Preis des Programms (Verlag Richard Lányi) 50 Groschen (inkl. Steuer) [Der Ertrag des Programms für die Rote Hilfe.]

MITTLERER KONZERTHAUSSAAL, DONNERSTAG, 1. JANUAR 1931, 1/28 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 1. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast		
Zweiter Gast		
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halsero	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier		
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikóle (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès)

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Von zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

Preis des Programms (Verlag Richard Lanyi) 30 Groschen (inkl. Steuer) — Der Ertrag des Programms ist die Rote Hilfe.)

MITTLERER KONZERTHAUSSAAL, DONNERSTAG, 1. JANUAR 1931, 1/28 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 1. Maie

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von Jacques Offenbach

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum ersten Mal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrés de Ribera, Vizekönig von Peru	MM. Dieuler	Ein Schließer	— Coste
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian, Baron	Ein Hausier	
Don Pedro de Hinoyosa, Oberversuer von Lima	Lecomte, Léonce	Piquillo, Straßensänger	Duprès, Dupuis
Marquis von Tarapote	Bloudelet, Blondelet	Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider, Mmes Schneider
Ein alter Gefangener	—, Daniel Sac	Quadalena (Dirnen)	B. Legrand, Grandville
Erster Notar	Boudier, Bordier	Bergineila (Dirnen)	Cahin, Lina Beli
Zweiter Notar	Horton, Morell	Mastrilla (Dirnen)	C. Renault, Schwesta
Erster Gast		Manuelita (Holdamen)	Julia H., Marlin
Zweiter Gast		Frasquinella (Holdamen)	A. Latour, Julia
Ein dicker Trinker	Vidalx	Bramblila (Holdamen)	Gravier, Lavigne
Ein magerer Trinker	Halmero	Ninetta (Holdamen)	Bénard, Valpré

*) Ausnahmsweise: Perichole (nicht: Pericholi).

Remmer, Permanedinga, Indianer, Indianerin, Fischerin, Fischer, Diener, Dienerin, Polizeisoldaten, Schreiber, Gendarm, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Gerdes zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1874 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrés).

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »ré-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unikum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen — ; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Preis des Programms (Verlag Richard Lányi) 50 Groschen (inkl. Steuer) [Der Ertrag des Programms für die Rote Hilfe.]

MITTLERER KONZERTHAUSSAAL, DONNERSTAG, 1. JANUAR 1931, 1/28 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 1. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast		
Zweiter Gast		
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halsero	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier		
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.
Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban ~~und~~ den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. ~~Vor~~ zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen IX«) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 1. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von Jacques Offenbach

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Müller

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrés de Ribera, Vizekönig von Peru	MM. Orentler	Ein Schließer	— Coste
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian Baron	Ein Hausier	
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte Léonce	Piquillo, Straßensänger	Dupuis Dupuis
Marquis von Tarapote	Blondelet Blondelet	Perichole*), Straßensängerin	Mme Schneider Mme Schneider
Ein alter Gefangener	— Daniel Bac	Guadalena (Dirnen)	B. Legrand Grandville
Erster Notar	Bordier Bordier	Berginella (Dirnen)	Carlia Lina Bell
Zweiter Notar	Horton Monti	Mastrilla (Dirnen)	C. Renault Schwerska
Erster Gast		Manuella (Halbdamen)	Julia H. Martin
Zweiter Gast		Frasquinella (Halbdamen)	A. Latour Julia
Ein dicker Trinker	Vidoix	Brambilla (Halbdamen)	Olavier Lavigne
Ein zweiter Trinker	Hélène	Ninetta (Halbdamen)	Bénard Valpré

*) Aussprache: Perikóle! (nicht Perichoh).

Fremdenführer, Indianer, Hofleute, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palastwächter, Schreiber, Gäste.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrés; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit der später berühmt gewordenen Sängerin Schindler und Liebon den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Duett »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch durfte die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an diesem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung als dieser Unstandhaftigkeiten ausdrücken. Zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorliegen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Un n'est pas beau, ta d've pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für eilige Dialogstellen und wechselnden Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei gültige Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen II«) etwas verändert übernahm. Sonst empfreden die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal den äußerlichen Erfordernissen rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog noch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (letzter Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus tüchtig machte, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wurde man dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erschwert, die Fehler — eines hyperrhythmischen ersten Akts und eines allzu bequemen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wenn noch der politische Ausdruck der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung, als Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Übertrifft des ersten Akts übersichtlich zu stellen, gestalt so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie gewährleistet nach dem Brief der Mienen bei

*) »Commen prononcer le mot Périchole? Mieux vaudrait qu'on prononçât le ci comme dans ‚école‘.« (Louis Schneider)

Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »rê-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unikum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen —; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Jugendbildnis Offenbachs

Johannesburg Star

Aus einem Aufsatz der ‚Berliner Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — — Die Geschäftsinhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkentnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachweis. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles Theater der Dichtung verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und aesthetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz Falsche Offenbach-Renaissance und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte Die Schwätzerin von Saragossa, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. Es schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongrueuz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K. wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretaiion das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt — —

Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatte gelautet:

Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der musikalische Eindruck sehr dürftig. — — jedes Instrument (Offenbachs) ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. (!) Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpfe, erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratrie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klichees bürgerlicher Berichterstattung anzugreifen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblatts revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hat, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker »geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich hoffe noch an Entkleidungen tätig sein zu können. Ist, was in Breslau erschien, wirklich Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit oder ist es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderhalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Das Textbuch zu »Perichole« (mit dem Anhang der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit Notenbeilagen)

Berliner Rundfunk, 14. Januar, 21 Uhr 10: Vorlesung von »Hannele Matterns Himmelfahrt«

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44

Berliner Kundschau, 17. Januar, 21 Uhr 10: Vortrag von »Franzosen Militärs Himmelfahrt«

Das Textbuch zu »Berchtiga« (mit den Namen der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.

Demnächst erscheint der Band: **Zaristoybrau** (mit Notenbeispielen)

Der Tenor Kundlunk, 17. Januar, 21 Uhr 10: Vortrag von »Franzosen Militärs Himmelfahrt«

Dem Tenor zu »Berchtiga« (mit den Namen der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.

Demnächst erscheint der Band: **Zaristoybrau** (mit Notenbeispielen)

Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — — Die Geschäftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Er schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. — —

Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die bezirksgerichtliche Klage eines Musikfachmannes die Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— — Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — jedes Instrument ~~(Offenbachs)~~ ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft, erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikkritischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblatts revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hat, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich hoffe doch, Entkleidungen tätig sein zu können, ist, was in Breslau erschien, wirklich Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit, oder ist es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

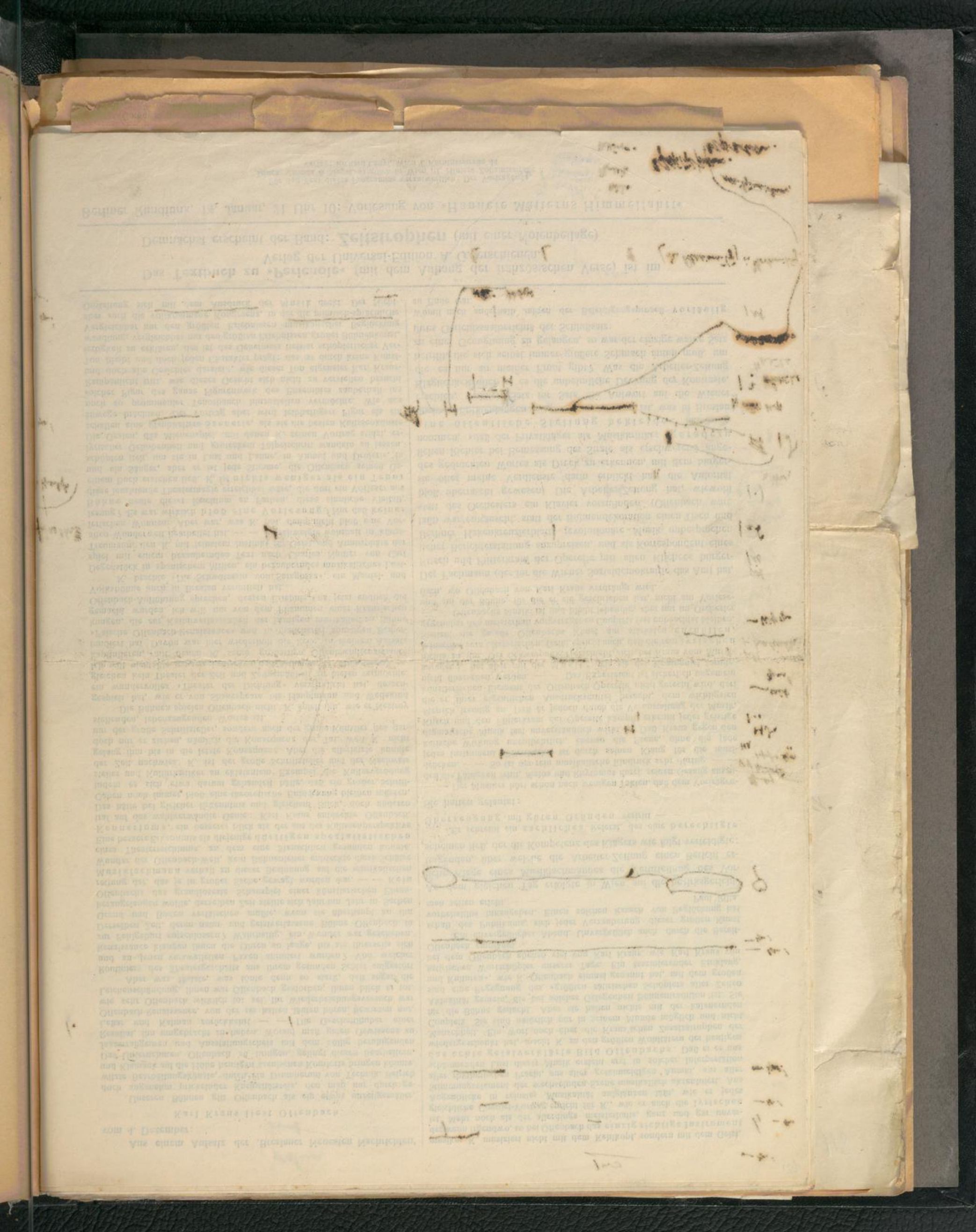
Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Das **Textbuch zu »Pericnole«** (mit dem Anhang der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage)

Berliner Rundfunk, 14. Januar, 21 Uhr 10: Vorlesung von »Hannele Matterns Himmelfahrt«

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44



Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — —. Die Geschäftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Das Ohr schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Töpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der, wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. —

Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— — Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — Offenbach schreibt für Orchester . . jedes Instrument ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft, erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikalischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblattes revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hatte, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich entkleide viele öffentliche Stellungen. Ist, was in Breslau erschien, wirklich bloß Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit? oder bedeutet es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Das **Textbuch zu »Pericnole«** (mit dem Anhang der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen. Der Klavierauszug in Vorbereitung.
Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage)

Berliner Rundfunk, 14. Januar, 21 Uhr 10: Vorlesung von »Hannele Matterns Himmelfahrt«

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III, Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I, Kärntnerstraße 44

Preis des Programms (Verlag Richard Lányi) 50 Groschen (inkl. Steuer) [Der Ertrag des Programms für die Rote Hilfe.]

MITTLERER KONZERTHAUSSAAL, DONNERSTAG, 1. JANUAR 1931, 1/2 8 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 1. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast		
Zweiter Gast		
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halsero	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier		
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena, Berginella, Mastrilla (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
	Carlin	Lina Bell
	C. Renault	Schweska
Manuelita, Frasquinella, Brambilla, Ninetta (Hofdamen)	Julia H.	Martin
	A. Latour	Julia
	Gravier	Lavigne
	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.
Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban in den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Aus zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »ré-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unikum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen —; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Jugendbildnis Offenbachs

Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — —. Die Geschäftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Das Ohr schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der, wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. — —

Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— — Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — Offenbach schreibt für Orchester . . jedes Instrument ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft . . erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikalischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblattes revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hatte, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich entkleide viele öffentliche Stellungen. Ist, was in Breslau erschien, wirklich bloß Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit? oder bedeutet es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Das **Textbuch zu »Perichole«** (mit dem Anhang der französischen Verse) ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen. Der Klavierauszug in Vorbereitung.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage)

Berliner Rundfunk, 14. Januar, 21 Uhr 10: Vorlesung von »Hannele Matterns Himmelfahrt«

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44

Preis des Programms ~~30 Pfennig~~ [Der Ertrag des Programms für wohltätige Zwecke.]

~~KONZERTDIREKTION HERMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9, LINKSTR. 42~~

~~BREITKOPF-SAAL~~ ~~DONNERSTAG, 8. MAI 1930~~

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Die Großherzogin von Gerolstein

Operette in 3 Akten (4 Bildern) von **Jacques Offenbach**

Text von Meilhac und Halévy, nach Julius Hopp revidiert von Karl Kraus

Personenverzeichnis der Wiener Erstaufführung 13. Mai 1867 im Theater an der Wien (»zum Vorteile des Fräuleins Marie Geistinger unter persönlicher Leitung des Compositeurs«) und der Pariser Uraufführung 12. April 1867 im Théâtre des Variétés:

Irene, regierende Großherzogin von Gerolstein	Frl. Geistinger	Mlle Schneider
Olga, Amélie, Charlotte, Iza — Ehrendamen der Großherzogin	Frl. Finali	Mlles Orosini
	Fr. Rott	Véron
	„ Blasel	Maucourt
	Frl. Steidler	Legrand
Prinz Paul	Hr. Blasel	MM. Grenier
Baron Puck, früher Erzieher der Großherzogin, jetzt Minister	„ Friese	Kopp
General Bumbum, Oberkommandant der großherzoglichen Armee	„ Rott	Couder
Baron Grog, Oberst und Kammerherr in Diensten des Prinzen	„ Szika	Baron
Nepomuk, Adjutant der Großherzogin	„ Jäger	Gardel
Fritz, Gemeiner im Regimente der Großherzogin	„ Swoboda	Dupuis
Wanda, ein Bauernmädchen	Frl. Gurowsky	Mlle Garait
Ein Notar	Hr. Oberhofer	
Ein Page		

Herren und Damen am Hofe, Ehrendamen, Pagen, Huissiers, Offiziere, Soldaten, Marketenderinnen, Bauern und Bäuerinnen, Tambours, Musik, Verschworene

Die Handlung, um 1720, geht im ersten und vierten Bilde im Feldlager, im zweiten und dritten im Palaste der Großherzogin vor.

Nach dem 1. und nach dem 2. Akt eine längere Pause; an zwei Stellen eine ganz kurze Pause bei verdunkeltem Saal

Mit ~~neuen~~ Strophen des Generals Bumbum und des Prinzen Paul

Begleitung: ~~Dr. Otto Janowitz (Ibach-Flügel)~~ Georg Knepler

Die Gestaltungen der geistigen Welt Offenbachs müssen und wollen den Anspruch auf eine musikalische Interpretation im streng technischen Sinne unerfüllt lassen. Die Wiedergabe erfolgt ohne Kenntnis der Notenschrift.

Hans von Bülow (aus New York, April 1890): In einigen Theatern habe ich fest geschlafen. Halt: eine Ausnahme — Mustervorstellung, wie nur selten erlebt, gesehn und gehört, von Offenbachs »Großherzogin«, die ich mit höchstem Plaisir geschlürft. Früher war ich nicht reif dafür, so wenig wie für Mozart. Allerdings das himmlische Frauenzimmer, welches Lilian Russel heißt — kommt gleich nach Agnes Sorma.

Zur Offenbach-Schändung des »Blaubart«

(Aus einer Wiener Programm-Notiz zu »Blaubart«)

— — In einem einzigen Blatt, ausgerechnet in den vom christlich-germanischen Schönheitsideal und von der Polizei inspirierten ‚Wiener Neuesten Nachrichten', wurde etwas wie eine Frontalabweisung des Unfugs versucht und sogar ein Protest dagegen, daß er sich in einer Stadt zutragen konnte, der nicht nur einst die Offenbach-Tradition, sondern jetzt die Offenbach-Renaissance entstammt ist:

Man beliebt es Offenbach-Renaissance zu nennen: in Wirklichkeit ist es ahnungsloses Hineintappen in eine Welt, von der man nichts anderes erfaßt hat als ihre Brauchbarkeit zu geschäftstüchtiger Ausschrotung. Mit der zeitgenössischen Operettenproduktion ist nicht viel anzufangen. Das haben die Theaterdirektoren erkannt und klagen darüber, beispielsweise auch in einer Festschrift, die das Berliner Metropoltheater anläßlich der Erstaufführung seiner Blaubart-Bearbeitung herausgegeben hat. Die moderne Operette (so formuliert es die Festschrift in einem Paradigma von apartem Reiz) »steht nur noch auf zwei Augen, denen von Franz Lehar«. Sollte er sie einmal schließen, so wäre vollends der Boden verloren. Also wendet man sich Vergangenem zu, versucht es mit Offenbach, versteckt dem Hinweis desjenigen folgend, der als erster die innere Aktualität des Offenbachschen Werkes erkannt hat, der als einziger Geist und Kraft besitzt, Offenbachsche Welten lebendig und erneuert, ganz in ihrem eigensten Wesen erfaßt vor uns hinstellen zu können. Was Karl Kraus gelingt, ist wirkliche Offenbach-Renaissance (wenn schon dieses mißverständliche Schlagwort verwendet werden soll); in seinen Vorlesungen erstehen Libretti und Musik in ihrer ganzen geistigen Schärfe, in ihrem transzendenten Sarkasmus, der viel von »Nietzsche-Bosheit« in sich hat. Was das Berliner Metropoltheater auf die Bühne bringt, ist nicht einmal ein Mißverständnis. Man hat sich des Offenbachschen »Blaubart« bemächtigt, ihn her- und hingerichtet, ahnungslos und stümperhaft. Fast scheint es ja begreiflich zu sein: wie sollen auch jene modernen handfesten Theaterpraktiker so ohne weiteres zu Offenbach finden, wie sollen sie die Reize dieser Handlungen, dieser Musik verstehen können. Sie versuchen eine Angleichung an den Zeitgeschmack, will sagen, sie mischen einige Revue-Ingredienzien und einige Tränklein aus der Sphäre jener Operette, die »nur mehr auf den Augen Franz Lehars steht«, hinzu, bereichern den Dialog und die Gesangsstrophen durch verhatschte zeitgemäße Anspielungen und meinen, das sei jetzt der neue, unser Offenbach. Oder sie schürfen tiefer und finden (wie es der Kommentator in der schon erwähnten Festschrift tut), daß »Blaubart« seiner Grundidee nach eigentlich eine »pazifistische Oper« sei . . . Solcher erquickend albernen Entdeckung kann nur homerisches, nein offenbachsches Gelächter antworten. — — Von Offenbachschem Esprit auch nicht die Spur; es geht ernst, gemessen und sehr organisiert zu. Blaubarts Hoffnung war auch die unsere: »Laßt uns aus dem düstern Grabe aufwärts schweben, aufwärts schweben, daß in frischer Luft uns labe neues Leben, neues Leben . . .«

W. J.

Und das alles, weil die Gebrüder Rotter einem Berliner Vortrag des »Blaubart« beigewohnt hatten. Zur Rede gestellt, sollen sie geäußert haben, sie hätten doch ganz in meinem Sinne gehandelt. Einer der stärksten praktischen Mißerfolge, die ich jemals erzielt habe, ist nebst Schobers Aufstieg die Offenbach-Renaissance. — —

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III, Hintere Zollamtsstraße 3

Preis des Programms (Verlag Richard Lányi) 50 Groschen (inkl. Steuer) [Der Ertrag des Programms für die Rote Hilfe.]

ARCHITEKTENVEREINSSAAL, SAMSTAG, 31. JANUAR 1931, 1/28 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 3. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast	Lucien	
Zweiter Gast	Théodore	
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halser	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier	Oulif	
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

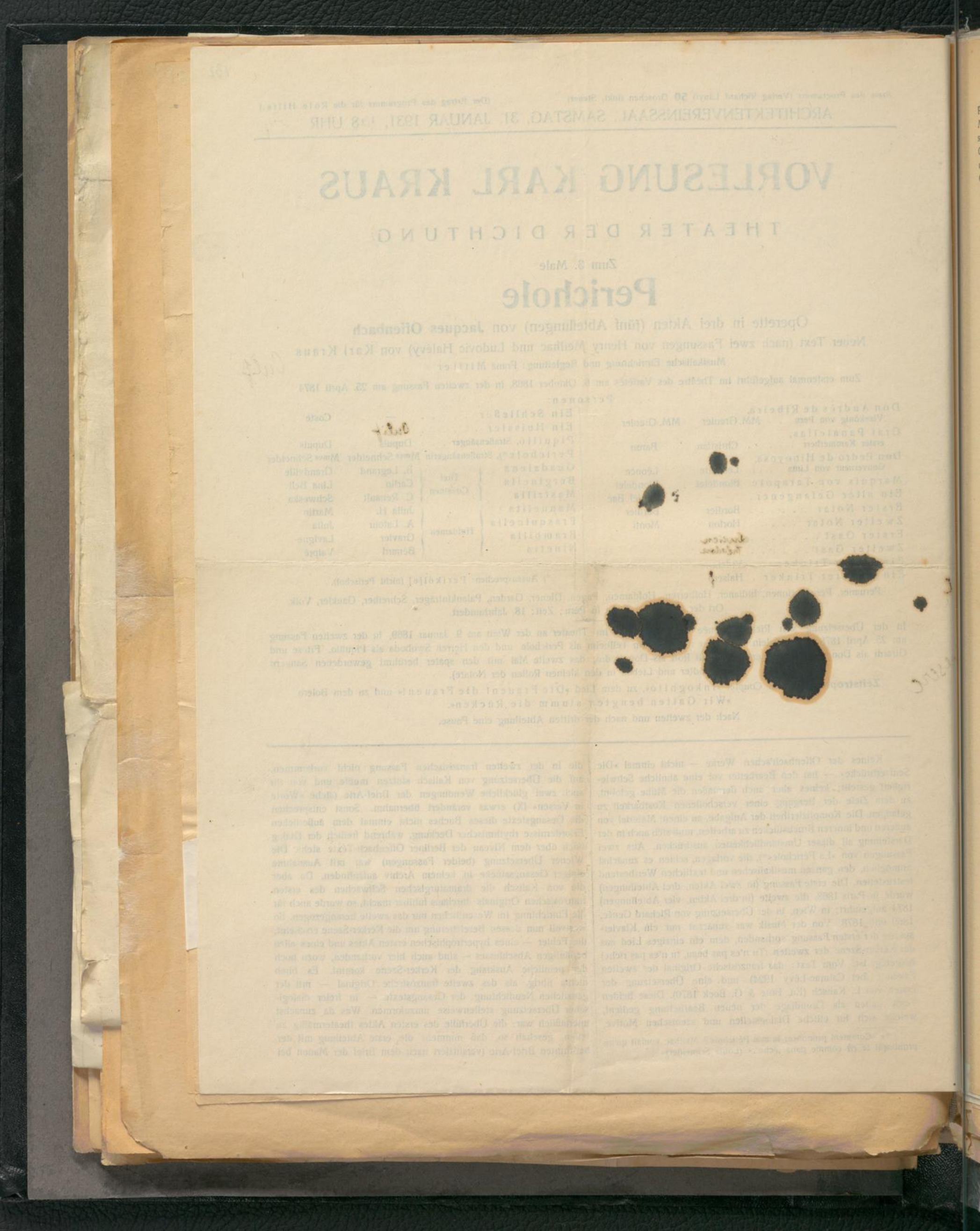
In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban in den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Aus zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)



Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »rê-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unikum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen —; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Jugendbildnis Offenbachs
(Aus der Biographie von Anton Henseler)

Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — —. Die Geschäftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Das Ohr schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der, wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. — Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — Offenbach schreibt für Orchester .. jedes Instrument ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft .. erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikalischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblattes revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hatte, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich entkleide viele öffentliche Stellungen. Ist, was in Breslau erschien, wirklich bloß Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit? oder bedeutet es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Das **Textbuch zu »Perichole«** ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.
Der Klavierauszug in Vorbereitung.
Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage)

~~Berliner Rundfunk, 4. Januar, 21 Uhr 10: Vorlesung von »Hannele Matterns Himmelfahrt«~~
~~15 Januar: Perichole (Vorlesung Karl Kraus)~~
~~d: Textbuch Zeitstrophen (Satz & Rhythmus) [illegible] bereits [illegible] d:~~

γ.4
[illegible]!

Demnächst erscheint der Band: **Zaisinopfen** (mit 6 Farb. Kupfertafeln).

Der Kinderfreund in Vogelstellerei.

Das **Textbuch zu „Perkeonoie“** ist im Verlage der Universal-Edition A. G. erschienen.

Preis des Programms (Verlag Richard Lányi) **50** Groschen (inkl. Steuer) [Der Ertrag des Programms für die Rote Hilfe.]

ARCHITEKTENVEREINSSAAL, SAMSTAG, 31. JANUAR 1931, 1/28 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 3. Male

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast	Lucien	
Zweiter Gast	Théodore	
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halserc	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier	Oulif	
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban in den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Aus zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »ré-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unicum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen —; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Jugendbildnis Offenbachs
(Aus der Biographie von Anton Henseler)

Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — —. Die Geschaftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Das Ohr schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der, wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. — Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— — Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — Offenbach schreibt für Orchester . . jedes Instrument ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft . . erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikalischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblattes revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hatte, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich entkleide viele öffentliche Stellungen. Ist, was in Breslau erschien, wirklich bloß Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit? oder bedeutet es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Ad. O. 4 (Pers. „d. Mat. Ohlemann")

Jüdische Elegien
(neg. Ref. Pfeifer
[illegible])

Titel
Sozialibi
(Titel)

KONZERTDIREKTION HERRMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9, LINKSTR. 42

Schrechtenwal Montag, 9. Februar 1931

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

~~Zum 8. Male~~ 28

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast	Lucien	
Zweiter Gast	Théodore	
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halserc	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier	Oulif	
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban in den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Flügel ?

Notiz des Wiener Programms

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Aus zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

Prévost, eine Partie, der in Offenbachs Schöpfung nur noch der Metella-Brief oder das Lied des Fortunio nahekommt) ihren Abschluß findet. So wird eine Atempause ermöglicht, die das im Orchester fortgespielte Motiv ausfüllt. Es bricht ab, wenn vor der in Gedanken versunkenen Perichole der Vizekönig, mit dem Geldbeutel in der Hand, auf der Schwelle des Pavillons erscheint; die Schicksalswende ist vollzogen, und nun erst setzt — nach der grotesken Rettung des Selbstmörders Piquillo — die eigentliche Operettenhandlung ein, als jener Genieeinfall, der die Bühne mit dem Rausch aller Beteiligten förmlich überschwemmt. Dem dramatischen Fehler der zerflatternden Hofhandlung hatten die Autoren durch die reizvolle Kerker-Szene nur unvollkommen abgeholfen, deren operettenwidriger Ausgang geändert werden mußte, gleich der ganzen letzten Abteilung, welche jene, anstatt bei Hofe, auf dem Schauplatz des Anfangs, vor der Schenke der drei Cousinen, spielen ließen und die dramatisch kaum gelungener war als der Schluß der ersten Fassung. Das Wunderwerk ist seiner unglücklichen szenischen Struktur, die auch dem Zauber des Milieus und dem vielfältigen Reiz der textlichen Einfälle entgegenwirkte, zum Opfer gefallen. Trotz den Qualitäten des Buches, die natürlich alle Manufaktur späterer Librettisten aufwiegen, ist hier Offenbach mit einer Schöpfung, die ihm so sehr am Herzen lag, an seinen Autoren gescheitert, die immer wieder — was auch das aufgefundene Beiwerk von Arien beweist — vergebens versucht haben, die musikalische Pracht zu rehabilitieren. Der Bearbeiter, der namentlich an die Übersetzung und Anpassung der Verse eine ähnliche Arbeit wie an den Text der in Rang, Stil und Handlung ähnlichen »Madame l'Archiduc« gewandt hat, hofft, durch die Verteilung des dramatischen Gewichts und namentlich durch die Belebung des letzten Bildes, das er im Vorhof des Palastes spielen läßt: mit dem Auf und ab der Patrouillen und der Entflohenen, das Werk für die Bühne gerettet zu haben — ganz jenseits der Gewißheit, daß nunmehr der Einklang von Vers und Musik ein dramatisches Element bildet, wie es die Sprache des Originals viel leichter bereitstellt und das den früheren deutschen Texten durchaus gemangelt hat. Die Schwierigkeit wurde hier noch durch den Umstand erhöht, daß der Text des Klavierauszugs vielfach nicht mit dem der Buchausgabe von 1924 übereinstimmt. Es würde ein Kapitel sprachkritischer Betrachtung ausfüllen, wollte man nur die Veränderung darstellen, die ein aus dem Buch übersetztes Gedicht durch die Entdeckung erfuhr, daß Offenbach statt der motivisch wiederkehrenden Zeile: »Ma femme, avec tout ça, ma femme« bloß ein wiederholtes »ma femme, ma femme« (als schönsten musikalischen Seufzer) komponiert hat. Die musikalische Bearbeitung hat die zweite Fassung um Partien der ersten, die nicht übernommen waren, bereichert, was durch die szenische Neugestaltung ermöglicht war oder diese beeinflußt hat. In der zweiten Fassung hat Offenbach das einzigartige Finale der nunmehrigen dritten Abteilung, das auf der Spaltung des Wortes »ré-cal-ci-trant« aufgebaut ist, noch durch eine rhythmische Verschiebung des Motivs (aus dem Walzer in einen Cancan) verstärkt. Die auf dieser zweiten Fassung beruhende Bearbeitung war vollendet, bevor man mehr als den Klavierauszug der ersten und einige aus dem zerstörten Archiv des Theaters an der Wien in die Nationalbibliothek (Albertina) gerettete musikalische Reste vor sich hatte. (Zunächst fand sich dann im Besitz eines französischen Sammlers ein Exemplar der ersten Fassung in einer Ausgabe, die eine Szene des als Juwelier verkleideten Vizekönigs enthält, deren dramatische Bestimmung sich nicht ermitteln ließ.) Der Klavierauszug der zweiten Fassung, auf die es wegen des schon übersetzten Kerker-Bildes ankam, schien verschollen — weder in Wien noch in Paris gelang es ein Exemplar aufzutreiben —, bis ein freundlicher Helfer ein schön erhaltenes Unikum feststellte, das die Berliner Staatsbibliothek besitzt. (Der Pariser Verlag besteht längst nicht mehr.) Ohne diesen Fund hätte man auf die herrliche Musik der Kerker-Szene verzichten müssen, mit Ausnahme des einen Liedes, das der alten und noch vorrätigen Fassung beigefügt ist, und einiger Stellen, die durch Stimmen rekonstruierbar waren, wie sie der musikalische Bearbeiter, Franz Mittler, in dem heillosen Kunterbunt des Wiener Archivs auffand. (Von dem Beiwerk, das da noch brachliegt, könnten hundert Musikdiebe leben, die aber nunmehr ertappt würden.) In Wien, wo eine planvolle Strategie zur Verwüstung von Schätzen und Dokumenten einer alten Theaterkultur gewaltet zu haben scheint — während man drauf und dran ist, den wiedergeborgenen Offenbach zu schänden —, waren nicht einmal die Theaterzettel der Erstaufführungen aufzutreiben, so daß nur eine unvollständige Rekonstruktion aus alten Zeitungsnummern möglich war. Wahrlich »verklungen und vertan« wäre diese ganze Herrlichkeit, von der Herr Korngold behauptet, daß sich Wien immer zu ihr bekannt habe, »hinter dessen Rücken« sich die deutschen Offenbach-Schändungen abspielen —; verklungen und vertan wäre sie, wenn nicht solche Mühe aufgewendet wäre: mitten in Wien hinter dessen Rücken!

Jugendbildnis Offenbachs
(Aus der Biographie von Anton Henseler)

Aus einem Aufsatz der ‚Breslauer Neuesten Nachrichten' vom 4. Dezember:

Karl Kraus liest Offenbach.

Unseren Bühnen gilt Offenbach als ein etwas unzeitgemäßer, doch angenehm prickelnder Kuriositätsreiz, den man nur durch gewitzte Bearbeitungskünste, durch ein Drumherum von Technik, Betrieb und Klamauk auf die Höhe heutigen szenischen Komforts bringen könnte. Das Unternehmen, Offenbach zu bringen, gelingt diesen Bearbeitern, Jazzarrangeuren und Ausstattungschefs mit dem völlig beruhigenden Resultat, ihn umgebracht zu haben. Worauf man guten Gewissens zu Lehar und Kalman zurückkehrt — —. Die Geschaftlhuber einer Offenbach-Renaissance, von der sie hatten läuten hören, bewiesen nur, wie sehr Offenbach wirklich tot sei. Ihr Wiederbelebungsversuch war Leichenschändung. Ihnen war Offenbach gestorben, ihnen blieb er tot.

Aber was läutete, was tönte denn so stark, daß sogar die Routiniers des Theatergeschäfts aus ihrem gesunden Schlaf aufgestört und zu jenen verzweifelten Faxen animiert wurden? Von welcher Renaissance klangen ihnen die Ohren so lange, bis sie ihrerseits sich zur Fehlgeburt entschlossen? Wahrhaftig, ein Wunder war geschehen. Derselben Zeit, deren natur- und geistverlassene Bühne Offenbach in Grund und Boden verfälschen mußte, wenn sie überhaupt an ihn herangelangen wollte, derselben Zeit stellte sich Jahr um Jahr in Sachen Offenbachs das grandioseste Schauspiel einer künstlerischen Ehrenrettung dar, das je in großer Sache gewagt worden war. — — Kein Musikfachmann verhalf zu dieser Besinnung auf die musikalischen Wunder der Offenbach-Welt, kein Bühnenleiter entdeckte diese Schätze eines Theaterreichtums, an dem eine Menschheit gesunden konnte. Eine bessere Erkenntnis als diejenige dürftigen spezialistischen Kennertums, ein besserer Blick als der aus der Kulissenperspektive traf auf das wahlverwandte Genie: Karl Kraus entdeckte Offenbach. Das hätte bei gleicher Erkenntnis und gleichem Blick, doch anderen Gaben noch immer bloß eine theoretische Entdeckung bleiben müssen, indem es sich etwa darum gehandelt hätte, daß ein großer Schriftsteller und Kulturkritiker an eklatantem Exempel die Kulturverödung der Zeit nachwies. K. ist der große Schriftsteller und der Nachweis gelang ihm bis in die letzte Konsequenz. Aber die allerletzte konnte doch nur er ziehen, nämlich die Konsequenz der Tat. Weil K. nicht nur der große Schriftsteller, sondern auch der große Künstler des darstellenden, lebenzeugenden Wortes ist.

Die Bühnen spielen Offenbach nicht. K. spielt ihn, wie er Nestroy gespielt hat, wie er von Shakespeare bis Hauptmann und Wedekind ein wundervolles »Theater der Dichtung« verwirklicht hat, dessengleichen kein Theater der Zeit und Zeitgemäßheit zu bieten vermöchte. Ich will nicht die ganzen kritischen und ästhetischen Grundlagen rekapitulieren, mit denen K. seine großartige Offenbach-Renaissance fundiert hat. Davon war hier wiederholt die Rede, in meinem Aufsatz »Falsche Offenbach-Renaissance« und in mancherlei sonstigen Bemerkungen, die zur Kulturverlassenheit der heutigen musikalischen Bühne gemacht wurden. Ich will nur von dem Phänomen einer Kraus'schen Offenbach-Aufführung sprechen, dessen Erlebnis uns jetzt endlich die Volksbühne auch in Breslau vermittelt hat.

K. brachte »Die Schwätzerin von Saragossa«, ein Mantel- und Degenstück in spanischem Milieu, ein bezauberndes musikalisches Lustspiel mit einem bezaubernden Text nach Charles Nuitter von Carl Treumann, den K. mit feinstem Instinkt für Geist und Atmosphäre der alten Wunderwelt bearbeitet hat. — — Das Ohr schwelgte wahrhaft in künstlerischen Wonnen. Aber war, was K. bot, denn nicht bloß eine Vorlesung? Es war wirklich bloß eine Vorlesung. Nur daß keiner Bühne heute dieser Reichtum an Farben, diese sinnliche Vielfalt, diese leuchtende Theatermagie erreichbar wäre, die dort ein Vorleser aus einem Buch erstehen ließ. K. ist nichts weniger als ein Tenor und ein Sänger, aber er ist jede Stimme, die Offenbach seinen Geschöpfen lieh, um sie in Lust und Laune, in Anmut und Drolerie, in lyrischer Gehobenheit und groteskem Tölpelschritt wandeln zu lassen. Die Gesten, das Mienenspiel, mit denen K. seinen Vortrag stützt, erschaffen eine glaubhaftere Szenerie, als sie die besten Kulissenkünste zuwege brächten. Der Vortrag aber wird leibhaftigere Figur als ein noch so prominenter Tenorbauch hinzustellen vermöchte. Wie aus solcher Figur das ganze Figurenwerk des Ensembles zauberhaft ins Rampenlicht tritt, wie dieses Gesicht sich nicht zu verstellen braucht und doch alle Gesichter darstellt, wie dieser Ton eigenster Karl Kraus-Ton bleibt und doch jeden Charakter prägt: das ist durch keine Kunstfertigkeit zu erklären, das ist das Geheimnis tiefster schöpferischer Verwandlung, vergleichbar nur den größten Erlebnissen großer Bühnenkunst. Vergleichbar nur den größten Erlebnissen musikalischer Beglückung aber auch die vollkommene Kongruenz, in der die mimisch-sprachliche Gestaltung sich mit dem Ausdruck der Musik deckt. Der Nichtmusiker K. musiziert nicht mit dem Kehlkopf, sondern mit dem Geist, der, wenn irgendwo, so bei Offenbach das einzig richtige Instrument ist. Mehr noch als der allerdings meisterhafte, ganz und gar unvergleichliche Couplet-Vortrag spricht für K., wie er auch die lyrischen Augenblicke in reinster Musikalität aufglänzen läßt, wie er jedes Stimmungselement der wechselnden Szene musikalisch akzentuiert. Aus aller rhythmischen Pracht, aus aller geschmeidigen Anmut, aus aller schäumenden Lust dieser Musik ersteht erst in solcher Interpretation das echte geistverklärte Bild Offenbachs. Daß er es uns wiedergeschenkt hat, macht K. zu den größten Wohltätern der heutigen Menschheit. Ein Wort noch über die Kraus'schen Zusatzstrophen der Couplets. Sie sind natürlich nur in seinem Munde möglich und nicht für die Bühne gedacht. Aber sie haben nichts mit der kalauernden Aktualität gemein, die bei solcher Gelegenheit Bühnentradition ist. Sie sind eine Begegnung des »größten satirischen Schöpfers aller Zeiten und Kulturen«, wie K. Offenbach einmal genannt hat, mit dem großen satirischen Wortschöpfer unserer Tage. Ein faszinierender Einklang, bei dem Offenbach ebenso viel von Karl Kraus, wie Karl Kraus von Offenbach empfängt.

Ein unvergeßlicher Abend. Unvergeßlich auch durch die Bereitschaft des Publikums, sich jeder Verzauberung dieser großen Kunst vorbehaltlos hinzugeben. Einen solchen Rausch von Beglückung hat man selten erlebt. — —

Paul Rilla.

An dem gleichen Tag erfolgte in Wien auf die Klage eines Musikfachmannes die bezirksgerichtliche Verurteilung des Vortragenden, über welche die Arbeiter-Zeitung einen Bericht erscheinen ließ, der die Kompetenz des Klägers wie folgt verteidigte:

Er schreibt ein sachliches Referat, das eine berechtigte Überzeugung mit guten Gründen vertritt — —

Sie hatten gelautet:

— — Der Musiker hört schon nach wenigen Takten, daß dem Vortragenden die Fähigkeit fehlt, Melos und Rhythmus durch seinen Gesang auszudrücken. — — So ist der rein musikalische Eindruck sehr dürftig. — — Offenbach schreibt für Orchester . . jedes Instrument ist durch seinen Klang für die musikalische Wirkung unentbehrlich, ebenso die Szene, ohne die jede dramatische Musik fast unverständlich wirkt. Daß Kraus gegen den Kitsch und den Flitterkram der Operette kämpft . . erkennt jeder geistige Mensch freudig an. Daß er jedoch durch die Verunstaltung der Musik, die er ihrer eigentlichen Ausdrucksmittel beraubt, dem wichtigsten künstlerischen Element der Offenbach-Operette nicht gerecht wird, darf nicht übersehen werden. — — Das Experiment ist sicherlich ungemein anregend, hat aber mit der Musik, wie sie der Komponist formte, nichts zu tun. Der Schwerpunkt verschiebt sich bei Kraus vom Musikalischen zum Literarischen. Dafür spricht auch, daß die rein lyrischen Stellen, die gerade Offenbachs Kunst am stärksten enthüllen, gegenüber den meisterhaft vorgetragenen Couplets fast unbeachtet bleiben. — — Offenbachs Musik ist und bleibt lebendig, aber nur im Orchester und auf der Bühne, für die er sie geschrieben hat, nicht am Vorlesetisch, wo Offenbach von Karl Kraus verdrängt wird.

Der Fachmann (der für die Wiener Sozialdemokratie das Amt hat, Kitsch und Flitterkram der Operette mit allen Klischees bürgerlicher Berichterstattung anzupreisen, und als Korrespondent eines Berliner Hakenkreuzlerblattes revolutionäre Musik unbesprochen läßt) war enttäuscht, statt der Bühnendekoration einen Tisch und statt des Orchesters ein Klavier vorzufinden. (Offenbach wäre bloß überrascht gewesen.) Die Arbeiter-Zeitung hat, wiewohl sie öfter meine Verdienste darin erblickt hatte, die Autorität des gedruckten Wortes als Dreck zu erkennen, mit dem bürgerlichen Richter bei Bemessung der Strafe als erschwerend angenommen, »daß der Privatkläger als Musikkritiker geradezu eine öffentliche Stellung bekleide«. Ich entkleide viele öffentliche Stellungen. Ist, was in Breslau erschien, wirklich bloß Satz für Satz die Antwort auf die Wiener Kläglichkeit? oder bedeutet es die unheimliche Deckung der Kontraste, die es nur an meiner Front gibt? Was die Arbeiter-Zeitung betrifft, die sich selbst immer größere Schmach antun muß, um zu einer Genugtuung zu gelangen, so war der einzige wahre Satz ihres Gerichtssaalberichts der Schlußsatz:

Womit nach anderthalb Jahren der Beleidigungsprozeß vorläufig zu Ende war.

Sozialibi

Am 27. Jänner aber hat sie das Folgende gebracht:

Doch gegen einen Mann wie Richard Heuberger soll man nicht unbillig sein. Er war ein gebildeter Musiker von Können und Überzeugung, die er auch als Kritiker nicht verleugnete. Seine Operette »Der Opernball« (Text von Leon und Waldberg) zeigt durchaus den Musiker von Geschmack, formale Sicherheit und Sauberkeit, an einzelnen Stellen sogar Geist, und ein Duett brachte seinerzeit den Schlager der Saison: »Komm mit mir ins Chambre séparée!« Das Ganze ist nur etwas dünn, bläßlich in seiner Melodik; heute ist das alles ganz verblaßt, schal und leer.

Auch innerhalb des Bereiches der Operette hätte die Wiener Staatsoper andre Aufgaben zu erfüllen. Seit manchem Jahre spricht man von einer szenischen und musikalischen Erneuerung der »Fledermaus«. Sie bleibt, trotz Reinhardt, noch immer zu tun. Und was ist's mit Offenbach? Sein Jubiläum hat man — verspätet — mit einer nicht gerade unbedingt notwendigen Neuinszenierung von »Hoffmanns Erzählungen« gefeiert. An seinen Operetten ist man geflissentlich vorbeigegangen. Eine ganze Reihe hat Karl Kraus geistig erneuert. Die Staatsoper könnte diesen Bearbeitungen musikalische und szenische Verwirklichung geben. Aber man hat sich gegen Offenbach für Heuberger entschieden. — —

D. B.

Dies dürfte wohl einen der Gipfel bedeuten, die es immer wieder zu erklimmen gilt, sooft man schon geglaubt hat, daß es höher nimmer gehe. Sicherlich, daß jetzt in der Staatsoper »Komm mit mir ins Chambre séparée!« ertönt, ist eine Errungenschaft, die wehmütige Erinnerung wecken mag. (Wenn sie mich nicht täuscht, kommt darin auch vor: »So eine Depesche ist oft fatal / O Elektrizität! / Es gibt Zeiten, wo man wünschte / daß man dich nicht erfunden hätt'!«) Daß man seit manchem Jahre von einer szenischen und musikalischen Erneuerung der »Fledermaus« spricht, mag darauf zurückzuführen sein, daß man außer diesem Problem und etwa dem der Arbeitslosen keine andern Sorgen hat. Es wäre denn die mit mir: »Und was ist's mit Offenbach?« Nun, die Gracchen haben sich, seitdem die Weltgeschichte läuft, reichlich oft über Aufstand zu beklagen gehabt. Aber so ausgiebig noch nicht wie in diesem Falle. Es ist ja unbestreitbar, daß die Staatsoper, anstatt den »Opernball« aufzuführen, besser täte, dessen Vorbild, »Die Fledermaus«, zu erneuern und statt dieser ebenso überflüssigen Arbeit gleich auf die Urquelle »Pariser Leben« zurückzugehen. Aber die Idee, ausgerechnet dem Institut, das Herrn Schober untersteht, zuzumuten, daß es sich mit mir einlasse, kann nur dem Schuldbewußtsein entspringen. Und nur eine sozialdemokratische Instanz ist imstande, von einer bürgerlichen die Wahrnehmung der kulturellen Pflichten zu verlangen, die sie selbst in so flagranter Weise verletzt hat. Seit den zentralmächtlichen Kriegsbulletins, in denen prompt die eigene Missetat dem Feind in die Schuhe geschoben wurde, dürfte die Zeitgeschichte kein so abgerundetes Beispiel von pharisäischer Selbstgerechtigkeit des Tadels aufzuweisen haben. Herr D. B. kennt von der ganzen Reihe der von Karl Kraus geistig erneuerten Werke Offenbachs nicht ein einziges; er weiß bloß vom Hörensagen, daß die Parole seiner Zeitung, die sie als Antwort auf den Vorwurf des Totschweigens hatte, »Verklungen und vertan«, die unverantwortlichste journalistische Mache war, nur noch überbietbar von dem elenden Versuch, durch den berühmt gewordenen Fachmann den Offenbach des Theaters der Dichtung herabsetzen zu lassen. Herr D. B. verfügt immerhin über einen privaten Gewissensrest, der ihn zwingt, auf solchem Umweg das geschehene Unrecht zu bekennen, ja vielleicht über ein Quentchen Mut, das Bekenntnis dem eigenen journalistischen Milieu abzutrotzen und entgegenzusetzen. Wird aber durch solches Scherflein das Manko nicht augenfälliger? Und wäre es nicht moralisch erfreulicher, anstatt eines verdächtigen Alibi ein unumwundenes Schuldbekenntnis dargebracht zu sehen und, wenngleich solches allen Zeitungsusancen widerspräche, Bach offen bekennen zu hören, wie man mit Offenbach verfahren ist und daß man die Staatsoper bisher über ihn und mich irregeführt hat? Ist es erlaubt, von der bürgerlichsten Theaterleitung »Verwirklichung« von etwas zu verlangen, was man im eigenen publizistischen Wirkungskreise so systematisch und schmählich verleugnet hat oder verleugnen ließ, und zu tun, als ob alle Welt und insbesondere die Staatsoper längst aus der Arbeiter-Zeitung hätte heraushören müssen, daß Offenbach nicht verklungen und vertan sei, sondern daß eine geistige Erneuerung vorliege, an der man nicht »geflissentlich vorbeigehen« darf? Gewiß, keiner kulturellen Instanz Österreichs hat die Tatsache der Berliner Rundfunkinszenierungen, die enthusiastische Kritik der Offenbach-Vorträge im Ausland, und insbesondere der Umstand, daß die Wiener »Perichole«-Vorlesung in Frankfurt verherrlicht wird — wohin die Arbeiter-Zeitung oft zu weisen pflegt, wenn heimisches Künstlertum verkannt wird —, so nahe zu gehen wie den Leuten, die hier sozialdemokratische Kunstpolitik treiben. Aber sie täuschen sich gründlich, wenn sie glauben, daß die wiedergefundene Sprache, deren erstes Wort die Unwahrhaftigkeit einer Schuldabwälzung enthält, mich herumkriegen und daß ich für die Empfehlung an die Staatsoper hinreichend dankbar sein werde, um an allem, was sich sonst im Fach begeben hat, geflissentlich vorbeizugehen und zu sagen, die Sache mit Amadeus sei 175 Jahre alt. Nein, »ihr Herrn« — wie der Taktiker im Leitartikel sagt —, ich bin nicht blöd zu machen, und die Tat war mir lieber als das Alibi. Der Musikkritiker bescheide sich, von den vizebürgermeisterlichen rhythmischen Leistungen einer Tänzerin Aufhebens zu machen; von der hohen technischen Gewandtheit, »die solche Unabhängigkeit der Gliedmaßen voneinander gestattet«; von dem Gelingen des Versuches, »etwa eine dreistimmige Invention Bachs zu tanzen, wobei jede Stimme durch Arme und Beine selbständig ausgedrückt werden soll«: noch selbständiger als die Stimme Bachs. Sie spreche, wo sie muß und darf. Bis zum Nimmermehrstag, wo statt »Opernball« und »Fledermaus« Offenbach in der Wiener Staatsoper aufgeführt wird, habe ich totgeschwiegen zu werden!

Die Berliner Staatsoper (am Platz der Republik) bereitet die Aufführung der »Perichole« für Ende März vor. Die Sendung im Berliner Rundfunk (Wortregie: Karl Kraus) findet am 15. Februar statt.

Das **Textbuch zu »Perichole«** ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.
Der Klavierauszug in Vorbereitung.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage: 44 Kompositionen aus 23 Werken)

Kürzlich erschienen: **Timon von Athen,** bearbeitet und sprachlich erneuert von Karl Kraus, Verlag Richard Lányi (Wien I.)

Poems by Karl Kraus, Authorised English Translation from the German by Albert Bloch, Boston, U.S.A. The Four Seas Company (Bruce Humphries, Inc.). Preis 2 Dollar.

Von den Bearbeitungen »Timon«, »Perichole« und »Madame l'Archiduc« ist zu sagen: da diese Bücher zu den eigenen Schriften zählen, so sollte man sie nicht bloß sich vorlesen lassen, sondern auch lesen.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44

Preis des Programms 30 Pfennig [Der Ertrag des Programms für wohltätige Zwecke.]

KONZERTDIREKTION HERRMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9, LINKSTR. 42

Schwechtensaal Montag, 9. Februar 1931

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Perichole

Operette in drei Akten (fünf Abteilungen) von **Jacques Offenbach**

Neuer Text (nach zwei Fassungen von Henry Meilhac und Ludovic Halévy) von Karl Kraus

Musikalische Einrichtung und Begleitung: Franz Mittler

Zum erstenmal aufgeführt im Théâtre des Variétés am 6. Oktober 1868, in der zweiten Fassung am 25. April 1874

Personen:

Don Andrès de Ribeira, Vizekönig von Peru	MM. Grenier	MM. Grenier
Graf Panatellas, erster Kammerherr	Christian	Baron
Don Pedro de Hinoyosa, Gouverneur von Lima	Lecomte	Léonce
Marquis von Tarapote	Blondelet	Blondelet
Ein alter Gefangener	—	Daniel Bac
Erster Notar	Bordier	Bordier
Zweiter Notar	Horton	Monti
Erster Gast	Lucien	
Zweiter Gast	Théodore	
Ein dicker Trinker	Videix	
Ein magerer Trinker	Halserc	
Ein Schließer	—	Coste
Ein Huissier	Oulif	
Piquillo, Straßensänger	Dupuis	Dupuis
Perichole*), Straßensängerin	Mmes Schneider	Mmes Schneider
Guadalena (Drei Cousinen)	B. Legrand	Grandville
Berginella (Drei Cousinen)	Carlin	Lina Bell
Mastrilla (Drei Cousinen)	C. Renault	Schweska
Manuelita (Hofdamen)	Julia H.	Martin
Frasquinella (Hofdamen)	A. Latour	Julia
Brambilla (Hofdamen)	Gravier	Lavigne
Ninetta (Hofdamen)	Bénard	Valpré

*) Auszusprechen: Perikól[e] (nicht Perischol).

Peruaner, Peruanerinnen, Indianer, Hofherren, Hofdamen, Pagen, Diener, Garden, Palankinträger, Schreiber, Gaukler, Volk.

Ort der Handlung: Lima in Peru; Zeit: 18. Jahrhundert.

In der Übersetzung von Richard Genée zum erstenmal im Theater an der Wien am 9. Januar 1869, in der zweiten Fassung am 25. April 1878 (mit Fräulein Geistinger und Fräulein Tellheim als Perichole und den Herren Swoboda als Piquillo, Friese und Girardi als Don Andrès; das erste Mal mit Rott als Don Pedro, das zweite Mal mit den später berühmt gewordenen Sängern Schrödter und Lieban in den kleinen Rollen der Notare).

Zeitstrophen zu dem Couplet »Inkognito«, zu dem Lied »Die Frauen! die Frauen!« und zu dem Bolero »Wir Gatten beugten stumm die Rücken«.

Nach der zweiten und nach der dritten Abteilung eine Pause.

Schwechten-Flügel

Breitkopfsaal, Donnerstag, 12. Februar, 7½ Uhr: Madame l'Archiduc

Notizen des Wiener Programms:

Keines der Offenbach'schen Werke — nicht einmal »Die Seufzerbrücke« — hat den Bearbeiter vor eine ähnliche Schwierigkeit gestellt; keines aber auch dermaßen die Mühe gelohnt, zu dem Ziele der Bergung einer verschollenen Kostbarkeit zu gelangen. Die Kompliziertheit der Aufgabe, an einem Material von äußeren und inneren Bruchstücken zu arbeiten, muß sich auch in der Darstellung all dieser Umständlichkeiten ausdrücken. Aus zwei Fassungen von »La Périchole«*), die vorlagen, schien es zunächst unmöglich, den ganzen musikalischen und textlichen Wertbestand festzustellen. Die erste Fassung (in zwei Akten, drei Abteilungen) wurde in Paris 1868, die zweite (in drei Akten, vier Abteilungen) 1874 aufgeführt; in Wien, in der Übersetzung von Richard Genée, 1869 und 1878. Von der Musik war zunächst nur ein Klavierauszug der ersten Fassung vorhanden, dem ein einziges Lied aus der Kerker-Szene der zweiten (Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche) beigefügt ist. Vom Text: das französische Original der zweiten Fassung (bei Calman-Lévy 1924) und eine Übersetzung der ersten von L. Kalisch (Ed. Bote & G. Bock 1870). Diese beiden Texte haben als Grundlage der neuen Bearbeitung gedient, welche sich für etliche Dialogstellen und szenischen Motive, die in der zweiten französischen Fassung nicht vorkommen, auf die Übersetzung von Kalisch stützen mußte und von ihr auch zwei glückliche Wendungen der Brief-Arie (siehe »Worte in Versen« IX) etwas verändert übernahm. Sonst entsprechen die Gesangstexte dieses Buches nicht einmal dem äußerlichen Erfordernisse rhythmischer Deckung, während freilich der Dialog hoch über dem Niveau der Berliner Offenbach-Texte steht. Die Wiener Übersetzung (beider Fassungen) war mit Ausnahme einiger Gesangsstücke in keinem Archiv aufzufinden. Da aber die von Kalisch die dramaturgischen Schwächen des ersten französischen Originals durchaus fühlbar macht, so wurde auch für die Einrichtung im Wesentlichen nur das zweite herangezogen. So wertvoll nun dessen Bereicherung um die Kerker-Szene erscheint, die Fehler — eines hypertrophischen ersten Aktes und eines allzu beiläufigen Abschlusses — sind auch hier vorhanden, wozu noch der peinliche Ausklang der Kerker-Szene kommt. Es blieb nichts übrig, als das zweite französische Original — mit der gänzlichen Neudichtung der Gesangstexte — in freier dialogischer Übersetzung stellenweise umzuformen. Was da zunächst unerläßlich war: die Überfülle des ersten Aktes theatermäßig zu teilen, geschah so, daß nunmehr die erste Abteilung mit der berühmten Brief-Arie (versifiziert nach dem Brief der Manon bei

*) »Comment prononcer le mot Périchole? Meilhac voulait qu'on prononçât le *ch* comme dans ‚écho'.« (Louis Schneider)

Die Stadt Offenbachs

und Pauspertls

Und schon riechen betriebsame deutsche Bearbeiter das Geschäft und greifen auch nach den unbekannteren Werken, deren beschwingter Schmetterlingsesprit ihnen unter den schwerfälligen Händen bleiben muß. Sonderbar, daß sich diese Adaptierungsarbeit hinter dem Rücken Wiens vollzieht, oder vielleicht gerade nicht sonderbar. Wien hat an Offenbach nichts gutzumachen, nichts zu entdecken. Es war immer sein zweites Paris, seine geliebte, treue, verständnisvoll mitlachende Offenbach-Stadt — —

Julius Korngold, 21. Nov. 1930

Die sorgsamste Betreuung des textlichen Gutes darf, da einer der beiden Buchautoren (Halévy) noch nicht dreißig Jahre tot ist, ohne Zustimmung und materielle Teilnahme der (deutschen) Rechtsinhaber nicht erfolgen. Dagegen ist jeder Frevel am Geisteswerk Offenbachs — Verstümmlung des musikalischen Wertes als solchen oder durch Unterschiebung eines wesensfremden Textes — erlaubt. Knotentum und Kommiswesen, das die Dramaturgie und Regie der neuen Bühne führt, kann, von keinem Gesetzgeber gehindert, von keiner kulturellen Instanz gehemmt, dem gezüchteten Mißgeschmack der Kundschaft und dem eigenen Geschäftstrieb das äußerste Opfer am Wert bringen. Die staatlich gewährte Schutzfrist, deren Ablauf — eines der ödesten Probleme der freiheitlichen Publizistik — dem Bildungsphilisterium als Wohltat gilt, dient dem wirtschaftlichen Interesse der Erben. Aber die »Freigabe« des künstlerischen Objekts erfolgt, ohne daß die Gesetzmacher, die auch Goetheverse als Reklame für Sockenerzeuger freigeben, daran gedacht hätten, sie mit der Bedingung zu verknüpfen, daß das innere Gut ungeschändet und unangetastet bleibe; ohne daß hier eine Strafsanktion vorgesehen wäre, wie sie sich zum Schutz des Denkmals, das den Leib des Dichters vorstellt, von selbst versteht. Der Segen dieser Freigabe, die eine demokratische Doktrin als Popularisierung des Kunstwerks erdacht hat und die bloß das materielle Erbe jedem Verdrucker und Antiszenierer zuschanzt: tausendfach ist er mit dem Fluch der Verpöbelung des geistigen Inventars belastet. Wie die Berliner Geisteskonfektion, wie das auf die armen Schauspieler losgelassene Pack von Anreißern und verkrachten Intellektuellen sein Mütchen an einer heroischen Sprachwelt kühlt, in die sie einbrechen, weil sie ihnen unerschlossen bleibt; wie diese Regisseure des eigenen Defekts Rache am Vers nehmen und, eine höhere wie tiefere Natur als »Pathos« verschreiend, deren Vergewaltigung durch Trivialität praktizieren: das wiegt nun nichts im Vergleich mit den Neuerungen, die man, von mir auf die Fährte einer großen Theatermöglichkeit gebracht, jetzt allerorts mit Offenbach vorhat. Und hier wieder ist die Verletzung der musikalischen Substanz im einzelnen Werk nichts, neben der Schändung einer Geisteswelt, neben der höllischen Lust: aus der Idee heraus, das Offenbach'sche Milieu sei — für einen von solchen Machern depravierten Geschmack — »veraltet«, ein Unlösbares zu lösen und diese Musik, die in ihrer Sphäre lebendig ist wie keine und außerhalb tot wie keine, von denselben Figuren agieren zu lassen, deren seelischer Umkreis sonst von Leopoldi-Klängen ausgefüllt war. Musikalisch und kulturell interessierte Kreise, falls es Derartiges noch geben sollte, seien aufgefordert, sich das Unvorstellbare, das sich jetzt allabendlich unter dem Titel »Der König ihres Herzens« und unter dem Namen Offenbach, mit Zustimmung oder wohlwollender Duldung einer fachmännischen Kritik, im Johann Strauß-Theater begibt, anzuhören und anzusehen. Anzuhören: wie die wundervollsten musikalischen Erinnerungen, vorhanden und doch kaum wiederherstellbar, wie irgendetwas, losgehackt aus dem edelsten Organismus, einen Gesangstext umrankt, der den Jargon des Auswurfs der neuwienerisch-jüdischen Welt, so zwischen Kasmader und Gent, bedeutet. Anzusehen: wie die gewissen Greuelgestalten des neuen Operettenwesens, immer viere hintereinander, umkreist von »Girls«, die Gebärden ihrer unsagbar peinlichen Lustigkeit nach Offenbach'schen Noten vorführen; und keineswegs zu Dank diesem Publikum, das die so entseelte Musik als öde Verlassenschaft empfindet und zu dem willkommenen Gehopse von Schiebern und Pupperln mit Recht die Kalman und Benatzky herbeisehnt. Doch neben all der Verschneidung, Klitterung und Entieerung von Motiven aus »Seufzerbrücke«, »Mädchen von Elizondo« usw. das Unvorstellbarste von allem und nicht einmal in einer Stadt denkbar, die so mit jedem Atemzug ihres heutigen Kunstdaseins eine große Vergangenheit entehrt: der süße Abschiedsbrief der Perichole, der unsterbliche Seufzer aus Liebe und Not — losgerissen aus einem dramatischen Brieftext, bei dem jede Letter mit jedem Ton sich im Leid der fraulichsten Frau bindet: gesungen als Schmachtfetzen, der inhaltlich etwa die erotischen Sorgen eines Troubadours aus der Wäschebranche illustriert. Ein kalter Schauder läuft einem über die Haut — mehr noch als vor der Untat: vor der Fühllosigkeit der zuhörenden und applaudierenden Menschen; vor dem Faktum, daß keiner unter diesem Publikum, unter dieser Kritik auch nur eine Ahnung hat, was da geschehen ist, und daß die Sorte von Fachmännern sich dann noch von den Tätern informieren läßt, was da erneuert wurde. Diese Renaissance, diese Rettung Offenbachs durch Pauspertl, diese Hinstellung seines Geistes auf der Szene und seines Bildes auf dem Vorhang neben dem des »Propaganda-Fischer« — das spielt sich wahrlich nicht »hinter dem Rücken«, sondern vor Augen und Ohren einer Stadt ab, der Herr Korngold nachrühmt, daß sie immer eine Stadt Offenbachs gewesen sei. Und sein Stellvertreter geht hin und versichert, es seien »keine Einwendungen zu erheben«, wenn der Bearbeiter, der in Offenbachs Schatzkammer »nur zuzugreifen hat«, solches tue und »wenn dies, wie im vorliegenden Falle, mit Pietät, Stilgefühl und auch mit einiger Sachkenntnis geschieht«. Und er habe ja doch »den populären Offenbach nicht angetastet«, sondern, »auf Schlagkräftigstes verzichtend«, bloß auf verschollene Werke gegriffen, »sich« jene Operetten »einfallen lassen, die nur mehr in älteren Theaterbesuchern angenehme Erinnerungen wecken«. Auf die Gefahr hin, das Unvorstellbare länger am Leben zu erhalten, sollte sich jeder, der heute die Perichole-Arie kennen lernt, von diesem Griff, dieser Erweckung, dieser Möglichkeit des neuen Theaterwesens überzeugen.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44

Die Stadt Offenbach

und Umgebung

Die Stadt Offenbachs

und Pauspertls

Und schon riechen betriebsame deutsche Bearbeiter das Geschäft und greifen auch nach den unbekannteren Werken, deren beschwingter Schmetterlingsesprit ihnen unter den schwerfälligen Händen bleiben muß. Sonderbar, daß sich diese Adaptierungsarbeit hinter dem Rücken Wiens vollzieht, oder vielleicht gerade nicht sonderbar. Wien hat an Offenbach nichts gutzumachen, nichts zu entdecken. Es war immer sein zweites Paris, seine geliebte, treue, verständnisvoll mitlachende Offenbach-Stadt — —

Julius Korngold, 21. Nov. 1930

Die sorgsamste Betreuung des textlichen Gutes darf, da einer der beiden Buchautoren (Halévy) noch nicht dreißig Jahre tot ist, ohne Zustimmung und materielle Teilnahme der (deutschen) Rechtsinhaber nicht erfolgen. Dagegen ist jeder Frevel am Geisteswerk Offenbachs — Verstümmlung des musikalischen Wertes als solchen oder durch Unterschiebung eines wesensfremden Textes — erlaubt. Knotentum und Kommiswesen, das die Dramaturgie und Regie der neuen Bühne führt, kann, von keinem Gesetzgeber gehindert, von keiner kulturellen Instanz gehemmt, dem gezüchteten Mißgeschmack der Kundschaft und dem eigenen Geschäftstrieb das äußerste Opfer am Wert bringen. Die staatlich gewährte Schutzfrist, deren Ablauf — eines der ödesten Probleme der freiheitlichen Publizistik — dem Bildungsphilisterium als Wohltat gilt, dient dem wirtschaftlichen Interesse der Erben. Aber die »Freigabe« des künstlerischen Objekts erfolgt, ohne daß die Gesetzmacher, die auch Goetheverse als Reklame für Sockenerzeuger freigeben, daran gedacht hätten, sie mit der Bedingung zu verknüpfen, daß das innere Gut ungeschändet und unangetastet bleibe; ohne daß hier eine Strafsanktion vorgesehen wäre, wie sie sich zum Schutz des Denkmals, das den Leib des Dichters vorstellt, von selbst versteht. Der Segen dieser Freigabe, die eine demokratische Doktrin als Popularisierung des Kunstwerks erdacht hat und die bloß das materielle Erbe jedem Verdrucker und Antiszenierer zuschanzt: tausendfach ist er mit dem Fluch der Verpöbelung des geistigen Inventars belastet. Wie die Berliner Geisteskonfektion, wie das auf die armen Schauspieler losgelassene Pack von Anreißern und verkrachten Intellektuellen sein Mütchen an einer heroischen Sprachwelt kühlt, in die sie einbrechen, weil sie ihnen unerschlossen bleibt; wie diese Regisseure des eigenen Defekts Rache am Vers nehmen und, eine höhere wie tiefere Natur als »Pathos« verschreiend, deren Vergewaltigung durch Trivialität praktizieren: das wiegt nun nichts im Vergleich mit den Neuerungen, die man, von mir auf die Fährte einer großen Theatermöglichkeit gebracht, jetzt allerorts mit Offenbach vorhat. Und hier wieder ist die Verletzung der musikalischen Substanz im einzelnen Werk nichts, neben der Schändung einer Geisteswelt, neben der höllischen Lust: aus der Idee heraus, das Offenbach'sche Milieu sei — für einen von solchen Machern depravierten Geschmack — »veraltet«, ein Unlösbares zu lösen und diese Musik, die in ihrer Sphäre lebendig ist wie keine und außerhalb tot wie keine, von denselben Figuren agieren zu lassen, deren seelischer Umkreis sonst von Leopoldi-Klängen ausgefüllt war. Musikalisch und kulturell interessierte Kreise, falls es Derartiges noch geben sollte, seien aufgefordert, sich das Unvorstellbare, das sich jetzt allabendlich unter dem Titel »Der König ihres Herzens« und unter dem Namen Offenbach, mit Zustimmung oder wohlwollender Duldung einer fachmännischen Kritik, im Johann Strauß-Theater begibt, anzuhören und anzusehen. Anzuhören: wie die wundervollsten musikalischen Erinnerungen, vorhanden und doch kaum wiederherstellbar, wie irgendetwas, losgehackt aus dem edelsten Organismus, einen Gesangstext umrankt, der den Jargon des Auswurfs der neuwienerisch-jüdischen Welt, so zwischen Kasmader und Gent, bedeutet. Anzusehen: wie die gewissen Greuelgestalten des neuen Operettenwesens, immer viere hintereinander, umkreist von »Girls«, die Gebärden ihrer unsagbar peinlichen Lustigkeit nach Offenbach'schen Noten vorführen; und keineswegs zu Dank diesem Publikum, das die so entseelte Musik als öde Verlassenschaft empfindet und zu dem willkommenen Gehopse von Schiebern und Pupperln mit Recht die Kalman und Benatzky herbeisehnt. Doch neben all der Verschneidung, Klitterung und Entleerung von Motiven aus »Seufzerbrücke«, »Mädchen von Elizondo« usw. das Unvorstellbarste von allem und nicht einmal in einer Stadt denkbar, die so mit jedem Atemzug ihres heutigen Kunstdaseins eine große Vergangenheit entehrt: der süße Abschiedsbrief der Perichole, der unsterbliche Seufzer aus Liebe und Not — losgerissen aus einem dramatischen Brieftext, bei dem jede Letter mit jedem Ton sich im Leid der fraulichsten Frau bindet: gesungen als Schmachtfetzen, der inhaltlich etwa die erotischen Sorgen eines Troubadours aus der Wäschebranche illustriert. Ein kalter Schauder läuft einem über die Haut — mehr noch als vor der Untat: vor der Fühllosigkeit der zuhörenden und applaudierenden Menschen; vor dem Faktum, daß keiner unter diesem Publikum, unter dieser Kritik auch nur eine Ahnung hat, was da geschehen ist, und daß die Sorte von Fachmännern sich dann noch von den Tätern informieren läßt, was da erneuert wurde. Diese Renaissance, diese Rettung Offenbachs durch Pauspertl, diese Hinstellung seines Geistes auf der Szene und seines Bildes auf dem Vorhang neben dem des »Propaganda-Fischer« — das spielt sich wahrlich nicht »hinter dem Rücken«, sondern vor Augen und Ohren einer Stadt ab, der Herr Korngold nachrühmt, daß sie immer eine Stadt Offenbachs gewesen sei. Und sein Stellvertreter geht hin und versichert, es seien »keine Einwendungen zu erheben«, wenn der Bearbeiter, der in Offenbachs Schatzkammer »nur zuzugreifen hat«, solches tue und »wenn dies, wie im vorliegenden Falle, mit Pietät, Stilgefühl und auch mit einiger Sachkenntnis geschieht«. Und er habe ja doch »den populären Offenbach nicht angetastet«, sondern, »auf Schlagkräftigstes verzichtend«, bloß auf verschollene Werke gegriffen, »sich« jene Operetten »einfallen lassen, die nur mehr in älteren Theaterbesuchern angenehme Erinnerungen wecken«. Auf die Gefahr hin, das Unvorstellbare länger am Leben zu erhalten, sollte sich jeder, der heute die Perichole-Arie kennen lernt, von diesem Griff, dieser Erweckung, dieser Möglichkeit des neuen Theaterwesens überzeugen.

Breitkopfsaal, Donnerstag, 12. Februar, 7½ Uhr: Madame l'Archiduc ~~(von Jacques Offenbach.)~~ ~~Die Berliner Staatsoper (am Platz der Republik) bereitet die Aufführung der »Perichole« für Ende März vor.~~ ~~Die Sendung im Berliner Rundfunk (Wortregie: Karl Kraus) findet am 15. Februar statt.~~

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3

145

144

Die Stadt Offenbachs

und Pauspertls

Und schon riechen betriebsame deutsche Bearbeiter das Geschäft und greifen auch nach den unbekannteren Werken, deren beschwingter Schmetterlingsesprit ihnen unter den schwerfälligen Händen bleiben muß. Sonderbar, daß sich diese Adaptierungsarbeit hinter dem Rücken Wiens vollzieht, oder vielleicht gerade nicht sonderbar. Wien hat an Offenbach nichts gutzumachen, nichts zu entdecken. Es war immer sein zweites Paris, seine geliebte, treue, verständnisvoll mitlachende Offenbach-Stadt — —

Julius Korngold, 21. Nov. 1930

Die sorgsamste Betreuung des textlichen Gutes darf, da einer der beiden Buchautoren (Halévy) noch nicht dreißig Jahre tot ist, ohne Zustimmung und materielle Teilnahme der (deutschen) Rechtsinhaber nicht erfolgen. Dagegen ist jeder Frevel am Geisteswerk Offenbachs — Verstümmlung des musikalischen Wertes als solchen oder durch Unterschiebung eines wesensfremden Textes — erlaubt. Knotentum und Kommiswesen, das die Dramaturgie und Regie der neuen Bühne führt, kann, von keinem Gesetzgeber gehindert, von keiner kulturellen Instanz gehemmt, dem gezüchteten Mißgeschmack der Kundschaft und dem eigenen Geschäftstrieb das äußerste Opfer am Wert bringen. Die staatlich gewährte Schutzfrist, deren Ablauf — eines der ödesten Probleme der freiheitlichen Publizistik — dem Bildungsphilisterium als Wohltat gilt, dient dem wirtschaftlichen Interesse der Erben. Aber die »Freigabe« des künstlerischen Objekts erfolgt, ohne daß die Gesetzmacher, die auch Goetheverse als Reklame für Sockenerzeuger freigeben, daran gedacht hätten, sie mit der Bedingung zu verknüpfen, daß das innere Gut ungeschändet und unangetastet bleibe; ohne daß hier eine Strafsanktion vorgesehen wäre, wie sie sich zum Schutz des Denkmals, das den Leib des Dichters vorstellt, von selbst versteht. Der Segen dieser Freigabe, die eine demokratische Doktrin als Popularisierung des Kunstwerks erdacht hat und die bloß das materielle Erbe jedem Verdrucker und Antiszenierer zuschanzt: tausendfach ist er mit dem Fluch der Verpöbelung des geistigen Inventars belastet. Wie die Berliner Geisteskonfektion, wie das auf die armen Schauspieler losgelassene Pack von Anreißern und verkrachten Intellektuellen sein Mütchen an einer heroischen Sprachwelt kühlt, in die sie einbrechen, weil sie ihnen unerschlossen bleibt; wie diese Regisseure des eigenen Defekts Rache am Vers nehmen und, eine höhere wie tiefere Natur als »Pathos« verschreiend, deren Vergewaltigung durch Trivialität praktizieren: das wiegt nun nichts im Vergleich mit den Neuerungen, die man, von mir auf die Fährte einer großen Theatermöglichkeit gebracht, jetzt allerorts mit Offenbach vorhat. Und hier wieder ist die Verletzung der musikalischen Substanz im einzelnen Werk nichts, neben der Schändung einer Geisteswelt, neben der höllischen Lust: aus der Idee heraus, das Offenbach'sche Milieu sei — für einen von solchen Machern depravierten Geschmack — »veraltet«, ein Unlösbares zu lösen und diese Musik, die in ihrer Sphäre lebendig ist wie keine und außerhalb tot wie keine, von denselben Figuren agieren zu lassen, deren seelischer Umkreis sonst von Leopoldi-Klängen ausgefüllt war. Musikalisch und kulturell interessierte Kreise, falls es Derartiges noch geben sollte, seien aufgefordert, sich das Unvorstellbare, das sich jetzt allabendlich unter dem Titel »Der König ihres Herzens« und unter dem Namen Offenbach, mit Zustimmung oder wohlwollender Duldung einer fachmännischen Kritik, im Johann Strauß-Theater begibt, anzuhören und anzusehen. Anzuhören: wie die wundervollsten musikalischen Erinnerungen, vorhanden und doch kaum wiederherstellbar, wie irgendetwas, losgehackt aus dem edelsten Organismus, einen Gesangstext umrankt, der den Jargon des Auswurfs der neuwienerisch-jüdischen Welt, so zwischen Kasmader und Gent, bedeutet. Anzusehen: wie die gewissen Greuelgestalten des neuen Operettenwesens, immer viere hintereinander, umkreist von »Girls«, die Gebärden ihrer unsagbar peinlichen Lustigkeit nach Offenbach'schen Noten vorführen; und keineswegs zu Dank diesem Publikum, das die so entseelte Musik als öde Verlassenschaft empfindet und zu dem willkommenen Gehopse von Schiebern und Pupperln mit Recht die Kalman und Benatzky herbeisehnt. Doch neben all der Verschneidung, Klitterung und Entleerung von Motiven aus »Seufzerbrücke«, »Mädchen von Elizondo« usw. das Unvorstellbarste von allem und nicht einmal in einer Stadt denkbar, die so mit jedem Atemzug ihres heutigen Kunstdaseins eine große Vergangenheit entehrt: der süße Abschiedsbrief der Perichole, der unsterbliche Seufzer aus Liebe und Not — losgerissen aus einem dramatischen Brieftext, bei dem jede Letter mit jedem Ton sich im Leid der fraulichsten Frau bindet: gesungen als Schmachtfetzen, der inhaltlich etwa die erotischen Sorgen eines Troubadours aus der Wäschebranche illustriert. Ein kalter Schauder läuft einem über die Haut — mehr noch als vor der Untat: vor der Fühllosigkeit der zuhörenden und applaudierenden Menschen; vor dem Faktum, daß keiner unter diesem Publikum, unter dieser Kritik auch nur eine Ahnung hat, was da geschehen ist, und daß die Sorte von Fachmännern sich dann noch von den Tätern informieren läßt, was da erneuert wurde. Diese Renaissance, diese Rettung Offenbachs durch Pauspertl, diese Hinstellung seines Geistes auf der Szene und seines Bildes auf dem Vorhang neben dem des »Propaganda-Fischer« — das spielt sich wahrlich nicht »hinter dem Rücken«, sondern vor Augen und Ohren einer Stadt ab, der Herr Korngold nachrühmt, daß sie immer eine Stadt Offenbachs gewesen sei. Und sein Stellvertreter geht hin und versichert, es seien »keine Einwendungen zu erheben«, wenn der Bearbeiter, der in Offenbachs Schatzkammer »nur zuzugreifen hat«, solches tue und »wenn dies, wie im vorliegenden Falle, mit Pietät, Stilgefühl und auch mit einiger Sachkenntnis geschieht«. Und er habe ja doch »den populären Offenbach nicht angetastet«, sondern, »auf Schlagkräftigstes verzichtend«, bloß auf verschollene Werke gegriffen, »sich« jene Operetten »einfallen lassen, die nur mehr in älteren Theaterbesuchern angenehme Erinnerungen wecken«. Auf die Gefahr hin, das Unvorstellbare länger am Leben zu erhalten, sollte sich jeder, der heute die Perichole-Arie kennen lernt, von diesem Griff, dieser Erweckung, dieser Möglichkeit des neuen Theaterwesens überzeugen.

*

Nachtrag. Dürfte auf Berlin und das »Blaue Hemd von Ithaka« anzuwenden sein.

Das **Textbuch zu »Perichole«** ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.
Der Klavierauszug in Vorbereitung.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage: 44 Kompositionen aus 23 Werken)

Kürzlich erschienen: **Timon von Athen,** bearbeitet und sprachlich erneuert von Karl Kraus,
Verlag Richard Lányi (Wien I.)

Von den Bearbeitungen »Timon«, »Perichole« und »Madame l'Archiduc« ist zu sagen: da diese Bücher zu den eigenen Schriften zählen, so sollte man sie nicht bloß sich vorlesen lassen, sondern auch lesen.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III. Hintere Zollamtsstraße 3

145

Preis des Programms **30** Pfennig [Der Ertrag des Programms für wohltätige Zwecke,]

KONZERTDIREKTION HERRMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9, LINKSTR. 42

Breitkopf-Saal

Donnerstag, 12. Februar 1931

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

MADAME L'ARCHIDUC

Operette in drei Akten. Musik von **Jacques Offenbach**

Text (nach **Albert Millaud**) von **Karl Kraus**

Begleitung: ~~Georg Knepler~~ Friedrich Hollaender

Personenverzeichnis der Pariser Uraufführung im Theater des Bouffes Parisiens am 31. Oktober 1874 und der Wiener Erstaufführung am 16. Januar 1875 im Theater an der Wien (in der Bearbeitung von Julius Hopp unter dem Titel »Madame Herzog«)

Erzherzog Ernst		MM. Doubray	Hr. Friese
Graf von Castelardo		L. Fugère	„ Rüdinger
Herzog von Pontefiascone (Scaevola)	Verschworene	Grivot	„ Girardi
Marquis von Frangipano (Coclès)	Verschworene	Scipion	„ Rott
Graf von Bonaventura (Themistocle)	Verschworene	Jean-Paul	„ Fink
Bonardo (Licurge)	Verschworene	Guyot	„ Eichheim
Pianodolce	Minister	Courcelles	„ Thalbot
Andantino	Minister	Durand	„ Romani
Chi-lo-sa	Minister	Rivet	„ Jäger
Tutti-frutti	Minister	Maxnère	„ Gärtner
Riccardo, Castellan auf dem Chateau Castelardo		Desmonts	„ Martinelli
Der Wirt der Herberge »Della conspirazione permanente«		Homerville	„ Schreiber
Giletti	Kellner in der Herberge	Habay	„ Czika
Beppino	Kellner in der Herberge	Maxnère	
Die Gräfin von Castelardo		Mmes B. Perret	Frl. Wieser
Fortunato, Kapitän der Dragoner		Grivot	Frau Karoline Tellheim a. G.
Marietta	Mädchen in der Herberge	Judic	Marie Geistinger
Giacometta	Mädchen in der Herberge	Godin	

Herren und Damen am Hofe, Pagen, Dragoner, kleine Soldaten, Kellner, Mädchen, Domestiken, Verschworene, Volk.

Die Szene ist im Herzogtum von Parma, gegen 1820.

Der erste Akt spielt in der Herberge »Della conspirazione permanente«, der zweite im Chateau Castelardo, der dritte am Hofe.

Mit neuen Zeitstrophen

Das Textbuch ist im Verlag Richard Lányi erschienen

Ebenda, 13. Juni: Lumpazivagabundus / 16. Juni: Fortunios Lied. Die Insel Tulipatan. Pariser Leben III. Akt.

Betreffend Shakespeare- und andere Vorlesungen

»Wer möchte wegbleiben, der die Wohltat des Zutritts genießen darf?« Mit dem Zuruf eines der drei Edelmänner im »Wintermärchen« an den Pöbel dieser Zeit und insbesondere dieser Stadt ist zugleich die Frage gestellt und der Weg gewiesen, wie künftig denjenigen, die hören können und wollen, das Erlebnis Shakespeares im Theater der Dichtung und damit auch aller anderen Vorträge bewahrt werden könnte. Denn man glaube doch ja nicht, daß der Vortragende gesonnen wäre, einem heruntergekommenen Fassungsvermögen und dem depravierten Geschmack eines Publikums, dem der Fußball in das Hirn getroffen hat, die stoffliche Auswahl in Kunstdingen zu überlassen und etwa dieses Wunder von einem »Wintermärchen« zu opfern, weil eine Glosse über den Concordiaball noch immer mehr interessiert. Eine Dichtung als Perdita auszusetzen und sich dafür vom Troglodyten auffressen zu lassen — das wird nicht geschehen, ohne daß anderes unterlassen wird! Nur die Fortschaffung nach Böhmen und in andere wirtliche Gegenden wird vollzogen werden, wo eine größere Empfänglichkeit, mit allem Hang zu den »eigenen Schriften«, auf die Kunstwerte wartet, die heute nur vom Theater der Dichtung zu empfangen sind. Hier soll einmal gelten, daß, wer das Große nicht ehrt, das Kleinere nicht wert ist. Um der treuen Schar von Wiener Hörern, die in den immer größeren Pausen immer wieder ihr Begehren äußern und die sich nicht über Untreue, nur über den Zwang der Umstände einer geistig verschrumpfenden Landschaft beklagen sollen, die Vorlesungen zu erhalten, werden diese als solche, die aus eigenen Schriften und die Offenbachs, künftig von dem Zuspruch abhängig gemacht werden, den Shakespeare und Goethe finden. Der erste solcher Vorträge wird deshalb im Wege der Subskription veranstaltet werden. Ist deren Ergebnis ein solches, das die Stadt mehr als den zu beschämen hat, der für den höchsten Wert menschlichen Geistes einsteht, so wird, mit allem Bedauern für die wenigen, die den Abscheu vor zeitlichen und örtlichen Dingen teilen, den Schlußpunkt eine Vorlesung von Shakespeares »Timon« bilden, in der verkürzten Fassung, die mit dem Gastmahl endet.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3
Verlag: Richard Lányi, Wien I. Kärntnerstraße 44

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

MADAME L'ARCHIDUC

Operette in drei Akten. Musik von Jacques Offenbach

Text nach Albert Millaud von Karl Kraus

Regisseur: Georg Kaspler

Patronanzvorstellung der Public Liesbühnung im Theater des Jüdischen Publikum am 21. Oktober 1924 und der Wiener Festaufführung am 12. Januar 1929 im Theater an der Wien (in der Bearbeitung von Julius Hepp unter dem Titel „Madame Herzog“)

Erzherzog Ernst		MM. Dunkary	Hr. Fiscer
Graf von Castelardo		L. Fugera	„ Rudinger
Herzog von Pontelbaccone (Gaston)	Verschwörer	Orivet	„ Gleardi
Marquis von Frangipano (Codin)		Sighon	„ Kuit
Graf von Bonaventura (Flaminello)		Jean-Paul	„ Fink
Bonardo (Lange)		Orivet	„ Deutschin
Fiaccolice	Minister	Courcelles	„ Fischel
Ambrosino		Durand	„ Rottenal
Cul-le-sa		Rivet	„ Jager
Tutti-frutti		Marière	„ Ostrier
Riccardo, Diener aus dem Chateau Castelardo		Dumpuis	„ Mentzelli
Das Wirtshaus-Ensemble			
Delia Gonzagliazione pastorentera		Lauryvale	„ Schrenkel
Ollerit	Kellner in der Hofburge	Fabry	„ Cuba
Hepplen		Mayers	
Die Grafin von Castelardo		Mmes R. Perut	Fr. Wiesen
Fortunata, Kapelle der Hofburge		Gerard	Frau Karoline Tschirnin a. G.
Marizita	Mädchen in der Hofburge	Lubic	Nicht Gleichfalls
Olaccomelia		Gerard	

Hofen und Damen am Hofe, Pages, Dragoner, Hofne, Soldaten, Kellner, Mädchen, Dienstleute, Verschwörer, Volk.

Die Szene ist im Hofburgerne von Paris gegen 1820.

Der erste Akt spielt in der Hofburge. Dieses ereignisvolle Beisammensein, das sich im Chateau Castelardo, der Zeitlin am Hofe

Mit neuen Zeitstrophen

Das Textbuch ist im Verlag Richard Lanyi erschienen

Eröffnung: 13. Juni: Lumpazivagabundus | 15. Juni: Fortunios Lied. Die Insel Tulipatan.
Letzter Leben III. Akt.

Betreffend Shakespeare- und andere Vorlesungen

Wer möchte wegleugnen, der die Wohltat des Zutritts geniessen darf, in dem Zauel dieser der Elisabeanerin im „Wintermärchen“ an der Hand dieser Zeit und nachempfinden dieser Stimmung regelnden die Hoffnungen und der Weg gewesen, wie lauter Sehnsucht, die wieder, und wollen die Einblicke Sinnesgewinn im Theater der Dichtung nun dieser auch aller anderen Vorträge. Bewahre wurden lassen Lust man gleiche doch immer, daß der Vorlesungsabsicht [illegible] Sonnenglückgewinnen Fragestellungen und dem [illegible] Gedanken eines Publikums, dem der Erfolg [illegible] Ihm so [illegible] hat, die eröffnete Anwend ist Kraftquellen zu [illegible] und [illegible] Wunder von einem [illegible] zu sagen, [illegible] über den [illegible] noch [illegible] Interessierten. Eine Dichtung, die [illegible] nennenswert und [illegible] dieser zum Tragen [illegible] zu lassen — das wird nicht geschehen, wo das [illegible] unbegreifen, wo [illegible] die Verwirklichung [illegible] Wunsch und in [illegible] wirklich [illegible]

und [illegible] wurden, wo eine [illegible] Hauptgedanke [illegible] Allem Hier zu den [illegible] Schulen, und die Kunstwerke [illegible] die heute nur vom Theater der Dichtung zu [illegible] sind. Hier soll [illegible], daß, wer das Glück [illegible] das [illegible] hat. Um der [illegible] Schar von Wissen [illegible] — immer größere Fragen [illegible] wieder die [illegible] und die sich [illegible] über [illegible] [illegible] der Lesende [illegible] verschwindenden Lustbeschäftigung [illegible] wollen, die Vorlesungen zu erhalten, wurden die [illegible] elegante Sätzchen und die Gedanken [illegible] von dem [illegible] stillstanden gemacht werden, den Stabreimen und Gedichte [illegible] Vorlesungen wird deshalb im Werke der Schauspieler [illegible] werden. Ist durch die [illegible] das [illegible] der Stimmung [illegible] der Schauspieler Wort [illegible] Gedichte [illegible] so wird [illegible] Bedürfnis, die wirklich [illegible] die [illegible] Angaben [illegible] und [illegible] Fragen [illegible] Verlangen des Shakespeares „Timon“ [illegible] Fassung, die nicht dem Original [illegible]

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Dr. Vorwagenbe.
Druck: Jahoda & Siegel, Wien III, Hainitz Zeitungsgasse 2
Verlag: Richard Lanyi, Wien I, Kärntnerstraße 44

Preis des Programms 30 Pfennig [Der Ertrag des Programms für wohltätige Zwecke.]

KONZERTDIRECTION HERRMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9, LINKSTR. 42

~~Schwechtensaal~~ ~~Montag, 9. Februar 1931~~ Donnerstag, 12. Februar 1931

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

MADAME L'ARCHIDUC

Operette in drei Akten ~~/ Musik /~~ von **Jacques Offenbach**

Text (nach Albert Millaud) von Karl Kraus

Begleitung: Friedrich Hollaender

Personenverzeichnis der Pariser Uraufführung im Theater des Bouffes Parisiens am 31. Oktober 1874 und der Wiener Erstaufführung am 16. Januar 1875 im Theater an der Wien (in der Bearbeitung von Julius Hopp unter dem Titel »Madame Herzog«)

Erzherzog Ernst		MM. Doubray	Hr. Friese
Graf von Castelardo		L. Fugère	„ Rüdinger
Herzog von Pontefiascone (Scaevola)	Verschworene	Grivot	„ Girardi
Marquis von Frangipano (Coclès)	Verschworene	Scipion	„ Rott
Graf von Bonaventura (Themistocle)	Verschworene	Jean-Paul	„ Fink
Bonardo (Licurge)	Verschworene	Guyot	„ Eichheim
Pianodolce	Minister	Courcelles	„ Thalbot
Andantino	Minister	Durand	„ Romani
Chi-lo-sa	Minister	Rivet	„ Jäger
Tutti-frutti	Minister	Maxnère	„ Gärtner
Riccardo, Castellan auf dem Chateau Castelardo		Desmonts	„ Martinelli
Der Wirt der Herberge »Della conspirazione permanente«		Homerville	„ Schreiber
Giletti	Kellner in der Herberge	Habay	„ Czika
Beppino	Kellner in der Herberge	Maxnère	
Die Gräfin von Castelardo		Mmes B. Perret	Frl. Wieser
Fortunato, Kapitän der Dragoner		Grivot	Frau Karoline Tellheim a. G.
Marietta	Mädchen in der Herberge	Judic	Marie Geistinger
Giacometta	Mädchen in der Herberge	Godin	

Herren und Damen am Hofe, Pagen, Dragoner, kleine Soldaten, Kellner, Mädchen, Domestiken, Verschworene, Volk.

Die Szene ist im Herzogtum von Parma, gegen 1820.

Der erste Akt spielt in der Herberge »Della conspirazione permanente«, der zweite im Chateau Castelardo, der dritte am Hofe.

Mit Zeitstrophen

Das Textbuch ist im Verlag Richard Lányi, Wien I., erschienen

Bechstein-Flügel

Das **Textbuch zu »Perichole«** ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.
Der Klavierauszug in Vorbereitung.

Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage: 44 Kompositionen aus 23 Werken)

Kürzlich erschienen: **Timon von Athen,** bearbeitet und sprachlich erneuert von Karl Kraus, Verlag Richard Lányi (Wien I.)

Poems by Karl Kraus, Authorised English Translation from the German by Albert Bloch, Boston, U.S.A. The Four Seas Company (Bruce Humphries, Inc.). Preis 2 Dollar.

Von den Bearbeitungen »Timon«, »Perichole« und »Madame l'Archiduc« ist zu sagen: da diese Bücher zu den eigenen Schriften zählen, so sollte man sie nicht bloß sich vorlesen lassen, sondern auch lesen.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3

Preis des Programms ~~40~~ 3 Pfennig — wird morgen ausgeteilt — [Der Ertrag des Programms für einen wohltätigen Zweck] 147

KONZERTDIREKTION HERMANN WOLFF UND JULES SACHS, BERLIN W 9

Breitkopf-Saal — Donnerstag, 12. Februar 1931

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

MADAME L'ARCHIDUC

Operette in drei Akten von **Jacques Offenbach**

Text (nach Albert Millaud) von Karl Kraus

Begleitung: Friedrich Hollaender

Personenverzeichnis der Pariser Uraufführung im Theater des Bouffes Parisiens am 31. Oktober 1874 und der Wiener Erstaufführung am 16. Januar 1875 im Theater an der Wien (in der Bearbeitung von Julius Hopp unter dem Titel »Madame Herzog«)

Erzherzog Ernst		MM. Doubray	Hr. Friese
Graf von Castelardo		L. Fugère	„ Rüdinger
Herzog von Pontefiascone (Scaevola)	Verschworene	Grivot	„ Girardi
Marquis von Frangipano (Coclès)	Verschworene	Scipion	„ Rott
Graf von Bonaventura (Themistocle)	Verschworene	Jean-Paul	„ Fink
Bonardo (Licurge)	Verschworene	Guyot	„ Eichheim
Pianodolce	Minister	Courcelles	„ Thalbot
Andantino	Minister	Durand	„ Romani
Chi-lo-sa	Minister	Rivet	„ Jäger
Tutti-frutti	Minister	Maxnère	„ Gärtner
Riccardo, Castellan auf dem Chateau Castelardo		Desmonts	„ Martinelli
Der Wirt der Herberge »Della conspirazione permanente«		Homerville	„ Schreiber
Giletti	Kellner in der Herberge	Habay	„ Czika
Beppino	Kellner in der Herberge	Maxnère	
Die Gräfin von Castelardo		Mmes B. Perret	Frl. Wieser
Fortunato, Kapitän der Dragoner		Grivot	Frau Karoline Tellheim a. G.
Marietta	Mädchen in der Herberge	Judic	Marie Geistinger
Giacometta	Mädchen in der Herberge	Godin	

Herren und Damen am Hofe, Pagen, Dragoner, kleine Soldaten, Kellner, Mädchen, Domestiken, Verschworene, Volk.

Die Szene ist im Herzogtum von Parma, gegen 1820.

Der erste Akt spielt in der Herberge »Della conspirazione permanente«, der zweite im Chateau Castelardo, der dritte am Hofe.

Mit Zeitstrophen

Das Textbuch ist im Verlag Richard Lányi, Wien I., erschienen

Zwei Pausen

Bechstein-Flügel

Das **Textbuch zu »Perichole«** ist im Verlag der Universal-Edition A. G. erschienen.
Der Klavierauszug in Vorbereitung.

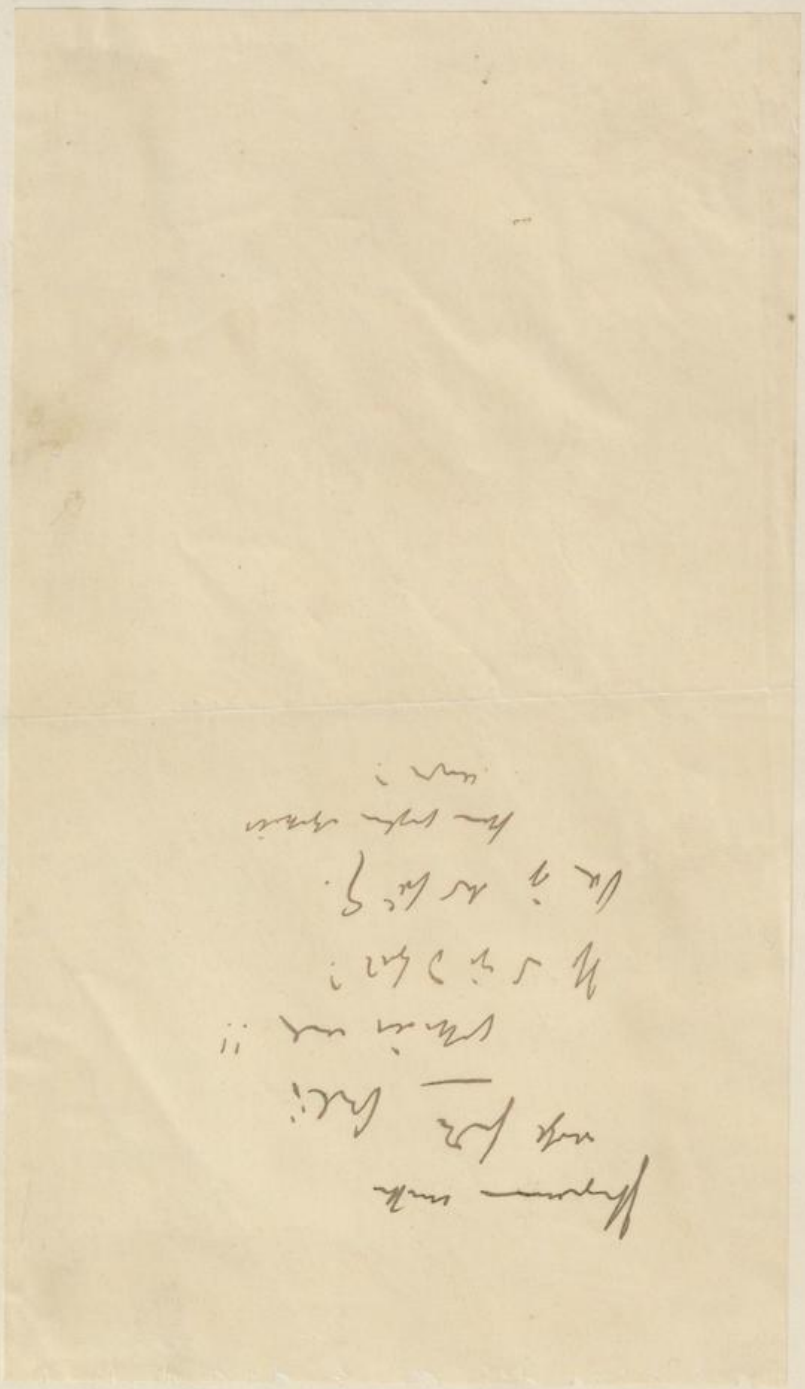
Demnächst erscheint der Band: **Zeitstrophen** (mit einer Notenbeilage: 44 Kompositionen aus 23 Werken)

Kürzlich erschienen: **Timon von Athen,** bearbeitet und sprachlich erneuert von Karl Kraus, Verlag Richard Lányi (Wien I.)

Poems by Karl Kraus, Authorised English Translation from the German by Albert Bloch, Boston, U.S.A. The Four Seas Company (Bruce Humphries, Inc.). Preis 2 Dollar.

Von den Bearbeitungen »Timon«, »Perichole« und »Madame l'Archiduc« ist zu sagen: da diese Bücher zu den eigenen Schriften zählen, so sollte man sie nicht bloß sich vorlesen lassen, sondern auch lesen.

Für den Text dieses Programms verantwortlich: Der Vortragende.
Druck: Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3



148