

Volksooper.

„Abbé Innocent.“ Oper von Johannes Brandt. Musik von Max Aft. — „Die glückliche Insel.“ Singspiel von Oskar Blumenthal u. a. l. Musik unter Benützung Offenbachscher Motive von Leopold Schmidt.)

Ein Novitätenabend im Juni: Der Krieg wirft auch den herkömmlichen Saisonbegriff über den Haufen. Sprechen wir zunächst von jenem der beiden neuen Werke, das uns mit dem willkommenen Namen Offenbachs lockt. „Drei nach Offenbach“ heißt es von dem einaktigen Singspiel „Die glückliche Insel“, das Leopold Schmidt seiner „Heimkehr des Odysseus“ hat folgen lassen. Recht pikant die Benützung, die da förmlich systematisch dem seinerzeit von deutschen Musikern und Musikkritikern über die Achsel angefahrenen lustigen Jacques durch einen deutschen Musiker und Musikkritiker zuteil wird! Schmidt gräbt nicht ohne den Nebengedanken, der entarteten Gattung einen Spiegel vorzuhalten, in des fröhlichen Meisters vergessenen Partituren. Benützung und Bearbeitung fremder Einfälle unterscheidet sich bei ihm sehr wesentlich von den zerstörenden Raubzügen, in denen sich die Operettenmache von heute gefällt. Offenbachsche Musik ist ja Operettenmusik, und die idealste dazu, leichtere Theaternmusik, die keineswegs, wie etwa Schubertsche Orchester-, Kammer- und Klaviermusik, ihrem eigentlichen Ausdruck entfremdet, vielmehr ihrer Bestimmung erhalten wird. Und diese Melodien und Rhythmen, an denen der gefällige, leichte, witzige Zuschnitt das Wesentlichste ist, vertragen schon der allgemeinen Deutbarkeit heiterer Stimmungen wegen ungezwungen die Uebertragung von einem Stoffe, von einem Text auf den andern. Dabei weiß der Bearbeiter, gut eingeleitet in Offenbach, in den nötigen Umgestaltungen, in Verbindungsgliedern wie Zutaten Stil und Ausdrucksweise des Originals festzuhalten. Es gehört gewiß Begabung und ein sich fein anpassender Geschmacks dazu, mit Offenbachschem Material offenbachisch umzugehen. Aber wer von

den Nachgebornen — wir wollen niemandem nahetreten — dürfte sich vermaßen, Schubert schubertisch weiterdenken zu können?

Schmidt wählt überdies Stoff und Wort im Geiste jener Stoffe und Worte, die Offenbachs Musik hervorgerufen haben. Dies in dem neuen Singspiel glücklicher als in der „Heimkehr des Odysseus“. Der „Glücklichen Insel“ kam schon zustatten, daß die lustige Grundidee wieder nur einem Offenbachschen Singspiele, „Die Insel Tulipan“, entnommen wurde; und die gewandte Hand eines witzigen Mannes wie Oskar Blumenthal tat das übrige. Es war Blumenthals letzte Arbeit; der Spötter von der Spree ist mit einem lächelnden Händedruck an den Spötter von der Seine geschieden. . . . Herzog Cacatois, aus der erprobten Dynastie burlesker Offenbachscher Duodezfürsten, plant, um seinen Finanzen aufzuhelfen, eine Verbindung seines Sohnes Florizel mit Hermosa, der Tochter seines reichen Seneschalls. Das Heiratsprojekt stößt zunächst auf den psychologischen Widerstand Hermosas, die, feurig, verwegen, männlichen Wesens, den sanften, scheuen, weiblich gearteten Prinzen Florizel nicht recht zu achten vermag, erschreckt aber vollends die Mutter Hermosas. Denn Hermosa ist tatsächlich kein Mädchen, sondern ein Mann; die liebende Mutter hat seinerzeit in der Angst vor drohenden Kriegszeiten den Knaben als Mädchen heranwachsen lassen. Aber auch ihr Gatte, der Seneschall, hat sein Geheimnis. Er hat Florizel, der dem Herzogspaar als Mädchen geboren worden war, aus dynastischen Rücksichten als Knaben ausgegeben. Es versteht sich, daß sich bei solchem Stande die Dinge bestens arrangieren. Nach vollzogenem Geschlechtertausch grüßen uns auf der glücklichen Insel ein glückliches Paar und glückliche Eltern, Papa Cacatois unbegriffen. Die Handlung ist heiter, im rechten parobistischen Offenbach-Ton geführt, und Blumenthals Verse gehen bei den Meilhac und Crémieux in die Schule.

Offenbar wurde einiges nach den Wünschen des Bearbeiters in den Text aufgenommen. So die Geschichte vom Rakabu, dessen Tod der sanfte Florizel betrauert, um ein hübsches Stück aus Offenbachs „Vert-Vert“ anzubringen, oder das abschließende Trinklied, das eine der reizendsten Erfindungen Offenbachs, das Liedchen aus dem „Mädchen von Eljondo“, einzufügen gestattete. Ohne Schmidt bei der Arbeit über die Schulter gucken zu wollen, entdecken wir unter den verwendeten Bausteinen allerlei Artiges aus „Robinson Crusoe“, aus den „Brigands“, aus „Doktor Dr.“, „Coseoletto“; auch eine ohne Umstände aus dem Zweivierteltakt in den Dreivierteltakt übertragene „Blaubart“-Melodie. Aber wir entdecken noch anderes, nicht weniger Interessantes. Schmidt hat sich in die Eigentümlichkeiten der Rhythmik, in gewisse Lieblingsfolgen, Intervalle und Schlusssätze Offenbachs so eingelebt, daß er diesem manches gar nicht entnommen, sondern einfach in dessen Manier selbst komponiert hat. Freuen wir, wenn wir einiges in dem pikanten Ständchen, den oder jenen Walzer dazu rechnen? Ein neu erfundenes Stück, das man nicht Offenbachisch nennen möchte, das aber gleichwohl eine überaus zierliche Nummer ist, ist ein Menuett, das in der Modulation zwischen Ober- und Unterdominante schaukelt, aber auch sonst modulatorische Extratouren unternimmt, die dem sorglosen „Mozart der Champs-Élysées“ fernlagen, der solche harmonische Umstände nie für nötig erachtete. Ein wahrer Schlagert ist die Barkarole, deren flotte, übermüthige Bummelmelodie aus einem ganz verschollenen Vaudeville, „Paris in Italien“, herrührt; der witzige Text überschüttet Venedig, italienisches Wesen und italienischen Charakter mit sehr zeitgemäßen Ironien. Ueberhaupt: alles ist grundmusikalisch gemacht, dabei in einem munteren Singspielgeiste gehalten, und auf das gefälligste instrumentiert. Das Ganze in seiner stilistischen Sauberkeit gewissermaßen ein glückliches Inselchen inmitten der trüben Operettenflut. . . .

Das amüsante Singspiel hat großen, vollen Erfolg gehabt. In der Darstellung, die, um es euphemistisch auszudrücken, der letzten Feile entbehrte, liefen die Herren den Damen den Rang ab. Herr Markowsky (Cacatois) und Herr Bandler (Seneschall) wirkten überaus erheitend; Herr Bandler insbesondere überquoll von drolligen Schnurren. Die Damen Wagshal und Gerhards sangen recht artig; verlangen wir ihnen nicht die Operettenpikanterie ab, zu der sie kontraktlich nicht verpflichtet sind. Eine dritte Dame mit an sich bedenklicher Tonbildung störte obendrein wiederholt durch ungenügende Studiertheit. Zum Glücke ging vom Operettenpult, an dem Leopold Schmidt persönlich saß, sprühendes Leben aus. Der ruhige, gemessene Mann verwandelt sich förmlich mit dem Stab in der Hand, er dirigiert mit Berou und Temperament, mit dem feinsten Sinn für Offenbachsche Rhythmik. Es gab Beifall nach einer ganzen Reihe von Nummern, und zum Schlusse rief der Dank des Publikums mit den Darstellern den Bearbeiter, Komponisten und Dirigenten ungezählte Male vor die Rampe.

Ob nicht auch die zweite Neuheit des Abends, „Abbé Innocent“ betitelt, als Offenbach-Oper zu denken gewesen wäre? Der Stoff hätte vielleicht eine scherzhafte, burleske Behandlung besser vertragen als die ihm gewordene ernsthafte, sentimentale. Abbé Innocent trägt anscheinend nur sehr uneigentlich seinen Namen. Er gilt in Paris als lasterhaft und sündig. Weiß man doch von ihm, daß er seine Nächte an verurteilten Stätten häuslicher Liebe zubringt. Da ist aber nun die schöne Marquise Viane, die sich, gelangweilt wie etwa Flotows Lady Harriet, inmitten der Schar galanter Anbeter nach selbstloser Liebe sehnt. Von der Terrasse ihres Palais beobachtet sie, wie die Menge den übelberüchtigten Abbé höhnt, und hat auch — ein sonderbares Pariser Quartier! — die Aussicht auf ein gegenüberliegendes Häuschen, in dem die Sünderin Doris berufsmäßig der Liebe opfert. In toller Laune beschließt Viane, den Wüstling im geistlichen Gewande zu ihren Füßen zu zwingen. Dies auf einem sonderbaren Um- und Abweg: sie will ihn im Hause der Doris, wohin er nachts

flücht. Schluß: Marquise und Abbé fallen sich beide, leidenschaftlich entflammt, in die Arme.

Halten wir inne und sammeln wir, ein wenig verduzt, unsere Gedanken. Die gewagte Sache mag sich schon schwer auf der Bühne, noch schwerer dieser sonderbare Abbé und diese nicht weniger sonderbare Marquise in das Paris des achtzehnten Jahrhunderts denken lassen. Kennen wir die beiden nicht aus einer weit, weit zurückliegenden Zeit her? Wahrhaftig, wir kennen sie. Kennen sie aus Legendenzeiten her, in die sie auch gehören. Dieser Abbé Innocent hat uns bei Gottfried Keller als der schlimm-heilige Vitalis entzündet, als wunderlicher Heiliger mit der wunderlichen Marotte, seine Nächte bei den Dienerinnen der Freude durchzubeten. Er und die kluge Zole, die heitere und anmutige griechische Kaufmannstochter, die ihn so drastisch von seiner „martyrischen Spezialität“ kuriert, um ihn mit der Initiative Kellerischer Frauengestalten zum ersehnten Ehemann zu gewinnen, sind aber wohl nur in Alexandria und im achten Jahrhundert möglich. Und vollends nur möglich in der schalkhaften, narren, im tiefsten Sinne keuschen Behandlung, die der Dichter ihrem Abenteuer angebeißten läßt. Herr Dr. Brandt, der Librettist, hat uns seine Quelle vorenthalten, ohne durch etwaige willkommene Resultate der Maskierung der Figuren, der örtlichen und zeitlichen Verlegung, der Wendung ins Pathetische zu entschädigen. Die Sache will in dem neuen Milieu nicht recht stimmen, sie erhält ein schielendes, überdies nicht ganz sauberes Gesicht. Wie wohl erwoogen ist es, wenn Keller seine Zole das gewisse Haus vor dem Betreten sorgsam austrüchern und austäumen läßt, wenn sie den guten Vitalis aus der Rutte losfährt, bevor sie in seine Arme stürzt, wenn eben der Geheulle, wie der Dichter schalkhaft verkündet, ein „ebenso trefflicher und vollkommener Weltmann und Gatte wird, als er Märtyrer gewesen war“! Wenn am Schlusse von „Abbé Innocent“ der Vorhang fällt, halten sich ein Mann im geistlichen Kleide und eine Dame des galanten Zeitalters an eintüchtigem Orte umschlungen. Ein brenzlicher Nachgeschmack bleibt zurück. Offenbach-Ton und Offenbach-Musik für das gewagte erotische Abenteuer hätten nur reinlich und reinigend gewirkt. . . .

Im übrigen darf man Herrn Dr. Brandt, wenn er sein Librettistentalent pflegen will, entschieden dazu aufmuntern. Schon das Buch von „Abbé Innocent“ hat den wichtigsten Vorzug, dem Musiker eine große Liebeszene zu bieten, die von den Stimmungen der Verführung, der Leidenschaft, frommer Beshwörungen, der Hingabe und Ekstase überströmt. Von der reichen Gelegenheit hat allerdings der Komponist, Herr Max Aft, ein bisher unbekannt geliebener Wiener Musiker, Schüler von Robert Fuchs, wie wir hören, noch nicht vollen Gebrauch machen können. Er ist noch nicht so weit in der Beherrschung des Metiers dramatischer Gliederung und dramatischer Charakteristik. Aber gerade in dieser großen Szene finden sich wiederum auch lyrische Ergüsse und leidenschaftliche Aufschwünge, die von Talent erzählen. Im ersten Akt war zuweilen Konversationsmusik zu merken, die der Komponist mit lebhaften, nur manchmal zu gleichmäßig pendelnden Bewegungsmotiven im Orchester grundiert, auch — des Zeitkolorits wegen — mit allerlei hübschen Memmetrhythmen ausstattet. Der Stil der Oper ist jener moderne, der mit seinem motivisch allzu regsamem und unruhigen, die Singstimme deckenden Orchester allmählich geradezu zum Problem wird; die Konversation keine vom letzten Zuschnitt, aber sauber und flüssig im Satze, die Erfindung ein wenig blaß und noch recht unpersönlich. Gelegentlich laichen Stellen auf, die an Richard Strauß anlingen, aber dort, wo er „säß“ wird und die Dominante lieblos. An solchen Stellen bekommt auch die Instrumentierung, auch sonst respektabel in der Technik, etwas Straußsche Farbe. Im ganzen eine achtenswerte Erfindungsarbeit, keine, die abschrecken würde, auf die weitere Entwicklung des neuen Mannes Hoffnung zu setzen.

Die Aufführung hat auch hier nicht alle Wirkungen aus dem Werke hervorgeholt. Doch dürfen die Verdienste des Kapellmeisters Ludewig wie des Fräuleins v. London als Marquise und des Herrn Pula als Abbé, die beide, stimmbegabt, auch ihren nicht leichten dramatischen Aufgaben mit Eifer oblagen, nicht ungerühmt bleiben. Sie wurden auch vom Publikum anerkannt, das die Darsteller sowie den Komponisten und Librettisten mit lebhaftem Beifall wiederholt hervorrief. J. K.