



Der am 18. Januar 1872 uraufgeführte *Fantasio*, eine *Opéra-comique*, die eine Komödie des in Deutschland leider stiefmütterlich behandelten Alfred de Musset zur Vorlage hat, der sich seinerseits von E. T. A. Hoffmann inspirieren ließ, ist eine echte Rarität. Dem hingebungsvollen Einsatz und detektivischen Spürsinn des passionierten Offenbach-Forschers Jean-Christoph Keck ist es zu verdanken, dass diese filigrane, beseelte Schöpfung, eine »Offenbachiade der anderen Art«, wie Dieter David Scholz sie nennt,<sup>1</sup> der Bühne zurückgewonnen wurde; in der von Keck edierten Fassung feierte das bis dato nachgerade verschollene Werk im Dezember 2014 am Badischen Staatstheater seine Premiere. Der gewissenhafte Offenbach-Chronist Anton Henseler sieht in dem Stück »[d]eutsche Studentenromantik und romanische Bajazzosentimentalität, Mussetsche[n] Weltschmerz und rheinische Karnevals-laune«<sup>2</sup> vereinigt. Er zitiert aus einer zeitgenössischen Rezension von August Wilhelm Ambros, der die reiche Skala von Ausdruckswerten und Stimmungen, die Offenbachs delikate, in manchem bereits auf den reiferen Massenot und den frühen Debussy vorausdeutende Musik durchmisst, mit folgenden Worten umreißt: »Wir begegnen neben gelungenen komischen Stücken [. . .] sentimental, zart empfundenen, ja leidenschaftlichen und sogar dramatisch gefärbten Momenten, sorgsam gearbeiteten, fein instrumentierten Sätzen u. s. w. Der Schluß des ersten Aktes mit den singenden, durch die Mondnacht ziehenden Studenten ist sogar von poetischer Wirkung; *Fantasio*'s Walzerständchen reizend und anmuthig«.<sup>3</sup>

Der Grundton des Werkes indes ist verhalten und verinnerlicht, von der rauschhaften Exaltiertheit, wie sie die großen Musiksatiren beherrscht, hat das noble, klar artikulierte Melos kaum mehr als eine blasse Erinnerung bewahrt. Man empfängt den Eindruck, als habe der Komponist nach dem Untergang des Second Empire die Maske des Maître de Plaisir abgelegt. Offenbachs buffoneskes Temperament wirkt ausgerechnet in der Verkörperung durch den jungen *Fantasio*, der sich das Kostüm eines unlängst verblichenen Narren überstreift – ob der alternde Komponist, der seine Glanzzeiten hinter sich hatte, in dem Verstorbenen sich selbst erblickte? – gedämpft, verschattet, erdenfern; so wie dieser nur vordergründig mutwillige, überwirklich-rätselhafte Fremdling bei Offenbach erscheint, würde ein Wilhelm Hauff ihn modelliert haben können: Es ist vorstellbar, dass eine Göttin Phantasie, wie sie zu Beginn des *Märchen-Almanachs auf das Jahr 1826* auftritt, ihn ausgesandt hat, um einer süddeutschen Duodezmonarchie mit Schranzen, deren Gesichtsfeld den Maßen einer Butzenscheibe entspricht, Liebe, Poesie und Frieden zu bringen. Tatsächlich ist das München, das Offenbach imaginiert, bar jener urbanen Wirklichkeit, deren fiebriges Pulsieren in *La Vie parisienne* kongenial in Musik übersetzt ist . . . Steigt *Fantasio*, der feinnervige, empfindsame Aufrührer, am Ende auch zum Prinzen auf, so weiß man doch, dass sein Reich einzig in einer Märchenwelt situiert

Der Grundton des Werkes indes ist verhalten und verinnerlicht, von der rauschhaften Exaltiertheit, wie sie die großen Musiksatiren beherrscht, hat das noble, klar artikulierte Melos kaum mehr als eine blasse Erinnerung bewahrt. Man empfängt den Eindruck, als habe der Komponist nach dem Untergang des Second Empire die Maske des Maître de Plaisir abgelegt. Offenbachs buffoneskes Temperament wirkt ausgerechnet in der Verkörperung durch den jungen *Fantasio*, der sich das Kostüm eines unlängst verblichenen Narren überstreift – ob der alternde Komponist, der seine Glanzzeiten hinter sich hatte, in dem Verstorbenen sich selbst erblickte? – gedämpft, verschattet, erdenfern; so wie dieser nur vordergründig mutwillige, überwirklich-rätselhafte Fremdling bei Offenbach erscheint, würde ein Wilhelm Hauff ihn modelliert haben können: Es ist vorstellbar, dass eine Göttin Phantasie, wie sie zu Beginn des *Märchen-Almanachs auf das Jahr 1826* auftritt, ihn ausgesandt hat, um einer süddeutschen Duodezmonarchie mit Schranzen, deren Gesichtsfeld den Maßen einer Butzenscheibe entspricht, Liebe, Poesie und Frieden zu bringen. Tatsächlich ist das München, das Offenbach imaginiert, bar jener urbanen Wirklichkeit, deren fiebriges Pulsieren in *La Vie parisienne* kongenial in Musik übersetzt ist . . . Steigt *Fantasio*, der feinnervige, empfindsame Aufrührer, am Ende auch zum Prinzen auf, so weiß man doch, dass sein Reich einzig in einer Märchenwelt situiert

<sup>1</sup> Dieter David Scholz, Romantisch-melancholische Komödie als Oper. Ein pazifistisches Bekenntnisstück. (<https://dieterdavidscholz.de/jacques-offenbach/offenbachs-fantasio-in-karlsruhe-2014.html>)

<sup>2</sup> Anton Henseler, Jakob Offenbach. Berlin-Schöneberg 1930, S. 353.

<sup>3</sup> Hier wiedergegeben n. August Wilhelm Ambros, Bunte Blätter: Skizzen und Studien für Freunde der Musik. 2., verbesserte Aufl. in einem Bande hrsg. v. Emil Vogel. Leipzig 1896, S. 167; den letzten Teilsatz nach dem Semikolon bringt Henseler nicht.

sein kann. In seiner großen Solonummer, eine *Ballade à la Lune*, kehrt er eine mondsüchtige, somnambule Seite hervor. Dem »berühmten, an Morgensterns Grotesken gemahnenden Gedicht Mussets«, so lässt Henseler durchblicken, sei die Offenbach'sche Vertonung »vielleicht nicht ganz ebenbürtig«. <sup>4</sup> Ich glaube doch! Offenbach versteht es, den Textsinn in ein schwebendes, ätherisches, dabei ungemein elegantes Klangidiom einzufangen, das die Metrik de Mussets auf das Raffinierteste nachzeichnet, ausdifferenziert und zuweilen auch melismatisch transzendiert. An dieser schwerelosen Ballade, in der bereits Poulencs Lieder nach Apollinaire und Éluard anzuklingen scheinen, hat Offenbach bei den Proben rigide Kürzungen, wie sie für ihn typisch waren, vorgenommen und dadurch das Ausdrucksspektrum der Nummer auf die eben umschriebenen Werte verengt. Diese Striche sind für mich ein Grund, ein wenig mit Offenbach zu hadern; glücklicherweise hat Mark Elder in seiner verdienstvollen Aufnahme von 2014 auch die verworfene Originalversion mitberücksichtigt. Im Übrigen fühle ich mich von dieser Einlage des Fantasio zu der Frage veranlasst, ob die Namensähnlichkeit mit Fantasia, der Mondprinzessin aus der Féerie *Le Voyage dans la Lune*, die 1875 aus der Taufe gehoben wurde, womöglich auf ein untergründiges Verwandtschaftsverhältnis, eine konzeptionelle Wechselbeziehung hindeutet; man könnte das Argument beibringen, dass sie als komplementäre Charakterstudien aufeinander verweisen: Die Fantasia der *Voyage* kennt die Liebe nicht, Fantasio weiß sie in einer irdischen Prinzessin zu erwecken.

*Fantasio* ist eine späte Preziose im Werkkatalog Offenbachs, der mit dem Stück einen entscheidenden Schritt in Richtung auf sein großes *Opus postumum*, die unvollendeten *Contes d'Hoffmann*, tat: ein wahres Füllhorn von »holden Lyrisimus«, wie sie nach Dafürhalten von Karl Kraus die »herbstliche Schöpfung« <sup>5</sup> des Komponisten durchziehen. Indessen ist dem Balsam dieser Wundergabe auch ein kleiner Wermutstropfen beigemischt: Der bisweilen allzu gestrenge Henseler hat nicht ganz Unrecht, wenn er wie Ambros – der an dem Werk im Übrigen recht viel zu beanstanden hat –, freilich aus andern Motiven als dieser, am Libretto Anstoß nimmt. Man muss ihm darin beipflichten, dass manches an der Bearbeitung des meisterlichen Textes von Alfred de Musset, der, wie nicht zuletzt eine Reihe wörtlicher Entlehnungen verriet, Georg Büchner bei der Niederschrift von *Leonce und Lena* beeinflusst hat, namentlich die Versifikation der Musset'schen Prosa, nicht vollends überzeugt. <sup>6</sup> Hätte Offenbach nicht durchweg das Original, also eben Prosa, vertonen und so der Pioniertat zuvorkommen können, die der Debussy von *Pelléas et Mélisande* mit der Revolutionierung der musikalischen Prosodie des Französischen vollbrachte? Sicherlich hätte Offenbach das Zeug dazu gehabt: Bahnen sich doch in der musikalischen Sprachgestaltung von *Fantasio* diejenigen Entwicklungen an, die Paul Bekker an dem *Drame lyrique* von Debussy ausgemacht hat: »Aufhellung nach innen« und »Ätherisierung des Wortes«. <sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Henseler, S. 352.

<sup>5</sup> Karl Kraus, *Die Fackel* 916 (1935), S. 3.

<sup>6</sup> Vgl. Henseler, S. 3.

<sup>7</sup> Paul Bekker, *Wandlungen der Oper*. Zürich/Leipzig 1934, S. 146.