung der Besonderheit des Finales einig; unisono heben sie das ridiculisierende Moment der Musik als deren entscheidende Ausdrucksfunktion hervor, wobei Kraus und Kracauer in der Parodie zugleich etwas Doppelbödiges, gleichsam Exorzisierendes erblicken. In dem Augenblick, da, wie Henseler schreibt, »in die Banditenorgie plötzlich die berühmten Stiefel der Gendarmen hineintrappen, die immer zu spät kommen«,⁶ »erlangt die Musik« – der Satz sei hier mit den Worten Kracauers fortgesetzt – »eine ungewöhnliche Sprachgewalt. Sie kennzeichnet nicht nur die Lächerlichkeit der unbegründeten Würde und der aufgedunsenen staatlichen Autorität, sondern vergegenwärtigt zugleich das Grauen, das vom Popanz des Staates und hohler Repräsentation ausgeht. Die Stie-

¹ Paul Bekker, Jacques Offenbach. Berlin 1909, S. 92.

² Ebd., S. 116.

³ Anton Henseler, Jakob Offenbach. Berlin-Schöneberg 1930, S. 339.

⁴ Karl Kraus, Fackel 800 (1929), S. 62.

⁵ Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Hrsg. v. Ingrid Belke. Unter Mitarbeit v. Mirjam Wenzel. Frankfurt a.M. 2005, S. 296.

⁶ Henseler, S. 339.

fel der Karabiniers trappen gespenstisch durchs ganze Stück. Und obwohl sie dadurch, daß sie nie dort sind, wo sie eigentlich sein sollen, unendlich komisch wirken, erwecken sie durch ihr beständiges Vorhandensein doch auch die unbestimmte Angst, daß sie eines Tages im rechten Augenblick kommen könnten . . .⁷ Kraus führt einen Deutungsansatz von nachgerade frappierender Ähnlichkeit ins Treffen, gibt ihm jedoch eine etwas andere Pointe: »So bleibt es keineswegs dabei, daß die Gestalten, die sie bevölkern, lächerlich sind. Denn diese Wirkung ist durchwirkt von dem Grauen, daß sie so lächerlich sind, keine Ahnung von ihrer Lächerlichkeit zu haben. Eben dieses Unsagbare sagt Offenbach und eben dieser Zustand ist es, was heute nach ihm verlangt. Bald glaubt man konturhaft der Umformung eines Lebens von Schönpflug-Gestalten ins Daumierartige beizuwohnen; bald hört man diese Musik mit einer Deutlichkeit der Expression alles zur Sprache bringen, was die Sprache selbst kaum mehr bewältigt hätte. Auch losgelöst von einem Text, der bloß nirgendwo solchen Ausdruck belasten durfte, vermittelt uns diese Rhythmik die schmerzhaft Vergewisserung von Lebensformen und die Entschädigung, sie in ihren eigenen Wahnwitz aufgelöst zu sehen. Voll und ganz.«⁸ Wenn hier aus den Betrachtungen von Kracauer und Kraus recht ausführlich zitiert wird, so geschieht das aus dem Grunde, weil sie neben dem Motiv der ins Abgründige nuancierten Lächerlichkeit noch einen weiteren inhaltlichen Konnex aufweisen, an dem der Philologe besonderes Interesse nehmen wird: Beide Autoren bescheinigen der Offenbachschen Musik eine verbale Qualität, die sich nicht allein in einer kongenialen und effektvollen Vertonung des Librettos manifestiert, sondern deren Eigenstes gerade darin besteht, dass sie über den Text hinaustendiert und einen in ihm nur angedeuteten oder angelegten Sinn, eine Supposition oder eine semantische Tiefendimension aktualisiert und zur Evidenz gelangen lässt.

Die suggestive Beredsamkeit von Offenbachs Musik, die ihren Inhalten erstaunliche Konturschärfe, ja nachgerade plastische Bestimmtheit zu verleihen vermag, fixiert Kracauer vermittels des Wortes *vergegenwärtigen*; den gleichen illusionären Effekt umschreibt Bekker im Rekurs auf das Stiefel-Finale wie folgt: »[. . .] [W]enn in den Banditen Falsacappa sein: »J'entends un bruit de bottes« anstimmt, so hören wir schon von Weitem eine Legion von Stiefeln leise herantrappen, und sehen bei dem humoristischen Nachsatz den Kapitän mit seinen extra-großen Kommandostiefeln steif und stumm voranmarschieren.«⁹ Andernorts führt Bekker aus, dass Offenbach »[i]n den hämmernden und zuckenden Pulsschlägen des Rhythmus [. . .] die Grundzüge des ihm vorschwebenden Bildes wiederzugeben« versuche.¹⁰ Was Kracauer betrifft, auf den wir hier nochmals rekurrieren wollen, so sei darauf aufmerksam gemacht, dass er noch vor *vergegenwärtigen* das Verb *kennzeichnen* gebraucht, das, wenn man ihm eine semiotische Konnotation einsenkt, mit einer Vokabel wie *bezeichnen* kontrastiert, die in sprachwissenschaftlichen Konzeptionen als stehende Formel für sprachliche Zeichenhaftigkeit umläuft; das designierende Vermögen der Sprache erhält in seiner klanglichen Verwirklichung einen charakterisierenden, typisierenden Exponenten. Für diese Lesart spricht, dass dem Ausdruck *kennzeichnen* bei Kracauer ein Abstraktum als Objekt beigelegt ist, nämlich die Wendung »die Lächerlichkeit der unbegründeten Würde und der aufgedunsenen staatlichen Autorität«. Die illusionäre Kraft, die die Musik von ihrem evokativ-mimetischen Movens empfängt, wird durch einen zugleich analytischen und kritischen Faktor sublimiert; Offenbach versteht sich darauf, den Textsinn auszuweiten, die ihm supponierte zeitgeschichtliche Erkenntnis vernehmlich, das heißt ästhetisch kommunikabel zu machen und sie passgenau in sprechende klangliche Gebärden zu übersetzen:¹¹ Diese physiognomische Kenntlichkeit des Gemeinten, durch die

⁷ Kracauer, S. 297.

⁸ Fackel 800, S 63.

⁹ Bekker, S. 131.

¹⁰ Ebd., S. 104.

¹¹ Die diagnostische Potenz und seismographische Sensibilität von Offenbachs Musik, der bereits Nietzsche inne wurde, rührt nach Dieter David Scholz daher, dass sie sich »wechselnde[r], geistreich kontrastierende[r] wie rhythmisch mitreißende[r] und humoristisch persiflierte[r] Stilidiome« bedient, »die die Brüchigkeit der modernen ur-

der Treffsicherheit von Offenbachs Satire ein genaues Ziel einbeschrieben ist, mag auch Kraus vorgeschwebt haben, als er – in einem anderen als dem oben mitgeteilten Passus – zu dem Kompositum *Tonfigur*¹² gegriffen hat. Bei ihm scheint die von Kracauer lancierte Interpretation, der zufolge Offenbachs Musik die Bedeutung ihrer Textvorlage transzendiere, in einer gesteigerten, überspitzten Formulierung vorweggenommen; lässt er doch verlauten, dass bei Offenbach etwas »Unsagbares« artikuliert werde, ja mehr noch: dass man seine Musik »alles zur Sprache bringen« höre, »was die Sprache selbst kaum mehr bewältigt hätte« – obendrein »mit einer Deutlichkeit der Expression«,¹³ intuitiv einleuchtend, sinnenfällig, ohne dass man es sich intellektuell erarbeiten müsste: Es ist dies bei den *Brigands* die Karikierung eines Figurenarsenals, das durch solche Verzerrung zu einem beispielhaften Aufgebot gesellschaftlicher Archetypen umgeschaffen wird. Die hierfür maßgebliche »Tonfigur« bildet das musikalische Pendant zum Begriff, von dem sie zugleich dadurch differiert, dass sie nicht gedanklich vermittelt, geschweige denn logisch prädisponiert ist, mithin ohne Verzögerung, ohne Einbuße an Schwungkraft zündet und wie ein Funke überspringt.

Dabei fällt, wie Kraus bemerkt, der »Rhythmik«, die seit jeher als das prominenteste Merkmal von Offenbachs Œuvre eingeschätzt wurde, eine Schlüsselrolle zu. Man wird sie das eigentliche Rückgrat des Offenbach'schen Melos, als dasjenige, wodurch es gestische Prägnanz und stimulierende Wirksamkeit, die von Kracauer konstatierte »Sprachgewalt« erlangt, qualifizieren dürfen. »Die Plastik der Offenbachschen Rhythmen«, so Bekker, »übertrifft die Leistungen aller seiner Vorgänger in der parodistischen Literatur – sie ist es, die ihn zum Meister der musikalischen Satire erhebt.«¹⁴ Bekker differenziert die Beobachtung, die hier in dem Ausdruck *Plastik* kondensiert ist, in einem anderen Passus sprachlich dahingehend aus, dass Offenbach über die Gabe verfüge, »das gesungene Wort mit der Tanzgebärde zu verbinden«, worin er eines der »tiefsten Geheimnisse« seiner Kunst gewahrt.¹⁵ Mit diesem Diktum ist dem Rhythmus ebenso wie mit der Prägung *Tonfigur* ein Vermögen zur Modellierung und Scharfzeichnung attribuiert, das es Offenbach erlaubt, Figuren und ihren Konstellationen Klangprofile von physiognomischer Eindringlichkeit zuzuordnen. Spiegelt man diesen reliefierenden Zug auf die Textvertonung zurück, so kann man rasonieren, dass die musikalisierte, in Rhythmus konvertierte Artikulation der Lexeme mit einer gleichsam choreographischen Versinnlichung ihrer Bedeutung einhergeht, ja mehr noch: Die rhythmische Durchdringung des Wortes vollzieht den Artikulationsvorgang nach, transponiert ihn in einen Bewegungsablauf, kleidet ihn in kongeniale, unerhört versatile Formgestalten; die hierbei in Tätigkeit tretenden konstruktive Impulse strahlen auf die phonologische und morphologische Binnenstruktur der lexikalischen Einheiten und Gebilde aus, so dass die Sprache in ihren materiellen ebenso wie in ihren ideellen Aufbauelementen der musikalischen Gestaltung und so auch einem übergeordneten, ästhetischen Ausdruckswillen exponiert ist.

Diese Zusammenhänge streift Bekker, wenn er das Verhältnis von Musik und Text bei Offenbach von »überraschende[r] Anschmiegsamkeit« bestimmt sieht und weiter zu dem Urteil gelangt: »Die vielbegehrte Einheit von Wort und Ton, welche oft als eine Erfindung der Moderne gepriesen wird, ist hier in der Tat schon erreicht. Melodie und Text bilden ein untrennbares Ganzes, das Wort charakterisiert den Ton, und der Ton das Wort.«¹⁶ Man kann das Besondere der rhythmisch dominierten Wortbehandlung bei Offenbach im Anschluss an Thrasybulos G. Georgiades analytisch derart fassen, dass in ihr die »Korrelation Artikulieren-Bedeu-

banen Welt zum Ausdruck bringen« (<https://dieterdavidscholz.de/jacques-offenbach/jacques-offenbach-zum-200sten-gbtg..html>).

¹² Fackel 800, S. 64.

¹³ Fackel 800, S. 63.

¹⁴ Bekker, S. 131.

¹⁵ Ebd., S. 135.

¹⁶ Bekker, S. 109.

ten«¹⁷ wahrnehmbar gemacht bzw. inszeniert wird, und zwar unter dem Anschein einer Neuentstehung des Wortes aus dem rhythmisch zugespitzten Klang, aus der klanglich versinnlichten Skandierung heraus: Es ist, als werde ein Jetzt, ein »Augenblick« markiert, um den sich »durch die Prägungskraft des Bedeutens zusammengehalten, eine konkrete, unverwechselbare, ein- oder mehrsilbige Artikuliertraube« lagert;¹⁸ man hat die Illusion, dass sich, wiederum mit Georgiades gesprochen, in der Musik das Bedeuten ereigne, dass es in der rhythmischen Konfigurierung der Wortsilben wie eine Energie, ja wie ein elektrischer Stoß zur Entladung kommt. Macht man sich Georgiades' Argumentationslogik völlig zu eigen, müsste man in letzter Konsequenz den Schluss ziehen, dass Offenbach, der gebürtige Kölner, das Französische ein Stück weit wie das Deutsche gehandhabt habe, in dem die Bedeutungsstiftung in paradigmatischer Weise an klangliche Akzentuierung und Schwerpunktbildung geknüpft ist, wohingegen die Ermittlung der Beschaffenheit und des Ausprägungsgrads von Akzenten im Französischen die Phonologie und Prosodieforschung bis heute vor immense Herausforderungen stellt. Prinzipiell ist festzuhalten, dass die Betonung im Französischen auf der Endsilbe eines Wortes liegt, was Ulrich Wandruszka zufolge »nicht mehr intern morphologisch motiviert« ist, »sondern allein durch die Einheit des Wortes/der Wortform als solcher«.¹⁹ Für die Akzentuierung spielen Kriterien wie »kommunikative Wichtigkeit« oder »Silbenstruktur«²⁰ keine Rolle; ihr kann keinerlei »semiotische Relevanz«²¹ zuerkannt werden. Vor diesem Hintergrund gewinnen einzelne Beobachtungen von Kraus,²² die sich dahin zusammenfassen lassen, dass Offenbachs vertrackte, sich reich verästelnde Rhythmik die Endbetonung im Französischen aushebelt und die Struktur der Wörter durch Akzentverschiebungen gleichsam dynamisiert – einige Brisanz; die ganz punktuellen Beispielanalysen, die Kraus liefert und auch auf Offenbachs ingeniose Modulierung der Klanglichkeit des Französischen, namentlich seines Reichtums an Assonanzen, ausgreift, müssten gründlich beleuchtet, vermehrt und in eine systematische Untersuchung überführt werden. Einem solchen Projekt möchte ich mich demnächst zuwenden.

¹⁷ Thrasybulos G. Georgiades, Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos. Aus dem Nachlaß hrsg. v. Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort v. Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985, S. 141.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ulrich Wandruszka, Zur Motivation des französischen Wortakzents, in: Zeitschrift für romanische Philologie 136/1 (2020), S. 2–24, hier S. 4.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 6.

²² Vgl. Fackel 864 (1931), S. 9ff.