

Nádors Erzählungen oder das Budapester *Dreimäderlhaus*. Ein Beitrag zur Budapester Offenbach-Rezeption¹

Péter Bozó

Musikwissenschaftliches Institut,
Forschungszentrum für Humanwissenschaften
der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
Táncsics Mihály u. 7. H-1014 Budapest, Ungarn
E-Mail: pebozo@gmail.com

(Angekommen: März 2016; angenommen: Juni 2016)

Abstract: Mihály Nádor's and Jenő Faragó's three-act operetta entitled *Offenbach* was one of the biggest theater successes in Budapest in the period following World War I. The piece, whose first performance took place at the Király Theater in 1920, was also premiered in Vienna, Prague, Munich and in different adaptations in Berlin and New York. It represents a popular type of operetta of the era, whose main protagonists are nineteenth-century composers, and whose music was partly or entirely compiled of melodies taken from the musicians in question. In my study, I examine the extant musical and textual sources of the piece partly belonging to the composer's estate preserved at the Music Department of the Széchényi National Library. I interpret Nádor's work as a document of the Budapest Offenbach reception, and I reveal some intriguing differences between the Budapest and Vienna versions of the piece. I also demonstrate that the operetta was in all likelihood an imitation of Henrich Berté's similar piece, *Das Dreimäderlhaus*, which was performed in every Budapest operetta theater between 1916 and 1924. At the same time, however, a successful new production of Offenbach's *La Belle Hélène* was likewise an important antecedent for Nádor's operetta.

Keywords: Offenbach, operetta, reception history

Der etwas umständlich gewählte Titel meines Beitrages erfordert eine Erläuterung. In meiner Arbeit werde ich über Mihály Nádors (1882–1944) und Jenő Faragós (1872–1940) Operette *Offenbach* schreiben, die am 24. November 1920 im

1. Umgearbeitete Fassung des Vortrages gehalten anlässlich der Tagung „Die Operette und das Tragische“ (Wien, Lehar-Schlössl, 28. Juni – 1. Juli 2012). Mein besonderer Dank gilt Anne Vester und Ralf Olivier-Schwarz für die Revision des deutschen Textes. Meine Forschungen wurden im Rahmen des Projektes „Operette in Ungarn, 1860–1958“ (PD 83524) geführt und von dem Ungarischen Wissenschaftlichen Forschungsfond (OTKA) bzw. von dem János Bolyai Forschungsstipendium gefördert.

Budapester Király Színház (im Weiteren: Königstheater) uraufgeführt wurde. Ich möchte besonders darauf eingehen, wie bestimmte frühere Werke bzw. Theaterproduktionen die Anlage von Faragós Libretto bzw. Nádors Musik beeinflussten.

Offenbach vertritt einen Typus des Operettenrepertoires der Zwischenkriegszeit bzw. der Zeit des Ersten Weltkrieges, der als Komponistenoperette etikettiert werden kann (siehe *Tabelle 1*). In diesem Typus ist der Protagonist zumeist ein ernster, romantischer Komponist aus dem schönen, guten, alten, aber leider vergangenen 19. Jahrhundert. Franz Schubert, Frédéric Chopin, sogar Ludwig van Beethoven wurden zu Hauptfiguren solcher Operetten gewählt – über Arnold Schönberg, Igor Stravinsky oder Béla Bartók schrieb man, so viel ich weiß, keine Operette. Was Nádors und Faragós *Offenbach* in diesem Kontext interessant macht, ist der verblüffende Widerspruch zwischen der Person des Protagonisten und der Behandlungsweise des Sujets. Der Titelheld dieser Operette ist der Buffo-Musiker des 19. Jahrhunderts *par excellence*, Schöpfer oder zumindest Klassiker der komischen Gattung des unterhaltenden Musiktheaters. Nádors und Faragós Stück ist dennoch eine tragische Operette oder traurige Operette, „szomorú operett“, wie der zeitgenössische ungarische Dichter und Schriftsteller, Dezső Kosztolányi, diesen Typus nannte.²

Vorab sollte ich einige Worte über die Inszenierungsgeschichte und Quellenlage des Stückes sowie über das Fassungsproblem sagen. Nádors und Faragós Werk erwies sich nach seiner Uraufführung als überraschend populär. Im Oktober 1922 wurde die zweihundertste Budapester Aufführung gefeiert.³ Es gab auch eine Wiener Premiere, die laut dem Bericht der *Neuen Freien Presse* bzw. den deutschsprachigen gedruckten Libretti im Apollotheater am 31. März 1922 stattfand.⁴ In Wien wurde das Stück in der Bearbeitung von Robert Bodanzky und Bruno Hardt-Warden gespielt, ebenso wie im Neuen Deutschen Theater in Prag.⁵ So viel ich weiß, wurde die Operette auch in Berlin⁶ und New York⁷ in verschiedenen Bearbeitungen aufgeführt. Schöpflins ungarisches Theaterlexikon erwähnt noch eine Münchener Aufführung am 28. August 1923, deren Schauplatz laut ihm

2. Dezső Kosztolányi, „Az új operett“ [Die neue Operette], *Színházi Élet* 10/6 (6.–12. Februar 1921), 1–2.

3. Jenő Faragó, „Offenbach 200“, *Színházi Élet* 11/43 (22.–28. Oktober 1922), 7.

4. *Neue Freie Presse* Nr. 20685 (31. März 1922), 10. und Nr. 20687 (2. April 1922), 15. Vgl. Text der Gesänge. Offenbach. Operette in 3 Akten von Eugen Farago. Deutsche Bearbeitung von Robert Bodanzky. Gesangstexte von Bruno Hardt-Warden. Musik nach Offenbachschen Motiven zusammengestellt von Michael Nador (Wien: Otto Eirich / Berlin–Budapest: Alexander Marton, cop. 1921). Kurt Gänzls Theaterzyklopädie erwähnt irrtümlich das Neue Wiener Stadttheater als Ort der Erstaufführung. „Bodanzky, Robert“, in *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, hrsg. von Kurt Gänzl (New York: Schirmer, 2001), Bd. 1, 210–211.

5. Die Prager Erstaufführung fand am 18. Oktober 1922 statt. *Prager Tagblatt* 47/244 (18. Oktober 1922), 9.; 47/246 (20. Oktober 1922), 6.

6. In Berlin wurde das Stück als *Der Meister von Montmartre* gegeben. Die Premiere von James Kleins und Clarissons Bearbeitung fand am 15. April 1922 an der Komischen Oper statt. Vgl. *Vossische Zeitung* Nr. 178 (15. April 1922), 4. bzw. Nr. 180 (16. April 1922), [3].

7. Die Erstaufführung der New Yorker Bearbeitung von Harry B. Smith und Eduard Künneke, *The Love Song*, fand laut Angabe der Broadway Internet Database am 13. Januar 1925 im Century Theater statt. Siehe <<http://www.ibdb.com>> (abgerufen am 1. Juni 2012).

TABELLE 1 Komponistenoperetten in Budapest, 1916–1931

23. April 1916	Heinrich Berté, <i>Három a kislány</i> [<i>Das Dreimäderlhaus</i>] (Vígsház [im Weiteren: Lustspieltheater]), übers. von Zsolt Harsányi [unter Verwendung von Franz Schuberts Musik]
15. September 1917	Heinrich Berté, <i>Tavaszi és szerelem</i> [<i>Lenz und Liebe</i>] (Városi Színház [im Weiteren: Stadttheater]), übers. von Zsolt Harsányi [unter Verwendung von Franz Schuberts Musik, aber ohne Komponistenprotagonisten]
21. Juni 1918	Carl Lafite, <i>Médi</i> [<i>Hannerl</i>] (Lustspieltheater), übers. von Zsolt Harsányi [unter Verwendung von Franz Schuberts Musik, aber ohne Komponistenprotagonisten]
24. November 1920	Mihály Nádor, <i>Offenbach</i> (Königstheater) [unter Verwendung von Offenbachs Musik]
30. September 1925	Zsigmond Vince, <i>Anna-bál</i> (Königstheater), Text von Ferenc Martos und Ernő Kulinyi [unter Verwendung von Robert Volkmanns Musik, aber ohne Komponistenprotagonisten]
7. Mai 1926	Franz Lehár, <i>Paganini</i> (Stadttheater), übers. Ernő Kulinyi
4. Dezember 1926	István Bertha, <i>Chopin</i> (Königstheater), Text von Jenő Faragó [unter Verwendung von Chopins Musik]
zusammengestellt 1929–31	Mihály Nádor, <i>Beethoven</i> (nicht aufgeführt?), Text von Zsolt Harsányi [unter Verwendung von Beethovens Musik]
24. Dezember 1933	Béla Nagypál, <i>Kék Duna</i> (Königstheater), Text von Gyula K. Halász, Károly Kristóf, Ernő Kulinyi [unter Verwendung Johann Strauss' Musik]
27. Oktober 1934	Károly Komjáti, <i>Ein Liebestraum</i> (Bécs, Theater an der Wien), Text von Heinz Reichert (nach einem Grundidee von Ferenc Martos und László Szilágyi) [unter Verwendung Franz Liszts Musik]

das Theater am Gärtnerplatz war.⁸ Seine Behauptung kann ich weder bestätigen noch widerlegen; sie scheint aber plausibel zu sein. Wir wissen nämlich, dass der Komponist, Mihály Nádor, sein Musikstudium in München absolvierte und eine Zeit lang als Mitglied des Orchesters am dortigen Prinzregententheater tätig war.⁹

In meiner Arbeit schreibe ich überwiegend von der Budapester Fassung der Operette. Meine Untersuchung basiert auf dem Studium der erhaltenen Quellen des Werkes, die in der Budapester Széchényi Nationalbibliothek (H-Bn), im Ungarischen Theatermuseum und -Institut (H-Bsz) sowie in der Notensammlung des Ungarischen Rundfunks (H-Bmr) aufbewahrt werden (siehe *Tabelle 2*).

Was die Quellen von *Offenbach* betrifft, erschien neben den gedruckten Libretti der Budapester bzw. der Wiener Fassung (1–2) auch das Regiebuch des Königstheaters (3) bei Alexander Marton als lithographierte Handschrift. Die wichtigsten musikalischen Quellen sind zwei Exemplare von Martons gedruckter Ausgabe des Klavierauszuges (4); ein handschriftlicher (nur teilweise eigenhändi-

8. „Nádor Mihály“, in *Magyar Színművészeti Lexikon*, hrsg. von Aladár Schöpflin ([Budapest]: Országos Színészegyesület, 1929–1931), Bd. III, 309–310.

9. Magda Horák, *A magyar értelmiség veszteségei az 1940-es években* [Verluste der ungarischen Intelligenz in den 1940er Jahren] (Budapest: Ausgabe der Verfasserin, 1994), 123.

TABELLE 2 Die Budapester Quellen von Nádors und Faragós *Offenbach*

1) gedruckte Textbücher zur Budapester Fassung (Marton, 1921)	H-Bn 204.758
	H-Bn 312.704
	H-Bn MM 16.562 [mit Faragós eigenhändige Widmung an Alexander Marton]
	H-Bsz 33.625
2) gedruckte Textbücher zur Wiener Fassung (Marton/Eirich, [1922])	H-Bn IM 1146
	H-Bn IM 1147 [nur Gesangstexte]
	H-Bn Ms. mus. 10.930/mell. [aus Nádors Nachlass]
	H-Bsz 26.732
3) Regiebuch der Budapester UA, lithographierte Handschrift (Marton, [1921])	H-Bmr 15-41/B
4) gedruckte Ausgabe des KA mit ungarischem Text (Marton, o. J.)	H-Bmr 167/1
	H-Bn Szinh. 146/I
5) handschriftliche Quellen aus Nádors Nachlass	H-Bn Ms. mus. 10.931 (teilweise eigenhändiger KA mit zwei, aus der Partitur herausgenommenen Musiknummern; „Bpest 1920 szept. 30 / Fine / Nádor Mihály“)
	H-Bn Ms. mus. 12.577/a, b (eigenhändiger KA von Eugénies Eintrittslied in zwei Fassungen)
	H-Bn Ms. mus. 10.930/1–3 (Dirigierpartitur des Königstheaters, eigenhändige Handschrift des Komponisten, 3 Bde; „Fine / Bpest [1] 1920 okt. 30 / Nádor Mihály“)
6) Orchester- und Gesangsstimmen	H-Bmr 15-41/A und B (lit./h. s.)
	H-Bn Szinh. 146/II–III (lit./h. s.)

ger) Klavierauszug, der unter zwei verschiedenen Signaturen verteilt wurde, und die eigenhändige Partitur des Komponisten (5). Letztere wurde laut Stempel des Königstheaters als Dirigierpartitur für die dortigen Aufführungen verwendet – Nádor war nämlich zwischen 1919 und 1924 als Kapellmeister des Königstheaters tätig.¹⁰ Der handschriftliche Klavierauszug enthält zwei Musiknummern, ein Duett¹¹ und ein Quartett,¹² die in die gedruckte Ausgabe nicht aufgenommen wurden; ihre orchestrierte Fassung bildete ursprünglich einen Teil der dreibändigen Partitur, wurde später jedoch herausgenommen und wird heute von der Partitur getrennt, mit dem handschriftlichen Klavierauszug zusammen aufbewahrt. Die vorhandenen Stimmenmaterialien (6) sind aus unserer Perspektive nicht so interessant: Die lithographierten bzw. handschriftlichen Orchester- und Gesangsstim-

10. *Magyar Színművészeti Lexikon*, Bd. III, 309. Zur Geschichte des Königstheaters während der Zwischenkriegszeit siehe Gyöngyi Heltai, „A két háború közti pesti operett stílár és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)“ [Stilistische und ideologische Dilemmas der Budapester Operette der Zwischenkriegszeit: Das Beispiel des Königstheaters (1920–1936)], *Táncudományi Közlemények* 3/1 (2011), 53–68. (Teil I); 3/2 (2011), 33–75. (Teil II).

11. Nr. 3, für Herminie und Pedro.

12. Nr. 4, für Herminie, Hortense, Pedro und Juan.

men wurden seltener in Budapest, sondern meistens in verschiedenen ungarischen Provinzstädten verwendet.

Es ist zu bemerken, dass es zwischen den Wiener und Budapester Fassungen einige interessante Abweichungen gibt. So wurde – unter anderen – in der Wiener Bearbeitung das Stück weiter gekürzt; zwei Duette wurden ausgelassen¹³ und bestimmte Musiknummern wurden von anderen Personen gesungen.¹⁴ Eine Figur namens Juan wurde in Vasco umbenannt und seine Rolle ist bedeutender geworden. In der Budapester Fassung traten im zweiten Akt drei französische Literaten am kaiserlichen Hof auf: Prosper Mérimée, Victorien Sardou und Octave Feuillet; auch sie waren in Wien gestrichen. Ein interessanter Unterschied ist, dass in der Budapester Fassung Offenbach seine Liebe mit der ungarischen Übersetzung eines Liedes von Heinrich Heine erklärt:¹⁵

OFFENBACH

Tedd szivemre kicsi kezedet, édes;
Hallod, milyen láрма és ketyegés ez?
Egy gonosz ács dolgozik most odabenn,
Jaj, a koporsómat ácsolja nekem!

Ácsol, zakatol, napokon, éjjlen át,
Pihenni nem enged, aludni se hágy!
Végezd be, te zordon ács már szaporán,
Hadd aludjam végképp azután!
(H-Bn MM 16.562, S. 89)

Lieb Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein; –
Ach, hörst du, wie's pochet im Kämmerlein,
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,
Der zimmert mir einen Totensarg.

Es hämmert und klopft bei Tag und bei Nacht;
Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.

13. Das Duett Eugénie–Offenbach aus dem ersten Akt (Nr. 8 „Kérve kérem én...“) sowie das Duett Herminie–Pedro aus dem zweiten (Nr. 13 „Az élet rögzös országútján...“).

14. Das Duett Hortense–Offenbach aus dem ersten Akt (Nr. 3 „Virágos kert a nagyvilág...“) wird von Hortense und Vasco (Nr. 3 „Cancan ist ein verrückter Tanz...“), das Duett Hortense–Maintenon (Nr. 6 „Mondja, jómadár...“) wird als Terzett von Vasco, Hortense und Maintenon vorgetragen (Nr. 6 „Liebe im Duett...“). Der Galopp (Nr. 14 „Szép menyecskék, szép leányok...“) wird nicht nur von Offenbach und dem Chor, sondern auch von Hortense gesungen (Nr. 12 „Komm, mein kleines, süßes Mädel...“).

15. Die Erstaufführung von *Offenbach* fand nach der Räterepublik, im ersten Jahr des neu etablierten Horthy-Regimes statt, d. h. in einer Zeit, wo der Antisemitismus blühte in Ungarn. Es ist zu bemerken, dass sowohl Faragó als auch Nádor aus jüdischer Familie stammten, ebenso wie Heine und Offenbach. Vgl. *Magyar zsidó lexikon* [Lexikon des Ungarischen Judentums], hrsg. von Péter Ujvári (Budapest: Pallas, 1929), 256 und 624. Nádor wurde 1944 Opfer des Holocaust. Siehe Horák, *A magyar értelmiség veszteségei*, 123.

Ach! sputet Euch, Meister Zimmermann,
 Damit ich balde schlafen kann.
 (Heinrich Heine, *Buch der Lieder* (1827) / Junge Leiden / Lieder, IV.)

Dieses Lied hinterließ keine Spur in Bodanzkys und Hardt-Wardens Bearbeitung. Die entsprechende Textstelle heißt dort folgendermaßen:

OFFENBACH
 O rosenrote Stunde,
 Wo verlangend das Herz zum Herzen sich neigt!
 Will küssen deinen Mund,
 Der sprechen will und schweigt!
 (H-Bn IM 1147, S. 35)

Inwieweit kann Nádors und Faragós Stück als eine tragische oder traurige Operette angesehen werden? Das Werk ist so tragisch, dass es tragischer nicht sein könnte. Die Operette endet nämlich mit einer rührenden Sterbeszene, mit Offenbachs Tod auf der offenen Bühne. Im dritten Akt ist er bereits todkrank und möchte an den Proben seines letzten Werkes, *Hoffmanns Erzählungen*, teilnehmen, aber er kann nicht mehr. (Die Unvollständigkeit der Oper bleibt dabei unerwähnt.) Es kommen Musiker zu Offenbach, um einige Fragmente aus seiner Oper zu spielen. Während seine Gattin Herminie und eine Pflegeschwester die Barcarole aus *Hoffmanns Erzählungen* singen, stirbt der Komponist und der anwesende Arzt konstatiert seinen Tod, wie in Verdis *La Traviata*. Die Barcarole wird weitergespielt, während der Vorhang fällt. Offenbach als eine Kameliendame! *Qual orrore...*

Die Komponistenoperetten sind meistens schematisch aufgebaut: Der Protagonist liebt eine Frau, seine Liebe kann aber aufgrund irgendeiner Ursache nicht erfüllt werden, bleibt unerwidert oder der Komponist opfert selbst seine Liebe auf dem Altar seiner Kunst. Die Stücke enden mit Verzicht. Das obligatorische Happy-End mit der Liebesheirat bleibt weg und – ach weh! – der arme Komponist kann nur im künstlerischen Schaffen Trost finden.

Die Popularität dieses Typus wurde in Budapest durch das Erscheinen von Heinrich Bertés Schubert-Operette, *Das Dreimäderlhaus*, begründet, die einen kolossalen Erfolg erntete. Bertés Stück, dessen Uraufführung am 15. Januar 1916 im Wiener Raimundtheater stattfand, wurde unter dem ungarischen Titel *Három a kislány* zwischen 1916 und 1924 in allen größeren Operettentheatern der ungarischen Hauptstadt aufgeführt (Tabelle 3). Ein weiteres Zeichen seiner ungeheuren Popularität war die Parodie von Barna, Tábori und Vágó, deren ungarischer Titel als *Das Viermäderlhaus* verdeutscht werden kann, und deren Held „der von Pes-

ter Luft gesättigte Komponist Schubert[t]kowitz“¹⁶ war. Diese Anspielung auf den Namen des damals populären ungarischen Couplet- und Operettenkomponisten, Béla Zerkovitz (1881–1948), wird in der zeitgenössischen Presse expressis verbis erklärt.¹⁷ Aus den Kritiken der Budapester Aufführungen von *Das Dreimäderlhaus* geht eindeutig hervor, dass das Biedermeier-Milieu im Erfolg des Stückes eine wichtige Rolle spielte. Die im Wien des 19. Jahrhunderts spielende Handlung erweckte in den Zuschauern in der Mitte des Ersten Weltkriegs die Erinnerung der vergangenen glücklichen Friedenszeiten.¹⁸ So ist es nicht überraschend, dass auch die Kostüme und Dekorationen von Nádors und Faragós *Offenbach* Bertés Schubert-Operette nachahmten. Laut der Anweisungen des Regiebuches waren weibliche Komparserie und weibliche Hauptfigur im ersten Akt in Biedermeier-toilette gekleidet. Offenbachs Arbeitszimmer war im dritten Akt gleichfalls im Biedermeierstil eingerichtet.¹⁹

TABELLE 3 *Das Dreimäderlhaus* in Budapest, 1916–1924

23. April 1916	<i>Három a kislány</i> [<i>Das Dreimäderlhaus</i>]; Lustspieltheater, übers. von Zsolt Harsányi, 151 Aufführungen
20.–28. Mai 1916	<i>Három a kislány</i> in der Népopera [Volksoper], Gastspiel des Ensembles des Lustspieltheaters
11. August 1916	Izso Barna, <i>Négy a kislány</i> [<i>Das Viermäderlhaus</i>], Parodistisch-tänzerische Operette, Text von Géza Vágó und Emil Tábori; Fővárosi Nyári Színház (im Weiteren: Hauptstädtisches Sommertheater)
15. Juni 1917	<i>Három a kislány</i> im Hauptstädtischen Sommertheater
6. November 1919	<i>Három a kislány</i> im Stadttheater (200. Aufführung)
25. Dezember 1922	<i>Három a kislány</i> im neu eröffneten Hauptstädtischen Operettentheater [Fővárosi Operettszínház]
23. August 1924	<i>Három a kislány</i> im Königstheater

Der Schubert von Bertés Operette ist kein attraktiver Mann und hat nur eine Geliebte. In Faragós *Offenbach*-Libretto hingegen wird der Titelheld immer von einer Menge Frauen umschwärmt: Zu Beginn des Stückes spielt er blinde Kuh mit zehn jungen Damen; im zweiten Akt, der am Hofe Napoleons III. spielt, lehrt er die Hofdamen Cancan tanzen; er singt dazu natürlich den Höllengalopp aus *Orpheus in der Unterwelt*. In seinem Fall ist die Quelle der tragischen Verwicklung, dass er zu viele Geliebte hat, nämlich drei: Hortense Schneider; Herminie d'Alcain und die Kaiserin Eugénie. Auch im Budapester *Dreimäderlhaus* gibt es

16. *Pester Lloyd* 63/223 (12. August 1916, Morgenausgabe), 11.

17. *Színházi Élet* 5/28 (20.–27. August 1916), 19.

18. Siehe z. B. *Színházi Élet* 5/19 (30. April – 7. Mai 1916), 1.

19. H-Bmr 15-41/B, 4, 40 und 117.

also drei Mädel (oder lieber: drei Frauen), ebenso wie im Wiener. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch, dass in Faragós Libretto jede der drei Frauen eine Liebesbeziehung mit dem Protagonisten hat, obwohl alle drei einen Partner haben. Die Operettendiva Hortense, die im ersten Aufzug noch keine Theaterprinzessin, sondern nur ein schlichtes Bauernmädchen ist, wird Offenbachs Mätresse, obwohl sie Juans Geliebte ist. Herminie wird Offenbachs Gattin, obwohl sie mit Pedro verlobt ist. Die weibliche Hauptfigur, die ideale Frau, Eugénie ist im ersten Akt als Gräfin Montijo die Gefährtin des Grafen Maintenon; im zweiten ist sie aber bereits die Kaiserin Frankreichs und Gattin Napoleons III.

Die größte Tragödie des Operettenhelden Offenbach ist nicht sein Tod, sondern dass die ideale Frau, die Kaiserin Eugénie für ihn bis zum Ende unerreichbar bleibt. Seine Beziehung mit Eugénie wird gerade in dem Moment unmöglich, als die Frau vernimmt, dass ihr Gatte, der Kaiser, eine Liaison mit der Gräfin Castiglione hat, und die Kaiserin endlich geneigt ist, Offenbachs Liebe zu erwidern. Ihr Tête-à-tête wird im Finale des zweiten Aktes von der eifersüchtigen Hortense gestört. Die Quelle des Tragischen ist hier ebenso ein Missverständnis wie in *Das Dreimäderlhaus*: Hortense glaubt, dass Offenbach ein Rendezvous mit der Schauspielerin Fräulein Theo hat, und dass ihre Rivalin deshalb die Hauptrolle von *Die schöne Helena* erhalten werde. Sie trommelt deshalb den ganzen Hof zusammen. Um den Skandal zu vermeiden, erklärt die opferwillige Herminie in Anwesenheit des Kaisers, dass sie Offenbachs Geliebte sei. Herminie wird Offenbachs Gattin, und der im dritten Akt bereits im Exil lebenden Kaiserin bleibt nichts anderes übrig, als dem geliebten Komponisten einen Blumenstrauß und ihren Ring mit der Aufschrift „O lieb, so lang du lieben kannst“ zu schicken.

TABELLE 4 Aus der Budapester Inszenierungsgeschichte von *Hoffmanns Erzählungen*, 1882–1920²⁰

	Gattungs- bezeichnung	Prosa / Rezitative	Olympia	Giulietta	Antonia	Stella
Volkstheater [Népszínház] 14. Apr. 1882 [ungarische EA]	romantische Operette	Prosa	Aranka Hegyí	[am 12. u. 18. Jan. 1882: Aranka Hegyí]	Aranka Hegyí	Aranka Hegyí
Ofner Sommer- theater [Budai Színház] 16. Juni 1890	Operette	Prosa	Mari Ligeti	–	Mari Ligeti	Mari Ligeti

20. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt. Ich wollte nur zeigen, dass Offenbachs letztes Werk in Budapest eine sehr wechselvolle Aufführungstradition hatte und mit wechselnder Personenzahl, bald als eine Oper, bald als eine Operette aufgeführt werden konnte.

Königliches Opernhaus 15. Dezember 1900	fantastische Oper	Rezitative	Bianca Bianchi	Bianca Bianchi	Bianca Bianchi	–
Königliches Opernhaus 19. Januar 1913	fantastische Oper	Rezitative	Erzsi Sándor	Erzsi Sándor	Erzsi Sándor	Erzsi Sándor
Hauptstädtisches Sommertheater 24. Mai 1916	große Operette	Prosa	Margit Kovács	–	Margit Kovács	Margit Kovács
Königliches Opernhaus 28. März 1920	fantastische Oper	Rezitative	Erzsi Sándor	Erzsi Sándor	Erzsi Sándor	–

Die Personenkonstellation der Operette – ein Künstler-Protagonist mit drei Frauengestalten – geht offensichtlich nicht auf *Das Dreimäderlhaus*, sondern auf Offenbachs eigene Künstleroperette, *Hoffmanns Erzählungen* zurück, wo im Mittelpunkt der drei zentralen Akte je eine Frauengestalt steht.²¹ Ich sage „Künstleroperette“, denn wir wissen, dass *Hoffmanns Erzählungen* in Budapest zuerst als „Operette“ mit gesprochenen Dialogen und zwei Vorstellungen ausgenommen ohne den Giulietta-Akt gespielt wurde (siehe *Tabelle 3*).²² Diese Fassung des Stückes wurde noch 1916 im Ofner Hauptstädtischen Sommertheater mit der Gattungsbezeichnung „Operette“ gegeben.²³ Offenbachs letztes Werk wurde von 1900 an auch im Ungarischen Königlichen Opernhaus aufs Programm gesetzt; dort wurde eine Fassung mit Rezitativen und mit dem Giulietta-Akt gespielt. Bemerkenswert ist dabei, dass die Rahmenakte meist so stark gekürzt wurden, dass Stella in dieser Fassung gar keine Rolle spielte.²⁴ Eine Ausnahme bildete in dieser Hinsicht nur die Neuinszenierung von 1913. *Hoffmanns Erzählungen* wurde jedenfalls im Budapester Opernhaus zumeist in der Tat mit drei Frauengestalten gespielt, was ein Vorbild zu Nádors Operette sein könnte.

Faragós Textbuch ist in ähnlicher Weise episodisch aufgebaut wie Barbiers *Hoffmann-Libretto*: Der erste Akt spielt in Prades um 1850, der zweite um 1860 in der französischen Hauptstadt; Spielort des dritten Aktes ist gleichfalls Paris, allerdings im Jahr 1880, d. h. dem Todesjahr Offenbachs. Es ist bemerkenswert, dass die einzelnen Akte der Operette den Namen je einer Frauengestalt tragen (Akt I: „Hortense“;

21. Faragó hat später dieses Handlungsschema in seinem Libretto zu István Berthas *Chopin* wiederverwendet, wo die drei Frauengestalten Wanda (die Tochter von Chopins Meister, Józef Elsner), Aurora (d. h. Aurore Dudevant alias George Sand) bzw. Eliza (Herzogin Radziwill) sind.

22. Laut den Theaterzetteln des Volkstheaters (Zentrale der Hauptstädtischen Szabó Ervin Bibliothek, Budapest Sammlung, BF 792/692, 1883) wurde das Stück am 12. bzw. 19. Januar 1883 „mit neuem Akt“ gespielt.

23. *Színházi Élet* 5/21 (21.–28. Mai 1916), 27.

24. Obwohl die Aufführungsmaterialien der EA des Budapester Volkstheaters nicht erhalten sind, geht aus dem Bericht von August Beer über die Premiere des Stückes im Königlichen Opernhaus eindeutig hervor, dass *Hoffmanns Erzählungen* zuerst 1900 mit Rezitativen in Budapest gespielt wurde. *Pester Lloyd* 47/301 (16. Dezember 1900, Morgenausgabe), [2].

Akt II: „Herminie“; Akt III: „Eugénie“) – wie es zumindest im ungarischen Librettodruck der Fall ist. Diese Untertitel fehlen jedoch in den Wiener gedruckten Textbüchern. Diese Verwendung der Frauennamen als Untertitel der einzelnen Akte kann als ein Zeichen des Einflusses von *Hoffmanns Erzählungen* gedeutet werden. In der zweiten Szene des ersten Aktes vergleicht Offenbach die in ihn verliebte Herminie mit einer Porzellanpuppe, was offensichtlich ein Hinweis auf die Olympia-Episode von Offenbachs Operntorso ist. In dieser Hinsicht darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass der Komponist Nádor auch eine eigene Oper geschrieben hat. Diesem Einakter, *Donna Anna*, liegt dieselbe Erzählung E. T. A. Hoffmanns, *Don Juan*, zugrunde, die auch das Vorbild der Rahmenakte von *Hoffmanns Erzählungen* war. Der Librettist von Nádors Operntextbuch war Jenő Mohácsi und das Werk wurde im Januar 1920 auf der Bühne des Budapester Opernhauses uraufgeführt.

Eine wichtige Charakteristik der Musik der Komponistenoperetten wurde von Viktor Lányi in der Budapester literarischen Zeitschrift *Nyugat*, in seiner Kritik über die Budapester Premiere von Lehárs *Paganini* folgendermaßen beschrieben:

Diese Themenwahl hat auch den Vorteil, dass die verarbeiteten Lieder und Motive des gewählten Tonsetzers eine breite Auswahl zum Zusammenheften der den Beifall sichernden Schlagernummern oder möglicherweise der ganzen Partitur bieten.²⁵

Im Gegensatz zu *Paganini*, deren Musik Lehárs eigene Erfindung ist, folgt Nádors *Offenbach* der von Berté verwendeten Methode, indem die Partitur vom Anfang bis zum Ende aus Offenbachschen Melodien zusammengestellt wurde. Laut dem Titelblatt des gedruckten Klavierauszuges stammt die Musik aus den Operetten des Komponisten. Es bleibt unerwähnt, dass auch zwei Musiknummern aus seiner Oper *Hoffmanns Erzählungen* verwendet wurden.²⁶ Nádors Orchesterbesetzung, besonders die Anwendung solcher Instrumente wie Glockenspiel und Celesta, ist ziemlich „unoffenbachisch“: Sie ist ebenso „rosenfarben“, wie in Bertés Schubert-Operette.²⁷

25. Viktor Lányi, „*Paganini*. Lehár Ferenc új operettje a Városi Színházban“ [*Paganini*. Franz Lehárs neue Operette im Stadttheater], *Nyugat* 19/10 (16. Mai 1926), 946.

26. Ich konnte in Nádors Partitur Themen der folgenden Musiknummern Offenbachs identifizieren: *Barbe-bleue* (Ausgabe Gérard, 1866: No. 10, 21a), *Daphnis et Chloé* (Bertin, 1860: Overture, No. 2, 5, 9), *Jeanne qui pleure et Jean qui rit* (Heugel, 1865: Overture, No. 2, 5bis), *La Belle Hélène* (Heugel, 1865: No. 2, 6, 7b, 11, 15, 16), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (Brandus, 1867: No. 6b), *La Périhole* (Brandus, 1868: No. 5, 8c, 8d, 13a), *La Princesse de Trébizonde* (Brandus, 1870: 1869/2, No. 4, 6), *La Vie parisienne* (Heugel, 1867: No. 2, 3, 7, 10, 16, 17b), *Les Contes d'Hoffmann* (Romance „Elle a fui la tourterelle“; Barcarolle „Belle nuit, ô nuit d'amour“), *Orphée aux enfers* (Heugel, 1858: No. 2, 15), *Pépito* (Challiot, 1854: No. 4, 5), *Un Mari à la porte* (Heugel, 1859: Overture, No. 1, 2, 3), *Une Nuit blanche* (Brandus, 1855: No. 5).

27. Das Orchester besteht laut der handschriftlichen Partitur aus 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Glockenspiel, Celesta, Triangel, große

Die Zusammenstellung der Musik aus den Melodien des zum Titelheld gewählten Komponisten birgt natürlich die Gefahr, dass das Stück nichts als ein Potpourri wird. Die Entlehnung von Melodien aus vorhandenen Werken führt aber gleichzeitig zu einer Art Intertextualität, die zum Mittel der Personendarstellung werden sowie verschiedene Bedeutungen vermitteln kann. So ist es zum Beispiel im zentralen Finale von *Das Dreimäderlhaus* die Musik, die ahnen lässt, dass Schubert nicht nur als Liebhaber, sondern auch als Komponist unglücklich wird. Als er im zentralen Finale den Satz „Ich bleib’ bei der Musik, vielleicht hab’ ich da mehr Glück“ mit melodramatischer Begleitung ausspricht, erklingt ein Fragment aus der Unvollendete. Später, im Schluss des Finales bleibt die von ihm gesungene letzte Wiederholung des Liedrefrains „Dein ist mein Herz“ aus *Ungeduld* gleichfalls unvollendet, zumindest in der Gesangsstimme. Dieses Abbrechen mutet um so tragischer an, als Schuberts Gesang unmittelbar vor dem Gipfelpunkt der Melodie aufhört.

In Nádors *Offenbach* werden die Hauptfiguren durch die Verwendung der Offenbachschen Melodien als Bühnenfiguren von Offenbach-Operetten charakterisiert. So wird zum Beispiel die Kaiserin Eugénie mehrmals als Helena vergegenwärtigt. Ihr Liebesduett mit Offenbach ist ausschließlich aus Melodien aus *Die schöne Helena* aufgebaut (Tabelle 4) und auch der Text ist voller Anspielungen an Offenbachs gleichnamige Opéra-bouffe. Nádor verwendet Themen aus den folgenden Musiknummern: das Urteil des Paris (Notenbeispiel 1); Helenas Invokation an die Liebesgöttin (Notenbeispiel 2); das grosse Liebesduett von Paris und Helena (Notenbeispiel 3); sowie den Schlusswalzer aus dem zweiten Finale (Notenbeispiel 4). Letzterer wird als Tanzmusik ohne Text, von den Schauspielern gesummt vorgetragen.

TABELLE 5 Nádor, *Offenbach* – Nr. 15 Helena-Duett

Takt	Textinzipit aus Offenbach	Verwendete Musik aus <i>La Belle Hélène</i>
1–92	„Páris a híres almás férfi...” [Paris, der berühmte Mann mit dem Apfel]	No. 6 Le Jugement de Pâris („Au mont Ida...”)
93–101	„Vénusz anyám, csak azt kérdezem én...” [Meine Mutter, Venus, ich frage nur]	No. 11 Invocation à Vénus, Refrain („Dis-moi Vénus...”)
102–108	„Vénusz asszony meghallgatja őt...” [Frau Venus hört sie an], Rezitativ	–
109–169	„Álmában látja a pásztor legényt...” [In ihrem Traum sieht sie den jungen Schäfer]	No. 15 Duo du rêve („C’est le ciel, qui m’envoie...”)
170–249	[Tanz, ohne Text]	No. 16 Final, Valse („Je crains leur fureur...”)

Trommel, Becken, kleine Trommel, Harfe, Streichern. Dazu kommt noch ein Klavier auf der Bühne ad libitum. Bertés Besetzung ist identisch mit der von Nádor, das Tamtam ausgenommen, das bei Nádor nicht vorkommt.

Eine wiederkehrende Frage von Hortense im zweiten Akt lautet, wer die Hauptrolle von *Die schöne Helena* spielen wird. Die Frage wird im dritten Akt beantwortet, als der kranke Offenbach eine Vision hat. Zuerst erscheint ihm Hortense Schneider, die ihre große Rolle, die Großherzogin von Gerolstein singt. Wir hören das Schwert-Couplet aus der Opéra-bouffe mit dem Refrain „Voici le sabre...“. Der Komponist äußert sich folgendermaßen: „Hortense, heute gefälltst du

NOTENBEISPIEL 1 Nádor, Offenbach, Nr. 15 Duett, Takt 8–16

OFFENBACH

Pá - ris a hí - res al - más fér - fi Vé - nusz asz - szony ke - gyelt - je volt.

A leg - szebb nőt í - gér - te né - ki ju - tal - mul mert ró - la - da - lolt.

NOTENBEISPIEL 2 Nádor, Offenbach, Nr. 15 Duett, Takt 93–101

Andante espressivo

EUGÉNIE

Vé-nusz a - nyám, csak azt kér-de-zem én, mi - ért oly gyű - lö - le - tes te - ne - ked az e - rény? Vé-nusz a -

nyám, csak azt kér - de - zem én: mi - ért oly gyű - lö - le - tes te - né - ked az e - rény?

sogar mir! Das ist deine beste Rolle! Ja, wenn ich es dir sage! Nicht die Schöne Helena“. Nach diesen Worten erscheint ihm bzw. vor den Augen des Zuschauers Eugénie als schöne Helena und singt „Amour divin...“ aus Offenbachs gleichnamiger Opéra-bouffe.

Die von Nádor zusammengestellte Musik des Stückes ist voll – sogar über-voll – von solchen Anspielungen. Napoleon III. wird etwa durch die Musik bald

NOTENBEISPIEL 3 Nádor, *Offenbach*, Nr. 15 Duett, Takt 109–116

Andantino

EUGÉNIE

Ál-má-ban lát - ja a pász - tor - le-gényt Sze - rel - mes szó - val a - mint

Cl. solo

p dolce Fl. Celesta
Cor. con sord.

Arpa

OFFENBACH

jö fe - lé - je! Nem kül - di el nem ű - zi el sze-gényt, kar-ját ki - tár - ja

Ob.

NOTENBEISPIEL 4 Nádor, *Offenbach*, Nr. 15 Duett, Takt 170–189

Valse lento

EUGÉNIE, OFFENBACH (gesummt)

Fl.

pp Cor. con sord.
Arpa

VI., Cl.
Vic.

Timp.

als König Bobèche aus *Blaubart*, bald als Menelaos aus *Die schöne Helena* dargestellt. Offenbach selbst erscheint im ersten Finale, an einem Winzerfest bei Alcains, als Orpheus, der mit seinem Violinspiel alle anwesenden drei Frauen verzaubert; er zitiert das konzertierende Duett von Orpheus und Eurydike aus *Orpheus in der Unterwelt*. (Nebenbei bemerkt war Offenbach kein Violinist, sein Instrument war das Violoncello. Es ist übrigens ein Gemeinplatz der Komponistenoperetten, dass der Musiker die Frauenherzen durch seine Musik gewinnt.) Was die Eugénie–Helena-Parallele interessant macht, ist die Tatsache, dass die schöne Helena eine große Rolle der Primadonna Erzsi Péchy (1888–1933) war, welche die Partie der Eugénie in Budapest sang. Sie stellte die Titelrolle von *Die schöne Helena* anlässlich der Inszenierung dar, deren Premiere im Budapester Scalatheater am 20. Mai 1920, d. h. nur ein halbes Jahr vor der Uraufführung von *Offenbach*, stattfand und die einen überraschend großen Erfolg erntete.²⁸

In seiner groß angelegten Offenbach-Monographie kritisierte der vortreffliche Biograph Jean-Claude Yon die Theaterstücke der Nachwelt, die den Komponisten zum Helden wählten.²⁹ Mit Recht tat er so: Biographische und geschichtliche Treue steht diesen Stücken natürlich fern – auch der Operette Nádors und Faragós. Um nur die wichtigsten fiktiven Handlungselemente von Faragós Libretto zu erwähnen: Offenbach war um 1850 kein Zögling des Conservatoires mehr, außerdem hatte er mit der Kaiserin Eugénie keine Liebesaffäre. Nádors und Faragós Werk ist jedoch keine biographische Studie; das Stück ist vielmehr im Licht der von *Das Dreimäderlhaus* ausgelösten Mode der Komponistenoperette bzw. als eine Fußnote zur Rezeptionsgeschichte von *Hoffmanns Erzählungen* zu deuten. Darüber hinaus die Anlage der Operette wurde allen Anzeichen nach ebenfalls von der erwähnten Budapester Neuinszenierung von *Die schöne Helena* mit Erzsi Péchy in der Titelrolle beeinflusst.

28. Vgl. *Pester Lloyd* 67/121 (21. Mai 1920, Morgenausgabe), 4. Zu dieser Inszenierung wurde das französische Textbuch neu übersetzt. Die Prosateile wurden von Frigyes Karinthy (1887–1938), die Verse von Imre Harmath (1891–?) bearbeitet. Der zum *Nyugat*-Kreis gehörende Schriftsteller Karinthy ist vor allem für seine literarischen Parodien bekannt. Harmath war dagegen ein routinierter Operettentextdichter; er dichtete u. a. die ungarische Fassung der Musiknummern von Paul Ábrahám's *Viktória* (*Viktoria und ihr Hussar*, UA: Budapest, Königstheater, 21. Februar 1930).

29. Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach* (Paris: Gallimard, 2000), 655.