

Unmoralische Treue, moralische Untreue?

Ehe und Ehebruch in den Operetten Jacques Offenbachs

Isabelle Wimmer

1. Introduction

Die Ehe ist ein rekurrentes Thema in den Operetten Offenbachs, was *per se* nicht verwundern muss. Als majoritäre Form des alltäglichen Zusammenlebens bot sie im 19. Jahrhundert ein starkes Identifikationspotential und eignete sich somit hervorragend als Gegenstand von Satire, die auf ökonomischen Gewinn angewiesen war. Das Strukturprinzip der Verkehrung, das für die karnevaleske Gattung der Operette konstitutiv ist, machte es möglich, für die begrenzte Zeit einer Vorstellung alltägliche Konflikte, Ungleichheiten und Missstände freizulegen und andere, unkonventionelle oder in der Realität unmöglich erscheinende Lösungen triumphieren zu lassen. Im Fall Offenbach wurden, wie ich im vorliegenden Beitrag zeige, unter dem Schutzmantel des Karnevalesken Tabus gebrochen, die ungleiche Stellung der Frau im Eherecht des *Second Empire* thematisiert und vor allem die Liebe zelebriert. Während gegen Autoren anderer literarischer Gattungen verschiedene ›Immoralismus-Prozesse‹ geführt wurden,¹ galt für den *opéra-bouffe* eine gewisse Narrenfreiheit. Der sensationelle Erfolg, den die neue Gattung Operette spätestens ab der Uraufführung von Offenbachs *Orphée* (1858) genießt, lässt sich u.a. durch ihre enge Bezugnahme auf die Aktualität des Zweiten Kaiserreichs erklären. So sehr auch konservative Kritiker sich über die Frivolität der Stücke empörten, so sehr erkannte man in den grellen Plots Pariser Sitten wieder. Gerade der eklatante Kontrast zwischen einem sittenstrengen Moraldiskurs, der einen Teil des literarischen Feuilletons zu dieser Zeit beherrschte, und der Verhöhnung der Werte, die diesem zu Grunde gelegt wurden, scheint zur Attraktivität der Operette beigetragen zu haben.

1 Die bekannten Prozesse gegen Flaubert um *Madame Bovary* und Baudelaire um *Les fleurs du mal* waren im Jahr 1857, d.h. im Jahr vor Offenbachs *Orphée*, geführt worden, vgl. hierzu grundlegend Heitmann, Klaus: Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg: Gehlen 1970.

Die Operette stand nicht nur in Gegensatz zu einem konservativen Moraldiskurs, sondern reagierte direkt darauf. Der Artikel des Feuilletonisten des *Journal des débats*, Jules Janins, der wenige Wochen nach der Uraufführung von *Orphée aux enfers* dieses Stück als immoralische Schändung antiker Mythologie verriss, sowie das Presseduell, das darauf folgte, sind nicht selten als unfreiwilliger Auslöser für den sensationellen Erfolg dieser Operette dargestellt worden.² Inzwischen gilt als hinreichend erforscht, dass der Artikel vom 6. Dezember 1858 bereits den ersten Höhepunkt einer Debatte darstellte, die wesentlich früher begonnen hatte und die Offenbach und seine Librettisten für ihre Zwecke zu nutzen wussten.³ Die engmaschigen Verbindungen, die über *Orphée* hinaus zwischen den Operetten und dieser Kontroverse über Moral und Unmoral in der Literatur im Pariser Feuilleton der 1850er und 60er Jahre bestanden, sind vor allem von Ralph-Günther Patocka⁴ im Detail dargelegt worden. Sie werden die Hintergrundfolie zu den folgenden Analysen des Motivkomplexes ›Ehe‹ bei Offenbach bilden und sollen dabei um einige neue Aspekte ergänzt werden.

Als Textgrundlage für die Analyse dienen *Orphée aux enfers* (1858), *Le pont des soupirs* (1861) und *Barbe-Bleue* (1866). Sie erscheinen unter den zahlreichen Werken Offenbachs, die einen satirischen Umgang mit der Ehe ins Zentrum stellen, als besonders geeignet für die exemplarische Betrachtung, denn sie halten drei Varianten des Dénouement bereit: eine ›Scheidung‹ durch Götterhand, eine Ergänzung einer Ehe zu einem *ménage à trois* und eine ›Massenhochzeit‹. Das komplexe Zusammen- und Wechselwirken von gesellschaftlicher Aktualität, Feuilleton und Bühne wird schließlich die Frage aufwerfen, wo man die Operette auf einem weiten Rezeptionsspektrum zwischen einer vorwiegend ›industriellen‹ und ökonomisch orien-

2 Vgl. u.a. Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (= Siegfried Kracauer Schriften, Band 8), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, hier S. 177.

3 Vgl. Klügl, Michael: »Zweimal Orphée«, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), Jacques Offenbach und seine Zeit, Laaber: Laaber-Verl. 2009, S. 221-237, hier S. 221-223.

4 Patocka, Ralph-Günther: Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis, Tübingen: Niemeyer 2002. Patocka hat in seiner Studie u.a. wegen des gemeinsamen Rückgriffs auf die Ehebruchs- und Kurtisanenthematik, die Nähe von Offenbachs Werk zu den Entwicklungen des französischen Sprechtheaters der 1850er und 1860er Jahre betont, für das er den Begriff ›Moraltheater‹ wählt. Unter diesem Begriff fasst er vor allem das Theater Dumas' d. J., der den sozialen Anspruch seiner Werke später mit dem Begriff des *théâtre utile* in Abgrenzung zum *l'art pour l'art* selbst als Programm auswies. Patocka leitet aus den Parallelen, die sich u.a. in der Rezeption der Offenbach'schen Operette und des ›Moraltheaters‹ ergeben, die These ab, dass Operette »in einer mit Dumas' Forderung nach Nützlichkeit konformen sozialen Funktion [...] als Plädoyer für ein Scheidungsrecht beziehungsweise für die Liebesheirat zu beschreiben ist.«, vgl. ebd., S. 266-269; hier S. 276. Es wird am Ende der hier präsentierten Analysen zu klären sein, inwiefern dieser Ansicht zugestimmt werden kann.

tierten Gattung des Amusements bis hin zu einer aktiven Kritik des moralischen Systems in Bezug auf herrschende Ehekonventionen situieren kann.

2. *Orphée aux enfers* (1858)

*Orphée aux enfers*⁵ wurde zur ersten abendfüllenden Operette Jacques Offenbachs, die sich die Freiheit nahm, entgegen der gesetzlichen Anordnung, die an Offenbachs Theater nur Einakter mit maximal vier Darstellern und Darstellerinnen erlaubte,⁶ zwei Akte mit jeweils zwei Bildern mit einem vierzehnköpfigen Figurenpersonal und Chor aufzuführen. Das Werk reihte sich in die Tradition der Mythen-travestie ein und war gleichzeitig Genreparodie, ahmte es doch die Formen der hohen Gattung Oper distanzierend nach und wählte mit ›Orpheus‹ einen beliebten Opernstoff.⁷

Die Komik dieser Mythen-travestie bestand grundlegend darin, den Kern des Mythos, nämlich die Geschichte eines Ehemanns, der aus Liebe zu seiner Ehefrau nicht einmal den Abstieg in die Unterwelt fürchtet, durch Verkehrung *ad absurdum* zu führen: Bei Offenbach begegnet man Orphée und Eurydice am Anfang des Stücks in zerrütteter Ehe. Die erste Szene der Eurydice zeigt sie in Schwärmerie für ihren Liebhaber, den Hirten Aristée, und von ihrer Auftrittsarie prägt sich vor allem ihr refrainartig wiederholtes »Ne dites rien à mon mari«⁸ ein, mit dem sie sich in kokette Konspiration mit dem Publikum begibt. Orphée hat seinerseits seine Geliebte, zögert aber nicht, seiner Frau ihre Untreue vorzuhalten – Orphée und Eurydice in beidseitigem Ehebruch und Streit, dies ist also die invertierte Ausgangslage bei Offenbach.

Für diese ausweglos erscheinende Situation einer Ehe ohne Zuneigung oder Scheidungsperspektive schlägt Eurydice ihrem Mann zwei Lösungen vor: das ge-

5 Das Libretto wurde von Henri Crémieux unter anonymer Mitarbeit von Ludovic Halévy verfasst. Die erste Version von *Orphée* (1858) bestand aus zwei Akten und vier Bildern. 1874 wurde *Orphée* zu einem »opéra-féerie« in vier Akten und 12 Bildern erweitert, der sich deutlich von der ersten Version unterscheidet. Im Rahmen dieser Studie wird die erste Fassung herangezogen, da sie mit der erwähnten Kritikerkontroverse über die Moral in Verbindung steht.

6 Vgl. Wild, Nicole: Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914), Lyon: Symétrie 2012, S. 61-62, s.v. »Bouffes-Parisiens«.

7 Der mythische Sänger Orpheus ist eng mit den Anfängen und großen Reformen der Gattung Oper verbunden, man denke z.B. an Monteverdis *L'Orfeo* (1607) und Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762/74).

8 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector: *Orphée aux enfers: opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*. [Libretto], Paris: Lévy 1858, S. 5-6. Aus Gründen der Ökonomie wird hier aus den Libretti zitiert. Die konsultierten Klavierauszüge sind in der Bibliographie aufgeführt.

gegenseitige Tolerieren der Affäre des jeweils Anderen,⁹ oder die Trennung. Ersteres deklariert Orphée als »geschmacklos«¹⁰. Das passt zu seinem bürgerlich gezeichneten Profil: Vom Inbegriff des Künstlers, der im Mythos kraft seines Gesangs wilde Tiere zu zähmen vermag, ist Orphée bei Offenbach zum Geigenlehrer der lokalen Musikschule von Theben abgestiegen, der Eurydices Ansprüchen nicht gerecht wird.¹¹ Am Ende eines buffonesken Duets mit integriertem Violin-Solo, mit dem Orphée seine Gattin akustisch quält, rufen beide in Verzweiflung die Götter an, man möge sie voneinander befreien. Eurydices zweiten Vorschlag, nämlich den der Trennung,¹² kann Orphée aber ebenso wenig akzeptieren wie den ersten, denn sein Ruf sei in Gefahr – er nennt sich einen »esclave de l'opinion publique«¹³.

Dass Eurydice ohne Zustimmung des Ehemanns kaum eine Aussicht auf eine Auflösung der Beziehung hat, sondern auf »göttliche Hilfe« angewiesen ist, spiegelt die Bedingungen zur Trennung einer Ehe im *Second Empire* wider. Das Recht auf Scheidung war inexistent – es sollte 1884 eingeführt werden – und die gesetzlichen Vorgaben machten aus der sogenannten »Trennung von Tisch und Bett« ein für den Mann ungleich einfacher durchzusetzendes Instrument als für die Frau. Untreue des Ehemanns konnte etwa nur dann als Grund für eine Trennung gelten, wenn dieser seine Konkubine nachweislich ins eigene Haus einführte. Eine Frau konnte hingegen mit weitaus weniger belangt werden. Wenn diese aber im eigenen Haus mit einem Liebhaber ertappt wurde, konnte dies sogar zugunsten des Ehemanns als mildernde Umstände geltend gemacht werden, falls dieser seine Gattin oder deren Liebhaber im Affekt tötete.¹⁴

Der einzige »Ausweg« aus einem solchen Dilemma war gewissermaßen der Tod eines der Ehegatten: so auch in der Operette. Wie im Mythos stirbt Eurydice durch einen Schlangenbiss, der allerdings durch ihren Liebhaber trickreich arrangiert worden ist. Hinter dem Hirten Aristée verbirgt sich Pluto, der Gott der Unterwelt, der diese auf diese Weise aus der Welt der Sterblichen entführt.¹⁵

An dieser Stelle könnte das Stück enden, denn Orphée ist über die Nachricht des unverhofften Todes seiner Ehefrau alles andere als betrübt. Doch nun kommt die allegorische Figur der Opinion Publique ins Spiel.¹⁶ Diese ist von zentraler Bedeutung für die Dramaturgie des Stücks, denn sie nimmt die durch das Verfah-

9 »Eh bien! Je vous laisse votre bergère, laissez-moi mon berger.«, J. Offenbach/H. Crémieux: Orphée, S. 7.

10 Ebd., (Übers. d. Verf.).

11 »J'ai cru épouser un artiste et [...] je me suis unie à l'homme le plus ennuyeux de la création«, ebd., S. 8.

12 »Séparons-nous donc!«, ebd., S. 12.

13 Ebd.

14 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 12.

15 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: Orphée, S. 13-20.

16 Vgl. ebd., S. 20-23.

ren der Verkehrung vakant gewordene Funktion ein, welche im Mythos der *Liebe* zukommt: Bei Offenbach wird Orphée nämlich nicht aus Liebe, sondern nur auf beharrliches Drängen der *Opinion Publique* seine Frau aus der Unterwelt zurückfordern.

Die Personifikation der Öffentlichen Meinung wurde entgegen dem grammatischen Genus als Hosenrolle konzipiert. Diese insbesondere im Musiktheater weit verbreitete Konvention könnte man als einen Versuch werten, die Geschlechtslosigkeit dieser Allegorie darzustellen. Die Inkongruenzen, die sich zwischen dem biologischen Geschlecht der Darstellerin, ihrer Stimme, dem grammatischen Genus des Konzepts und ihrem männlichen Kostüm ergeben, scheinen in diesem Fall aber geradezu das männliche Auftreten dieser Figur zu markieren und dabei zu versinnbildlichen, dass die sogenannte *vox populi* eben nicht Sache der Allgemeinheit ist, sondern einer Minderheit gewisser Männer.¹⁷ Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn die *Opinion Publique*, die von nun an Orphée immer begleitet, bei ihrem Eintreffen im Olymp als »un jeune homme qui se dit l'Opinion Publique«¹⁸ angekündigt wird, also als »ein junger Mann, der sich selbst Öffentliche Meinung nennt« oder »sich« für dieselbe »hält«. Was zunächst als Allegorie, als generalisierende Verkörperung des Abstrakten erscheint, nimmt hier individuellere Züge an, die außerhalb der Fiktion auf konkrete Vorbilder zu verweisen scheinen. Dieser Eindruck verfestigt sich, wenn die *Opinion Publique* die moralische Verantwortung Orphées für die Nachwelt betont: »Pour l'édification de la postérité, il nous faut au moins l'exemple d'un mari qui ait voulu ravoier sa femme.«¹⁹ Mittels dramatischer Ironie wird hier eine Öffentliche Meinung präsentiert, für die die Mythen der klassischen Antike auch als didaktisches Mittel zur Erziehung gelten, und die damit als pedantische Vertreterin des zeitgenössischen Bildungskanon dieser Mitte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt.²⁰

In dieser Haltung erinnert die Figur an den bereits erwähnten Feuilletonisten des *Journal des débats*, Jules Janin.²¹ *Orphée* enthält mehrere direkte Spitzen gegen diesen Kritiker und karikierte etwa dessen pathetischen Stil, der sich u.a. durch die Verherrlichung der klassischen Antike und durch den häufigen Rekurs auf lateinische Zitate auszeichnete. Der Librettist Henri Crémieux dissimulierte nicht, wer

17 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 120.

18 J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 48.

19 Ebd., S. 22.

20 Die dramatische Ironie kommt durch den Informationsvorsprung des Publikums zustande, welches natürlich weiß, dass Orphée der Held eines berühmten antiken Mythos ist, und dass es sich selbst zu der genannten »Nachwelt« zählen muss. Der Begriff der »dramatischen Ironie« wird hier nach der Definition von Manfred Pfister verwendet, vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink 1977, S. 87-90.

21 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 100-105.

die erklärte Zielscheibe seines Spotts war, sondern nützte im Gegenteil die Plattform des *Figaro*, um offen darzulegen, dass man Janin nur zu zitieren brauche, um einen komischen Effekt zu erzielen.²²

Le Figaro war zu jener Zeit ein Organ der sogenannten *petite presse*, das zweimal wöchentlich erschien und sich im Sinne seines Titels noch als satirische Zeitung verstand.²³ Seit der Gründung von Offenbachs Bouffes-Parisiens im Jahr 1855 unterstützte die Zeitung das Theater mit bewerbenden Artikeln und erhielt dafür auch einen monetären Anteil.²⁴ Bevor die Zeitung maßgeblich im Schlagabtausch mit Jules Janin im Kontext der Kritik an *Orphée aux enfers* wurde, hatte sich das Blatt an einer öffentlichen Debatte über Moral in der Literatur beteiligt und sich gegen jeglichen moralischen Rigorismus gewendet, der eine didaktische Funktion von Literatur überbewertete und der einen vermeintlichen ›Verfall der Sitten‹ mit der ›Unmoral‹ in zeitgenössischer Literatur in Verbindung brachte.

Ein markantes Beispiel dafür ist ein Artikel des Feuilletonisten Xavier Aubryet, der unter dem bezeichnenden Titel »Les faux moralistes« etwa ein halbes Jahr vor der Uraufführung *Orphées* gedruckt wurde.²⁵ Aubryet, der sich täglich mit Offenbach, Crémieux und dem Chefredakteur des *Figaro* Henri de Villemessant einen Mittagstisch im Café Riche teilte,²⁶ spottete darin über konservative Kritiker, die u.a. das Werk Alexandre Dumas' d.J. aufgrund vermeintlicher Immoralität angegriffen hatten,²⁷ und verurteilte die Hypokrisie einer solchen Haltung, die einer »morale écrite« mehr Bedeutung zukommen lasse als einer »morale dans les actes«²⁸. Aubryet vertrat die These, dass der moralische Wert eines literarischen Tex-

22 In einem offenen Brief, der in *Le Figaro* gedruckt wurde, präziserte Crémieux, dass die salbungsvolle Rede voll von bukolischen Gemeinplätzen, mit der Pluton gegenüber Jupiter ein heuchlerisches Lob auf die Schönheiten des Olympos ausspricht, direkt aus einem Feuilleton Janins zitiert war, vgl. Crémieux, Hector: »Correspondance«, in: *Le Figaro* vom 12.12.1858, S. 5.

23 Bis zu dem Zeitpunkt, als *Le Figaro* Ende des Jahres 1866 zu einer Tageszeitung wurde, druckte das Blatt auf ihren Titeln unter einer Abbildung der berühmten Figur Beaumarchais' als Motto ein freies Zitat aus *Le Barbier de Séville* ab, das den Charakter der Zeitung zu jener Zeit verdeutlicht: »Loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, me moquant des sots, bravant les méchants, je me presse de rire de tout... de peur d'être obligé de pleurer«, *Le Figaro* vom 02.04.1854 bis 16.11.1866, jeweils S. 1.

24 Vgl. Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, hier S. 103-104.

25 Aubryet, Xavier: »Les faux moralistes«, in: *Le Figaro* vom 04.03.1858, S. 2-4; für eine detaillierte Darstellung und einen Kommentar dieses Artikels, vgl. R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 93-97.

26 Vgl. S. Kracauer: Jacques Offenbach, S. 235.

27 Konkreter Anlass für Aubryets Verhöhnung der ›falschen Moralisten‹ war das kurz zuvor erschienene Buch von Eugène Poitou gewesen: *Du roman et du théâtre contemporain et de leurs influences sur les mœurs*, vgl. R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 96.

28 X. Aubryet: *Le Figaro*, 04.03.1858, S. 2.

tes nicht an den gewählten Inhalten, z.B. dem Leben einer Kurtisane oder dem Motiv des Ehebruchs, gemessen werden könne, oder daran, wie oft das Wort ›Tugend‹ darin falle. Ebenso werde ein Text nicht dadurch ›moralischer‹, dass er die Welt so zeige, wie sie sein solle, anstatt sie zu zeigen, wie sie sei, womit er sich auch verteidigend hinter den Realismus stellte.²⁹

Für die Betrachtung der Operetten Offenbachs ist dieser Kontext, wie Patocka dargelegt hat, insofern von Bedeutung als Aubryets Attacke gegen die ›falschen Moralisten‹ zu einer Zeit, in der *Orphée* in seiner Entstehung begriffen war, recht deutlich auch konkrete Persönlichkeiten wie Jules Janin aufs Korn nahm.³⁰ Daraus ergibt sich, dass »die Rolle Jules Janins [...] im Zusammenhang mit *Orphée* nicht erst mit der öffentlich ausgetragenen Kontroverse infolge von dessen Uraufführung einsetzte, sondern bereits für die Konzeption des Stücks von entscheidender Bedeutung war«³¹ und *Orphée aux enfers* vor diesem Hintergrund die »Dimension [...] der satirischen Polemik gegen die falschen Moralisten«³² erhält, eine Dimension, der auch die Satire rigid-konservativer Vorstellungen vom Konzept Ehe zu entspringen scheint.

In *Orphée aux enfers* wird diese Ehesatire auf der Ebene der olympischen Götterheiten weitergesponnen. Der Göttervater Jupiter tritt im zweiten Bild des ersten Aktes im Olymp noch als Hüter der Moral auf; seine Sittenstrenge entpuppt sich jedoch schnell als ein Regime der »apparences«³³ und seine brüchige Ehe mit Juno spiegelt die im ersten Bild exponierte irdische Ehekrise auf der Ebene der Herrschenden wider. Juno beschuldigt ihn angesichts seines vorgeschützten moralischen Rigorismus und seiner zahlreichen Affären der Heuchelei –³⁴ ein Vorwurf, der sich bald erneut bestätigt. Denn als Jupiter von Plutons neuestem Coup, der Entführung von Eurydice, erfährt, empört sich der Göttervater zwar über diesen Skandal, den es um der »Opinion des Mortels«³⁵ und der Moral willen öffentlich zu bestrafen gelte. Dass Jupiter die so begründete Reise in die Unterwelt dann aber dafür nützt, Eurydice selbst zu verführen – die dies übrigens gern geschehen lässt³⁶ – »entlarv[t]«, um mit Kracauer zu sprechen »den Schein als Schein«³⁷.

29 Vgl. ebd., S. 4.

30 Janin lehnte Dumas' Werk zwar nicht kategorisch ab, wandte aber bezüglich der *Kameliedame* ein, dass das Stück dem Milieu der Kurtisanen zu viel Beachtung schenken würde, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 97-106.

31 Ebd., S. 274.

32 Ebd., S. 106.

33 J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 29.

34 Vgl. ebd., S. 33.

35 Ebd., S. 53.

36 Vgl. ebd., S. 66-71.

37 S. Kracauer: Jacques Offenbach, S. 149.

Insgesamt wird die Scheinwelt der göttlichen Obrigkeit als Maskerade enthüllt. Wenn die olympischen Gottheiten sich angesichts des Besuchs der *Opinion Publique* im Olymp noch rasch zum repräsentativen ›Tableau‹ drapiert hatten, als ob sie für ein herrschaftliches Familienfoto Modell stehen wollten,³⁸ am Ende der Operette bei den Klängen des Cancans allerdings orgiastisch in der Unterwelt feiern, so konnte man darin eine schonungslose Travestie Pariser Sitten erkennen: Olymp und Hades, *monde* und *demi-monde*, diese Unterscheidung ließ sich angesichts der moralischen Verwässerung nicht mehr treffen.³⁹

Als Orphée am Ende des Stücks von der *Opinion Publique* eskortiert in der Unterwelt eintrifft, bereut Jupiter das zuvor gegebene Versprechen, ihm Eurydice wiederzugeben: er hält sich für gewieft, als er die aus dem Mythos bekannte Bedingung stellt, Orphée dürfe sich nicht nach seiner Ehefrau umblicken, muss aber bald realisieren, dass er zu Unrecht auf die liebende Umsorge eines Ehemanns gezählt hat, und hilft kurzerhand mit einem elektrischen Schlag seines Götterblitzes nach, der Orphée herumfahren lässt.⁴⁰ Eurydice wird letztlich weder Plutons noch Jupiters Geliebte, sondern passend zu ihrer zur Untreue neigenden Natur⁴¹ zur Bacchantin geweiht.⁴²

Dieses Ende verkehrt den tragischen Schluss des Mythos durch die Umbewertung dieser Trennung: »Ce dénouement m'enchanté«⁴³, ruft Orphée aus, als er realisiert, dass er für immer von Eurydice ›geschieden‹ wurde. Die selbstreferenzielle Verwendung des Begriffs »dénouement« markiert zudem die Literarizität, ja die Künstlichkeit dieses Ausgangs und damit in gewissem Maße auch die Unmöglichkeit einer solchen Lösung in der Realität. Das ›glückliche Ende‹ ist hier ein Arrangement zur Zufriedenheit aller, das sogar für die inkonsistente Eurydice eine zufriedenstellende Lösung bereithält. Wenn noch einmal der berauschende Cancan erklingt und sich alles im Fest auflöst, bleibt die *Opinion Publique* als Verliererin zurück.

38 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 48-49.

39 Vgl. Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2021, hier S. 194-195.

40 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux: *Orphée*, S. 81-85.

41 Diesen Charakterzug bringt sie selbst zur Sprache, wenn sie schon zu Beginn des zweiten Aktes von ihrem neuen Geliebten Pluton gelangweilt ist: »Ah! Pluton, prends garde!...tu ne sais pas ce que peut l'ennui sur une femme aussi fantaisiste que moi!... Si c'est ainsi qu'il m'aime!... je vais regretter mon mari!«, ebd., S. 56.

42 Vgl. ebd., S. 84-85.

43 Ebd., S. 84.

3. *Le pont des soupirs* (1861)

*Le pont des soupirs*⁴⁴ gehört zu den heute beinahe in Vergessenheit geratenen Werken Offenbachs, feierte aber seiner Zeit Erfolge auf internationaler Ebene.⁴⁵ Es spielt in Venedig im Jahr 1321 und karikiert eine romantisch-sentimentalische Faszination für die Stadt in der Lagune, indem es Motive des romantischen Dramas sowie der Bühnenmelodramen des ›Boulevard du Crime‹ aufgreift.⁴⁶ Anstatt in Mord, Tod oder Suizid eines der Beteiligten zu enden, ging diese Satire eines Ehe- und Eifersuchtsdramas in der harmonischen Lösung einer angedeuteten *ménage à trois* auf.

In der Musik lässt sich, trotz des satirischen Charakters, eine Faszination des Komponisten für das venezianische Ambiente feststellen, die, wie Jean-Claude Yon betonte, bereits auf das musikalische Venedig von Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* vorausweist. Schließlich war auch die politische Dimension von Bedeutung; so konnte das Publikum z.B. im ›Rat der Zehn‹ eine Karikatur des französischen Senats erkennen.⁴⁷

Die Handlung setzt mit der Karikatur einer Serenade⁴⁸ unter einem Balkon ein (Abb. 1): Cornarino Cornarini, der Doge von Venedig, ist angesichts einer gefährlichen Schlacht vor seinen militärischen Pflichten geflohen und kehrt als Bettler verkleidet heimlich in die Stadt zurück. Um ins eigene Heim eingelassen zu werden, greifen er und sein Diener sich zwei Gitarren, die bereits spielbereit an der Wand seines Hauses aufgehängt sind, um mit einer Barkarole die Ehefrau Catarina auf den Balkon zu locken.⁴⁹ Bevor sie aber eine Reaktion erwirken können, erscheint der junge Amoroso, der eine weitere Gitarre abhängt und mit seinem Gesang Erfolg hat. Schließlich taucht der Cousin Cornarinis, Malatromba, auf, singt das dritte

44 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le pont des soupirs*. Opéra Bouffon en deux actes et quatre tableaux [...] [Libretto], Paris: A. Bourdilliat et C 1861.

45 Vgl. [https://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Pont-des-soupirs-Le-Cremieux-L.-Halévy-Offenbach/\(offset\)/1/\(searchText\)/le%20pont%20des%20soupirs](https://www.bruzanemediabase.com/fre/OEuvres/Pont-des-soupirs-Le-Cremieux-L.-Halévy-Offenbach/(offset)/1/(searchText)/le%20pont%20des%20soupirs) vom 20.05.2022.

46 Vgl. Yon, Jean-Claude: *Le pont des soupirs: mélodrame burlesque et rivalités politiques dans la lagune*. Bru Zane Mediabase 2020, <https://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Yon-Jean-Claude-Le-Pont-des-Soupirs-melodrame-burlesque-et-rivalites-politiques-dans-la-lagune> vom 27.10.2021, S. 2, S. 5.

47 Vgl. ebd., S. 6-7.

48 Der Begriff ›Serenade‹ wird hier in der Bedeutung eines »abendlichen Werbungs- oder Huldigungsgesangs« verwendet: Leuschner, Pia-Elisabeth: »Serenade«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 2007, S. 431-433, hier S. 431. Als literarisches Motiv begegnet die Serenade auch oft in der Oper, z.B. in Mozarts *Don Giovanni* (»Deh, vieni alla finestra«). Insofern parodiert *Le pont des soupirs* auch dahingehend Formen und Konventionen der großen Oper.

49 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux/L. Halévy: *Le pont des soupirs*, S. 4-7.



Abb. 1 Die Karikatur einer ›Serenade‹ in Offenbachs *Le pont des soupirs*: Catarina Cornarini und ihre vier Verehrer, unter ihnen ihr Ehemann

Ständchen und lässt Amoroso zum Entsetzen Catarinas festnehmen. Diese dreifach wiederholte Barkarole stellt Cornarino Cornarini bei seiner Rückkehr⁵⁰, passend zu seinem sprechenden Namen, als einen doppelt ›gehörnten‹ Ehemann vor und mündet musikalisch in der komischen Überlappung der drei Barkarolen im Gesangsensemble.⁵¹

Erneut wurde eine ehebrüchige Gattin präsentiert, die aber im Gegensatz zu Eurydice die Heimkehr ihres Ehemanns ersehnt. Ihrer Zofe gegenüber bringt sie ein pragmatisches Verständnis ihrer Ehe mit Cornarino zum Ausdruck, den sie sich

50 Auch bei diesem Stück scheint ein Zusammenhang zur oben beschriebenen ›falschen Moralisten‹-Debatte zu bestehen, auf den Patocka hingewiesen hat. Die Überschrift des ersten Bildes von *Le pont des soupirs*, »Le Retour du mari«, verweist wohl auf ein Theaterstück desselben Titels von Mario Uchard (1858), das von Jules Janin Kritik in Bezug auf die Charakterisierung der Ehebrecherin bekommen hatte, die in der Sichtweise des konservativen Feuilletonisten nicht scharf genug von einer ehrhaften Frau abgegrenzt worden war, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 165-167.

51 Vgl. J. Offenbach/H. Crémieux/L. Halévy: *Le pont des soupirs*, S. 11.

einerseits als Garanten ihrer Sicherheit vor dem aufdringlichen Malatromba und andererseits als naiven Schirmherrn ihrer Liaison mit Amoroso zurückwünscht.⁵²

Die Bedrohung durch den dritten Mann, Malatromba, der die Karikatur eines sadistischen Verbrechers aus einem Schauerstück und eines heuchlerisch machtheisenden Tartuffes in sich zu vereinen scheint, ermöglicht dramaturgisch, dass der lächerlich-naiv aber auch gutmütig gezeichnete Cornarino zu echter Komplizenschaft mit dem »guten« Liebhaber bereit ist. Wenn Cornarino und sein Diener, versteckt in einer Wanduhr und einem Barometer,⁵³ feige beobachten, wie Malatromba Catarina in ihren Gemächern bedroht und wie diese im letzten Moment dadurch gerettet wird, dass Amoroso plötzlich zu ihrer Verteidigung erscheint, kann Cornarino erleichtert kommentieren: »Il sera le gardien de mon honneur!«⁵⁴. Ein Liebhaber, der sich als Retter der Ehre eines Ehemanns erweist – stärker war das Konzept einer monogamen Ehe kaum *ad absurdum* zu führen.

Ohne hier näher auf die Verwicklungen im zweiten Akt einzugehen, sei noch der Schluss in den Blick genommen. In einem Schifferstechen wird der Kampf zwischen Cornarino und Malatromba um den Dogentitel und um die Ehefrau entschieden. Cornarino geht daraus als Sieger hervor, während Malatromba in Ketten abgeführt wird. Cornarino hat allerdings nur, wie er im Nachhinein erfährt, mithilfe einer von Amoroso eingefädelten Manipulation von Malatrombas Boot gewonnen. Amoroso fungiert also erneut als Retter seiner Ehre, so dass Cornarino im Siegestaumel sowohl seine Ehefrau als auch ihren jungen Liebhaber an sein Herz drückt: »Ne me quittez jamais, ne faisons que deux à nous trois!« Und Catarina kann sich, bevor sich alles im bunten Karnevalsballlet auflöst, darüber freuen, dass sie ihren Ehemann und ihren »Pagen« behalten kann.⁵⁵

Das letzte Wort behält aber der Oberste des Zehnerrats, der dieses Ende in einer Art kommentiert, die als Karikatur der moralisierenden Sentenz am Ende eines Lehrgedichts erscheint: »Que ceci, nous serve à tous de leçon [...] Le crime est toujours récompensé et la vertu punie«⁵⁶. Diese letzte Bewertung aus dem Munde einer Figur, die sich seit ihrem ersten Auftritt als politischer Wendehals charakterisiert hat, von der man also im Moment des Sieges Cornarinis nicht erwartet, dass

52 »[Q]ui fait d'Amoroso son plus intime ami? – Cornarino! Qui l'invite à dîner? – Cornarino! [...] Voilà ce qu'ont fait et feront toujours les Cornarini! Et voilà pourquoi je regrette mon époux!«, ebd., S. 20.

53 Diese Beobachtungsposten sind ein ironischer Verweis auf Pariser Orte des lebhaften gesellschaftlichen Treibens, denn als »passage de l'horloge« und »passage du baromètre« waren die beiden parallel gebauten »passages de l'Opéra« bekannt, zwei überdachte Galerien, die den Opéra mit dem Boulevard des Italiens verbanden, als diese Institution noch in der Salle Le Peletier und noch nicht im Opéra Garnier beheimatet war.

54 Ebd., S. 35.

55 »Je pourrai garder mon époux et mon page!«, ebd., S. 68.

56 Ebd., S. 72.

sie solche Kritik an dem rehabilitierten Amtsinhaber übt, kann verwundern. Ein Blick in das bei der Zensur eingereichte Libretto erweist sich hier als aufschlussreich. Dort heißt es umgekehrt: »Le crime est toujours puni, et la vertu récompensée!«⁵⁷ Die Deutlichkeit, mit der das Zensurlibretto eine moralische Bewertung des eigenen Dénouement ins Spiel bringt, erscheint für sich allein bemerkenswert. Die unkonventionelle Lösung, bei der die drei Sympathieträger des Stücks durch ihren Sieg und das harmonische Arrangement in einem *ménage à trois* »belohnt« wurden, wurde provokant als »tugendhaft« benannt, was eine flagrante Diskrepanz zu einem traditionellen Tugendbegriff bewusst zu suchen schien. Dies mag vielleicht auch erklären, weshalb dieser Schlusskommentar nicht die Zensur passierte.

Allerdings würde es zu weit führen, eine solch offensichtliche Karikatur einer Schlussmoral vordergründig als eine eigene moralisierende Botschaft der Autoren zu deuten. Im Zentrum steht vielmehr erneut das Verlachen »falscher Moralisten«, von denen man, wenn man sich an Aubryets Artikel erinnert, derartige Sentenzen erwartete. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Sprechweise des Obersten des Zehnerrats, dem dieser Kommentar in den Mund gelegt wurde, sich durch hochtrabende Latinismen auszeichnet, womit die Figur einerseits als Fortsetzung des traditionellen Komödientyps des halbgelehrten Quacksalbers angelegt erscheint, andererseits erneut als Karikatur Janins.⁵⁸

4. *Barbe-Bleue* (1866)

Im Jahr 1864 brachte Offenbach mit *Le belle Hélène* eine Neuauflage der Mythenparodie mit dem zentralen Thema Ehebruch auf die Operettenbühne, die bis heute zu den meistgespielten Offenbachianen zählt. Auch sie fand ein glückliches Ende in der Trennung einer Ehe und der Vereinigung des mythologischen Paares Hélène und Pâris. Zwei Jahre später zog das Librettistenduo Ludovic Halévy und Henri Meilhac einen Märchenstoff als Grundlage für eine Operette heran, in der die Ehesatire mehr noch als in den oben betrachteten Werken zentral erscheint. Im Gegensatz zu diesen endet *Barbe-Bleue*⁵⁹, was zunächst paradox erscheinen mag, in mehreren Eheschließungen.

Aus dem blutrünstigen Blaubart der *Contes de Perrault*, der seine Ehefrauen aus Grausamkeit eine nach der anderen ermordete und verschwinden ließ, mach-

57 Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le Pont des soupirs. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* [Zensurlibretto], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2003 [1861], S. 31.

58 Vgl. hierzu auch R.-G. Patocka: *Operette als Moraltheater*, S. 167.

59 Offenbach, Jacques/Halévy, Ludovic/Meilhac, Henri: *Barbe-Bleue: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux* [Libretto], Paris: Michel Lévy 1866.

ten Halévy und Meilhac einen Barbe-Bleue, der aus ›pragmatischen‹ Gründen und wechselhaften sexuellen Launen heraus handelt. Gegenüber seinem Alchimisten Popolani, der es leid ist, die Ehefrauen seines Herrn umbringen zu müssen, verteidigt Barbe-Bleue seine Unersättlichkeit damit, dass er alle Frauen gleichermaßen liebe und allen anderen Unrecht täte, wenn er sich an eine einzige binden würde.⁶⁰ Anders als ein Don Juan löst er dieses Dilemma aber nicht durch klandestine Liebschaften, denn er hegt Skrupel, »qui ne me permettent pas de croire qu'il soit permis de prendre une femme autrement qu'en légitime mariage.«⁶¹ In Barbe-Bleues pervertiertem Moralempfinden erscheint der Femizid gegenüber dem Ehebruch als das geringere Übel.

Der Gipfel der Hypokrisie scheint erreicht, als Barbe-Bleue, um eine neue Braut auszuwählen, einen Tugendpreis ausschreibt. Die Tugendhafteste der Dorfbewohnerinnen soll als »rosière«⁶² ausgezeichnet werden. Die Operette karikiert diesen französischen Brauch,⁶³ indem sie die Auswahl im Losverfahren erfolgen lässt. Das rustikale und freche Bauernmädchen Boulotte, das man zu Beginn des Stücks dabei beobachten konnte, wie es einem jungen Hirten seine Küsse aufdrängen wollte, kann sich also auch auf die Liste der Kandidatinnen setzen lassen, selbst wenn der Chor der umstehenden Dorfbewohner es zum Rückzug der Kandidatur ermahnt, da es sich um einen »prix de vertu« handle.⁶⁴ Dessen ungeachtet gewinnt Boulotte und wird somit Barbe-Bleues nächste Gattin.

Die Situation des seriellen Frauenmordes wird in einem zweiten Handlungsstrang am Hofe des Königs Bobèche gespiegelt, der im Zwist mit seiner Königin lebt und im Verdacht stehende Liebhaber durch seinen Minister beseitigen lässt. Im Kontext des burlesken Streites der hochgestellten Ehegatten kommt die Problematik der Bevormundung von Frauen bei der Wahl des Ehemanns explizit zur Sprache. Aus dem Munde der Königin, die verhindern möchte, dass Bobèche die gemeinsame Tochter an einen unbekannten Prinzen verheiratet, vernimmt man ein Plädoyer für Liebesheiraten und gegen arrangierte Ehen unter Mitgliedern der politischen Eliten: In ihren Couplets singt sie über ihr eigenes Schicksal und stellt nüchtern die Konsequenzen heraus, die eine erzwungene Verbindung zwischen einem zu jungen Mädchen und einem ihr vollkommen fremden Prinzen mit sich

60 Vgl. ebd., S. 32-33.

61 Ebd., S. 51.

62 Ebd., S. 33.

63 Der Begriff ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts belegt und bezeichnete eine junge unverheiratete Frau, der in manchen Dörfern ein Preis für tugendhaftes Betragen verliehen wurde, ursprünglich in Form einer Krone aus Rosen. Im übertragenen Sinne und im scherzhaften Gebrauch nahm das Wort auch die Bedeutung ›Jungfrau‹ an, vgl. Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2014, S. 2268, s.v. »rosière«.

64 J. Offenbach/L. Halévy/H. Meilhac: *Barbe-Bleue*, S. 20-21.

bringt, nämlich die Abwendung der Frau von ihrem Ehemann.⁶⁵ Unter solchen Umständen könnte man, so die Königin, sehr wohl mildernde Umstände für eine Ehebrecherin verlangen.⁶⁶

Die unterschiedlichen Maßstäbe, die zur Bewertung von ›Schuld‹ im Falle des Ehebruchs bei Frau oder Mann gemeinhin angesetzt wurden, werden im Rahmen der Operette auch dann offengelegt, wenn Boulotte von ihrem Gatten den Grund dafür erfahren möchte, weshalb auch sie sterben soll. Anstatt einer Antwort drängt Barbe-Bleue sie dazu, die Schuld bei sich selbst zu suchen. Boulotte gesteht daraufhin, dass sie als unverheiratetes Mädchen bereits zwei junge Männer geküsst habe, wundert sich aber in ihrer üblichen Freimütigkeit, warum man deswegen gleich sterben müsse.⁶⁷ Das Publikum, das darüber informiert ist, dass Barbe-Bleue schon die nächste Braut im Blick hat, nämlich die Tochter des Königs Bobèche, kann sein Verhalten nur als heuchlerischen Sadismus entlarven.

Erneut können Parallelen zwischen Themen der Offenbachiade und aktuellen Diskursen festgestellt werden. Knapp ein Jahr nach der Uraufführung von *Barbe-Bleue* erschien in einer Zeitschrift mit dem Titel *La Morale indépendante*⁶⁸ eine Rezension von *Les idées de Madame Aubray*, dem neuesten Theaterstück von Alexandre Dumas d. J., in der diese Art der Ungleichbehandlung scharf kritisiert wurde. Der Autor – oder die Autorin⁶⁹ – des Artikels prangerte an, dass gewisse ›Moralisten‹ bei ihrer Kritik von Dumas' neuem Werk anscheinend unterschiedliche Bewertungsmaßstäbe für die Geschlechter ansetzten. Diese tugendheischenden »ro-

65 Die erste Strophe lautet: »On prend un ange d'innocence/Tout comme j'étais à seize ans;/Un jour on la met en présence/D'un prince des plus déplaisants:/Voilà comment cela commence./ Elle pleure, elle en perd l'esprit,/Mais la raison d'Etat empêche/Qu'on écoute ce qu'elle dit./ Enfin, elle épouse un Bobèche!/Voilà comment cela finit!«, ebd., S. 52-53.

66 Vgl. ebd., S. 52.

67 Vgl. ebd., S. 57.

68 *La morale indépendante* wurde von einem ehemaligen Saint-Simonisten im Jahr 1865 gegründet und bestand bis 1870. Die Zeitschrift spielte eine wichtige Rolle in der Herausbildung der Laizität und der politischen Durchsetzung des Prinzips in den Schulen. Die Zeitschrift verfolgte einen ›positivistischen‹ Ansatz und das Ziel, ›Moral‹ zu einer Wissenschaft zu erheben, unabhängig von Religion und kirchlichen Institutionen: vgl. Ognier, Pierre: »De la ›Morale indépendante‹ à l'émergence du substantif ›laïcité‹«, in: Pierre Ognier (Hg.), *Une école sans Dieu? 1880-1895. L'invention d'une morale laïque sous la III^e République*, Toulouse: Presses Univ. du Mirail 2008, S. 27-37.

69 Der Artikel wurde mit dem Namen ›Jacques‹ unterzeichnet, ein Vor- oder Nachname, der in der Geschichte dieser Zeitschrift nur ein einziges Mal vorkommt und in der Reihe der Beiträger niemandem eindeutig zugeordnet werden kann. Es ist zu vermuten, dass es sich um ein Pseudonym handelt. Gleichzeitig kann man nicht umhin zu bemerken, dass dieses mit Offenbachs Vornamen koinzidiert, was aber mit größter Wahrscheinlichkeit als Zufall gewertet werden muss.

sières de la critique»⁷⁰, wie er sie bezeichnete, sähen einen Skandal darin, wenn eine junge Frau, die ein uneheliches Kind zur Welt bringe, wie in Dumas' Stück rehabilitiert werde, dieselben aber würden nie die Schuld bei demjenigen suchen, der das Mädchen verführt habe. Der Rezensent verurteilte diese Haltung als Hypokrisie und stellte provokant die Frage, wie viele dieser Männer so ›unschuldig‹ zu ihrem Heiratstag gelangt seien, wie sie es von den Frauen verlangten, wobei er auch den seiner Ansicht nach ungesunden Altersunterschied vieler Ehepaare polemisch zur Sprache brachte.⁷¹

Diese Rezension bezeichnete tugendheischende Moralapostel also pejorativ mit dem Stichwort ›rosières‹ und nahm damit denjenigen Brauch als Sinnbild für eine konservativ-moralisierende Haltung, der in *Barbe-Bleue* als kleinbürgerliche Heuchelei verlacht worden war. Auch teilte sie mit der Operette die Kritik an den ungleichen gesellschaftlichen Erwartungen an Mann und Frau in Sachen ehelicher Treue. In Stil und Angriffsziel erinnert der Artikel schließlich an den oben besprochenen Text Aubryets gegen die ›falschen Moralisten‹ zehn Jahre zuvor.

Wie bereits angedeutet, endete *Barbe-Bleue* nicht in der Trennung einer Ehe, sondern fand eine Lösung, die nach der Kritik an der Stellung der Frau aus dem Mund der zahlreichen weiblichen Figuren dieses Stücks auf den ersten Blick antiklimaktisch erscheint. Da sowohl Popolani als auch der Minister des Königs Bobèche die Auftragsmorde nie ausgeführt haben, kann der Skandal am Ende gelüftet werden: Barbe-Bleue und Bobèche werden überführt und das alte Komödienmotiv der Rückkehr eines Totgeglaubten kommt potenziert zum Einsatz: Plötzlich ist die Bühne gefüllt mit jeweils sieben Frauen und Männern.⁷² Was nun mit all diesen Leuten geschehen solle, lautet die Frage, auf die Boulotte eine Antwort bereithält: »Verheiraten wir sie!«⁷³, worauf der Chor triumphal kommentiert:

Idée heureuse
Ingénieuse!
C'est original
Et moral!⁷⁴

Die Ironie ist kaum zu überhören. Es wird ein Dénouement präsentiert, das sich selbst nicht ernst nimmt und den typischen Komödienschluss, die Heirat, kari-

70 Jacques: »Les idées de Madame Aubray«, in: La morale indépendante. Journal hebdomadaire vom 24.03.1867, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328201043/date> vom 30.04.2022, S. 268-269, hier S. 268.

71 »À ces vieux libertins, tout gâtés de goutte et de gravelle, et qui traînent, jusqu'au lit conjugal, un corps vidé, flétri, ridé et gangrené, il faut, dans tout sa pureté ravissante, le corps sans tâche d'une jeune fille immaculée«, ebd., S. 269.

72 Vgl. J. Offenbach/L. Halévy/H. Meilhac: *Barbe-Bleue*, S. 121-127.

73 Ebd., S. 127.

74 Ebd., S. 128.

kiert. Eine Hochzeit als Schluss- und Endpunkt war natürlich nicht ›originell‹ und zu jener Zeit auch ein Thema, das vermehrt Kritik hervorrief. Am Opéra-Comique z.B. war die Konvention des glücklichen Endes in Heirat zwar nicht zwingend für jedes Werk, aber nach wie vor so bestimmend, dass etwa die Oper *Mignon*⁷⁵, die auf der Grundlage von Episoden aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geschrieben und im selben Jahr 1866 uraufgeführt wurde, eine Mignon präsentierte, die am Ende entgegen Goethes Romanvorlage mit Wilhelm Meister glücklich vermählt wird, anstatt zu sterben. Der Journalist und ehemalige Operndirektor Nestor Roqueplan kommentierte hierzu im Feuilleton einer großen Tageszeitung lediglich: »Ah, cette nécessité finale du mariage au théâtre, à quelles extrémités fâcheuses elle peut porter même les écrivains les mieux doués!«⁷⁶

5. Zusammenschau

Siegfried Kracauer beschrieb in seiner Offenbach-Biografie die Komik der Offenbach'schen Operette treffend als einen Versuch, »alle möglichen Gebilde, die grundlos Furcht oder Ehrfurcht einflößten« als »von Wind und Klang aufgeblähte Phantome«⁷⁷ zu enthüllen. Ethel Matala de Mazza hat jüngst in ihrem Buch *Der populäre Pakt* in vielem auf Kracauer aufgebaut und ebenso die engen Querverbindungen zwischen Feuilleton und Operette betont. Die vorliegende Untersuchung hat die enge Relation zwischen diesen populären Genres am Beispiel des Themas ›Ehe und Ehebruch‹ erneut bestätigt gefunden.

Die Parallelen, die sich zwischen dem fiktionalen Genre und den journalistischen Texten ergeben, legen nahe, der breitenwirksamen Operette eine bedeutende Rolle an einer »Umbildung der Öffentlichkeit«⁷⁸ zur modernen Gesellschaft beizumessen. Trotzdem ist eine politische Funktion der Offenbach-Operette auch oft in Frage gestellt worden, z.B. von Theodor W. Adorno, der zu bedenken gab, dass Kracauer die stark kommerziell-ökonomische Ausrichtung der Bühnengattung nicht hinreichend bedacht hatte.⁷⁹

Nach den dargestellten Analysen erweist sich ein Dualismus, welcher eine Bewertung der Operette ausschließlich als ›politisches‹ oder als ›industrielles‹ Genre

75 Mignon. Opéra-comique von Ambroise Thomas, Libretto von Michel Carré und Jules Barbier. 1866.

76 Roqueplan, Nestor: »Feuilleton du 26 novembre«, in: Le Constitutionnel vom 26.11.1866, S. 1-3, hier S. 1. Hier sei verwiesen auf meine im Entstehen begriffene Dissertation zu Goethe-Vorlagen in französischen Opern des 19. Jahrhunderts.

77 S. Kracauer: Jacques Offenbach, S. 143.

78 E. Matala de Mazza: *Der populäre Pakt*, S. 27-28.

79 Vgl. ebd., S. 110.

suggestieren könnte, als hinfällig. Die Existenz zahlreicher Querverbindungen zwischen der Offenbach- und öffentlich geführten Debatten der Zeit ist evident. In Bezug auf das Thema Ehe hat sich gezeigt, dass die Libretti in verschiedenen Varianten die Rolle und die Rechte der Frau thematisierten und Lösungen praktizierten, die herrschende Konventionen verkehrten oder mit Ironie in Frage stellten, den heiteren Ausgang etwa in einer endgültigen Ehetrennung, einem *ménage à trois* oder – desillusioniert ironisch – in mehreren Eheschließungen suchten. In diesem Sinne machten die Operetten antilegitimistische Sichtweisen auf die Ehe zum Thema, und man kann sich Ethel Matala de Mazza nur anschließen, wenn sie annimmt, dass die höchst erfolgreichen Offenbach-Operetten, dadurch dass sie »eine Egalität zelebrierten, die Diversität nicht ausschließt«⁸⁰, Diskussionen auslösten oder an ihnen teilnahmen: ein konkretes Beispiel dafür hat man etwa im genannten Artikel der *Morale indépendante* gesehen.

Ebenso hat sich gezeigt, dass der Umgang der Operetten mit dem Thema Ehe und Trennung oft auch eine spezifische Reaktion auf zeitgenössischen moralischen Rigorismus war, welchen man öffentlichkeitswirksam zur erklärten Zielscheibe der Satire machte. Könnte dies in der Folge bedeuten, dass Offenbachs Operette selbst – um hier den bewusst plakativen Titel dieses Artikels wieder aufzugreifen – eheliche »Untreue« als moralisch erstrebenswerter darzustellen versuchte als ewige »Treue«? Eine solche These würde implizieren, ihr einen Nützlichkeitsanspruch zuzuschreiben, sie also explizit als militante Verfechterin einer »moderner« Moral zu begreifen.⁸¹ Dies scheint jedoch zu weit zu greifen. Zwar kann eine Nähe zwischen dem Kreis um Offenbach und Alexandre Dumas d.J. festgestellt werden, deren Werke gleichermaßen in der Kritik der »falschen Moralisten« standen, doch existiert im Falle Offenbachs keine poetologische Schrift, die ein »théâtre utile« als Programm in Abgrenzung zum *l'art pour l'art* verkündete, wie Dumas d.J. dies getan hatte.⁸²

Offenbachs Operetten scheinen nur insofern zu Moral und Tugend Stellung bezogen zu haben, als sie mit dem Mittel der Persiflage Missstände und Realitäten der Ehe freilegte, und dabei die Überheblichkeit und Hypokrisie derer verurteilten, die sich als Herren über die Moral setzten. Aus dieser ablehnenden Haltung gegen konservativen Moralismus lässt sich jedoch keine moralisierende Intention für die eigenen Werke ableiten.⁸³ Dies bestätigt sich auch, wenn die variable Werkgestalt

80 Ebd., S. 112.

81 So die These R.-G. Patockas, s. supra Anm. 4.

82 Vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 266–269.

83 Patocka zitiert selbst Teile aus L. Halévys Korrespondenz, die zeigen, wie der Librettist, der Dumas d.J. sonst in Vielem nahestand, eindeutige Vorbehalte gegenüber dessen rigidem Festhalten an bestimmten moralischen Prinzipien und dessen moralisierender Wirkungsethik hatte, vgl. R.-G. Patocka: Operette als Moraltheater, S. 269, Anm. 172.

der besprochenen Operetten betrachtet wird: In der erweiterten Version von *Orphée* aus dem Jahr 1874 wurde z.B. die ursprüngliche Rolle der Öffentlichen Meinung selbstironisch relativiert, als die Librettisten im erweiterten Finale des ersten Aktes nach einem Umzug der olympischen Götter auch Organe der Opinion Publique defilieren ließen, unter denen sich die allegorische Figur Le Phigaro befand.⁸⁴ Die zweite Fassung von *Le pont des soupirs* gab das ursprüngliche Dénouement auf und ließ den korrupten Malatromba als Sieger aus dem Duell mit Cornarino hervorgehen, so dass das oben besprochene Ende in der Dreierliaison aus dieser Fassung verschwand.⁸⁵

Der ephemere Charakter der Werke, der bei diesen teils fundamentalen Änderungen an der Werkgestalt in Kauf genommen wurde, entzieht sich einer konsequenten Verfechtung didaktischer Ziele. Anstatt selbst eine ›belehrende‹ Position einzunehmen, verlachte die Operette eine konservativ-moralisierende Haltung und scheint vielmehr immer wieder die Aufmerksamkeit auf die Relativität und Normativität der Begriffe ›Moral‹ und ›Tugend‹ zu lenken. In ihrer provokanten Haltung gegenüber konservativem moralischem Rigorismus nahm sie an aktuellen Debatten teil und machte sich gleichzeitig deren Aktualität zu Nutze, wenn sie im Kleid des Karnevalesken deren Themen aufgriff.

Bibliografie

- Aubryet, Xavier: »Les faux moralistes«, in: *Le Figaro* vom 04.03.1858, S. 2-4.
 Crémieux, Hector: »Correspondance«, in: *Le Figaro* vom 12.12.1858, S. 5.
 Heitmann, Klaus: *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg: Gehlen 1970.
 Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2021.
 Jacques: »Les idées de Madame Aubray«, in: *La morale indépendante. Journal hebdomadaire* vom 24.03.1867, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328201043/date> vom 30.04.2022, S. 268-269.
 Klügl, Michael: »Zweimal *Orphée*«, in: Elisabeth Schmierer/Jacques Offenbach (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verl. 2009, S. 221-237.
 Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= Siegfried Kracauer Schriften, Band 8), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
 Leuschner, Pia-Elisabeth: »Serenade«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin: De Gruyter 2007, S. 431-433.

84 Vgl. M. Klügl: *Zweimal Orphée*, S. 234.

85 Vgl. J.-C. Yon: *Le pont des soupirs*, S. 4.

- Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018.
- Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector: *Orphée aux enfers: opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux* [Libretto], Paris: Lévy 1858.
- : *Orphée aux enfers. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858 (= Offenbach Edition Keck)* [Klavierauszug], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2006.
- Offenbach, Jacques/Crémieux, Hector/Halévy, Ludovic: *Le pont des soupirs. Opéra Bouffon en deux actes et quatre tableaux [...]* [Libretto], Paris: A. Bourdilliat et C 1861.
- : *Le Pont des soupirs. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* [Zensurllibretto], Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock 2003 [1861].
- : *Le Pont des soupirs, opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux* [Klavierauszug], Paris: E. Gérard et C.ie 1861.
- Offenbach, Jacques/Halévy, Ludovic/Meilhac, Henri: *Barbe-Bleue: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux par MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy; musique de Jacques Offenbach* [Libretto], Paris: Michel Lévy 1866.
- : *Barbe-Bleue, opéra bouffe en 3 actes et 4 tableaux, [...], partition chant et piano, arrangée par Léon Roques* [Klavierauszug], Paris: E. Gérard et C.ie 1866.
- Ognier, Pierre: »De la ›Morale indépendante‹ à l'émergence du substantif ›laïcité‹«, in: Pierre Ognier (Hg.), *Une école sans Dieu? 1880-1895. L'invention d'une morale laïque sous la IIIe République*, Toulouse: Presses Univ. du Mirail 2008, S. 27-37.
- Patocka, Ralph-Günther: *Operette als Moraltheater. Jacques Offenbachs Libretti zwischen Sittenschule und Sittenverderbnis*, Tübingen: Niemeyer 2002.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink 1977.
- Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (Hg.), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Robert 2014.
- Roqueplan, Nestor: »Feuilleton du 26 novembre«, in: *Le Constitutionnel* vom 26.11.1866, S. 1-3.
- Wild, Nicole: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, Lyon: Symétrie 2012.
- Yon, Jean-Claude: *Le pont des soupirs: mélodrame burlesque et rivalités politiques dans la lagune*. Bru Zane Mediabase 2020, <https://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Yon-Jean-Claude-Le-Pont-des-Soupirs-melodrame-burlesque-et-rivalites-politiques-dans-la-lagune> vom 27.10.2021.

Abbildung

Coindre, Victor [Zeichner, Lithograph]: Titelseite des Notendrucks der Quadrille
»Le Pont des Soupirs« von Isaac Strauss nach J. Offenbach. E. Gérard & Cie.
Paris Musées. Musée Carnavalet G.32530. [https://www.parismuseescollection
s.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-pont-des-soupirs#infos-principales](https://www.parismuseescollection.s.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-pont-des-soupirs#infos-principales)
vom 31.05.2022.