



Diese *Opéra-féerie*, »eine vielbildrige Revue nach Jules Vernes gleichnamigem Roman«, wie P. Walter Jacob sie in seinem Offenbach-Brevier von 1969 etikettiert,¹ kam am 26. Oktober 1875 im Pariser Théâtre de la Gaîté zur Uraufführung. Sie zählt zu den effektvollen Ausstattungsstücken, mit denen der »Mozart der Champs-Élysées«, als den Rossini den gebürtigen Kölner nicht ganz ohne Mokanterie pries, nach dem Deutsch-Französischen Krieg und kurzzeitigem Exil an die Triumphe anzuknüpfen suchte, die er im Second Empire mit Geniestreichen wie *Orphée aux enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864) und *La Vie parisienne* (1866) gefeiert hatte. »Manches«, so heißt es wiederum bei Jacob, »ist mit erstaunlich modernen Augen gesehen: Mondkanone, die die Reisenden auf den Erdtrabanten schießt, Fahrt der Rakete durchs All, Mondrelief mit Vulkanausbruch, Schneeflocken- und Schimären-Ballete. Offenbach schreibt dazu eine routinierte, in einigen Nummern von der Kritik als originell gerühmte Musik . . .«.² Mit dieser sehr unterkühlten Haltung gegenüber der

Partitur steht Jacob beileibe nicht allein da; in seinen Formulierungen macht er Anleihen an Anton Henseler, dessen kompendiöses Offenbach-Buch seine Gültigkeit, wie etwa der Kenner Dieter David Scholz betont, auch mehr als hundert Jahre nach seinem Erscheinen nicht verloren hat. Der sonst eigentlich sehr differenzierte Paul Bekker wiederum tut *Le Voyage dans la Lune* und zwei zeitlich benachbarte Kreationen – *La boulangère a des écus* und *La Créole* – 1909 mit dem summarischen Verdikt ab, sie zählten »[i]n dem Verzeichnis der wertvollen Werke Offenbachs« nicht mit.³ Anders lautet der Bescheid einer weiteren – freilich nicht ganz unumstrittenen – Autorität in Sachen Offenbach: Siegfried Kracauer reiht sich 1937 in seiner nach wie vor sehr lesenswerten, durch ihre Tiefenschärfe bestechenden Monographie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* in die Riege der Befürworter ein, die Jacob in dem soeben zitierten Passus nur flüchtig streift, und apostrophiert die unter immensem Termindruck entstandene *Féerie* als »höchst unkonventionell«.⁴ Seiner Ansicht nach hat Offenbach ein zu formelhafter Konfektion verkommenes Genre um eine sozialpsychologische Tiefendimension erweitert und so unter der Hand zu einem zeitgeschichtlichen Seismographen erhoben, mithin die Linie der »eigentlichen« Offenbachiade fortgeschrieben, wie sie sich idealtypisch in den oben genannten Erfolgsstücken ausgeprägt hatte: »[. . .] [D]adurch, daß er Märchen und Wissenschaft vermengte und in das erstarrte Schema der *Féerie* moderne Utopien einschmolz, er-

¹ Jacques Offenbach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von P. Walter Jacob. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 125.

² Ebd.

³ Paul Bekker, Jacques Offenbach. Berlin 1909, S. 61.

⁴ Hier zitiert nach Band 8 der von Inka Müller-Bach und Ingrid Belke edierten Werkausgabe: Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Hrsg. v. Ingrid Belke. Unter Mitarbeit v. Mirjam Wenzel. Frankfurt a.M. 2005, S. 331. – Wer sich mit Kracauers Person und Werk vertraut machen möchte, sei an die umfassende Biographie von Jörg Später verwiesen, die ich 2017 im Auftrage Jörg Rieckes für den Wissenschaftlichen Literaturanzeiger rezensiert habe: <https://www.wla-online.de/katalogdetail/items/3294.html> (dort auch die bibliographischen Angaben).

neuerte er mit einem Schlag eine Gattung, deren Verfall« – und hier streut nun doch auch Kracauer gelinde Kritik ein – »er freilich selber mitverschuldet hatte«.⁵

Ferner macht mit Kracauer darauf aufmerksam, dass Offenbachs Musik bei allem Spektakel und technologisch aufgerüsteten Kulissenzauber nichts Vordergründiges hat und namentlich die seelischen Regungen der Figuren wie die emotionalen Schwingungen zwischen ihnen mit größter Sensibilität zum Ausdruck bringt: »Über den astronomischen Ereignissen«, so Kracauer, »kamen die menschlichen nicht zu kurz. Leitmotiv der von satirischen und komischen Episoden durchflochtenen Handlung: daß Prinz Caprice [. . .] in der Prinzessin Fantasia, die, wie alle Mondbewohner, nicht lieben kann, sehr irdische Gefühle erweckt. Das Liebesduo der beiden drängt sich siegreich zwischen die technischen Wunder, die auch sonst so wenig vorherrschen, daß noch Platz genug für ein Ballett der Chimären und für ein Schneeflocken-



ballett bleibt. Genau darin aber, daß die Musik Offenbachs zusammen mit der Tabakpflanze und nicht minder märchenhaft wie sie blüht, besteht der eigentümliche Reiz dieser Féerie. Sie gaukelt einen Zustand vor, in dem die Technik nicht mehr den Menschen unterjocht, sondern der Mensch so frei über die Technik verfügt, daß er mit ihr spielen kann«.⁶ Den Glanznummern, die Kracauer hier aus der Partitur herausgreift, hinzuzufügen wäre etwa noch das große Auftrittsduolet des Vlan, eines hinreißend und psychologisch stringent gezeichneten Autokraten im Taschenbuchformat, der zwischen Bonhomie und Barschheit mit despotischem Einschlag oszilliert. Hinreißend auch der Reigen des Wächters der Prinzessin und der Wächter der Wächter der Wächter etc., eine genrehafte Nummer, die in für Offenbach typischer Manier eine liebenswürdige Eingebung mit hintergründiger Mutwilligkeit sublimiert und ästhetisiert. Diese Musik mag hier weniger sprudelnd, keck und ausgelassen, sie mag verhaltener, gebändigter, um nicht zu sagen: ernsthafter sein als in den Musterstücken der Offenbachade; einen Mangel an Esprit und Originalität jedoch wird kein Hellhöriger ihr guten Gewissens vorwerfen können . . . Allerdings wird man einräumen müssen, dass das Libretto, eine Gemeinschaftsarbeit von Eugène Leterrier, Albert Vanloo et Alfred Mortier, an die Textvorlagen des famosen Gespanns Henri Meilhac und Ludovic Halévy nicht heranreicht.

Kommen wir an dieser Stelle zumindest kurz auf das von Kracauer erwähnte Duo von Fantasia und Caprice im 2. Akt zu sprechen, das die Prinzessin mit dem Worten *Mon Dieu, qu'ai-je ressenti-là? / Un coup, un choc, une secousse! / Mon cœur . . .* intoniert. Was ist geschehen? Der Prinz lässt die zuvor so spröde Schönheit eine ihr gänzlich unbekanntes Frucht probieren, einen Apfel nämlich, der prompt ein – von Offenbach augenzwinkernd, aber auch einfühlsam-verständnisinnig auskomponiertes – Liebeserwachen bewirkt und von den Liebenden in der Folge ausgiebig besungen wird: *La pomme, la pomme, / c'est bien bon, vraiment, / de croquer la pomme, / ah! quel fruit charmant!* Das den Zwiegesang bestimmende Lob des Apfels, auf den die jäh aufflammende Liebe sich wie auf einen Fetisch projiziert, ist ein leicht durchschaubares Spiel mit einem an Bedeutung wahrlich überreichen Symbol, eine freundlich spöttelnde, höchst graziöse Travestie, welche die mythische Überhöhung des Apfels ihres unterschwelligen

⁵ Kracauer, S. 331.

⁶ Ebd., S. 332f.

Nonsens überführt und damit auch jede auf das Symbol gegründete Attitüde und Präention desavouiert. Es ist dies eine genuin Offenbach'sche Strategie der subversiven Transkription von Bildungsgütern, die Kracauer in dem oben wiedergegebenen Passus berührt, wenn er schreibt, dass der Komponist in *Le Voyage dans la Lune* die Sinnwelten von Märchen und Wissenschaft miteinander »vermengt« und Utopien in die Féerie »einschmilzt« – was man vielleicht dahin verstehen kann, dass die Stoffe, Vorlagen und Sujets bei Offenbach ein Stück weit verflüssigt, gleichsam in eine neue Form gegossen und sodann amalgamiert oder in fantasievoll ausgespinnene Arabesken eingewoben werden. Es wäre ein reizvolles Unterfangen, diese Technik einmal auch unter linguistischer Perspektive zu beleuchten, was meines Wissens bislang noch nicht geschehen ist, wie überhaupt die Sprachwissenschaft den riesigen Kontinent Offenbach erst noch für sich zu entdecken hätte. Wer in diesem Bereich initiativ werden möchte, ist eingeladen, sich bei mir zu melden!

Schließen möchte ich mit einigen Bemerkungen zu den raren Dokumenten von Realisationen unserer Féerie. Als etwas angestaubtes Kuriosum gelten darf eine aus dem Jahr 1964 datierende Verfilmung mit Heinz Erhardt in der Rolle des Mikroskop, des Erfinders der Mondkanone, die er dann nicht ganz freiwillig selber zu benutzen hat. Nostalgiker, die Erhardt aus Produktionen wie *Drei Mann in einem Boot* oder diversen Willi-Filmen kennen, werden ihn vielleicht nicht auf Anhieb mit Offenbach in Beziehung bringen, und doch fügt er sich ganz gut in dessen subtile Buffonereien ein, hat auch bereits 1945 in einer Hörspielbearbeitung der *Belle Hélène* mitgewirkt; seine onkelhaft-biedere Fassade täuscht leicht über die Raffinesse seiner schauspielerischen Charakterstudien hinweg, in denen er dem Zeitgeist der alten Bundesrepublik, des Wirtschaftswunderlands, gleich in mehreren Ausprägungen physische Präsenz zu verleihen vermag und ihn zugleich karikierend ins Abgründige spielen lässt: Bisweilen empfängt man den Eindruck, als kämen in Erhardts Kalauern, Sottisen und Grimassen die negativen Seiten des neu erworbenen Wohlstands wie etwa die in den properen Reihenhäuschen lauernde Aggressivität blitzartig zum Vorschein. Dieter David Scholz hat Erhardt im Gespräch mit mir Nestroy'sches Format konzidiert und damit eine weitere Verbindungslinie zu Offenbach gezogen, denn Nestroy, der österreichische Wiedergänger von Aristophanes, war in der von ihm mitverantworteten Wiener Inszenierung mit der Rolle des Jupiter betraut und hat auch sonst viel getan, um Offenbach auf den Bühnen im deutschen Sprachraum heimisch zu machen. Auch sei an Erhardts eigenes kompositorisches Œuvre erinnert, in dem er – zumindest bisweilen – in Offenbachs Fußstapfen trat. Neben ihm gibt sich in der Verfilmung von 1964 übrigens auch der junge Wolfgang Völz die Ehre, den man als Stimme von Käpt'n Blaubär kennen wird; er spielt den lunaren Minister Cactus, einen Part, den er bereits 1959 in einer Einspielung mit dem Hamburger Rund-



funkorchester unter Paul Burkhard innehatte. Mit dieser musikalisch reizvollen Aufnahme, in der die Partitur freilich empfindlich gekürzt wurde, hat Dieter David Scholz mich bekannt gemacht, ebenso wie mit einer neuen, stilechten Produktion der Pariser Opéra-Comique, die aufgrund der Pandemie vom letzten auf das laufende Jahr verschoben werden musste: Sie ist in manchem etwas plakativ geraten, auch wünschte man sich die Musik glanzvoller, mit mehr Verve dargeboten, wenngleich es Dirigent und Orchester durchaus gelingt, die Ingeniosität der Partitur herauszubringen. Im Ganzen funktioniert die farbenfrohe Inszenierung recht gut, wobei besonders das souveräne Ausmusizieren des Liebesduos hervorzuheben ist.

Zur weiteren Lektüre

Anton Henseler, Jakob Offenbach. Berlin-Schöneberg 1930.

Ein umfassendes Offenbach-Panorama, das dem Facettenreichtum und der Vielschichtigkeit von Person und Werk gleichermaßen gerecht wird, bietet der Internetauftritt von Dieter David Scholz, der auch auf die einschlägige Forschungsliteratur eingeht:

<https://dieterdavidscholz.de/>