

RICHARD ARMBRUSTER (Hamburg)
Maestro Offenbach – au grand galop!
Zur Ikonographie der Offenbach-Operette
in der zeitgenössischen Presse

Es sind die 1860er- und 1870er-Jahre, die Paris zur unbestrittenen Zeitungshauptstadt des 19. Jahrhunderts machen. Neugründungen aufwendiger Wochenjournale, Zensurskandale, Auflagenrekorde – der florierende Zeitungsmarkt liefert während dieser Jahrzehnte ein farbenreiches Schauspiel. Der verlorene Krieg von 1870/71, die wirtschaftliche Not-situation in den Monaten vor und nach der Kapitulation – nicht einmal diese Einschnitte können der von Jahr zu Jahr fortschreitenden Auswei-tung des hauptstädtischen Presseangebots Einhalt gebieten. Erstaunlich deutlich lässt sich beobachten, wie die militärische Niederlage und der nachfolgende Umsturz die Branche ab 1871, nach dem Fall der Com-mune, sogar mehr zu befeuern als einzuschränken beginnen. Mit dem Untergang des Kaiserreichs fällt immerhin auch eine Anzahl Zensur-schranken, an denen sich die Presse lange abgearbeitet hatte (obwohl die Pressepolitik Napoleons III. im europäischen Vergleich kaum als beson-ders restaurativ gelten konnte). Die gesellschaftliche Stimmung ist jeden-falls schon seit den letzten Jahren des Sécond Empire so aufgeheizt, dass immer breitere Schichten Anteil an den über die Presse vermittelten ge-sellschaftlichen und politischen Debatten nehmen.

Die Wochen- und Tagesblätter verdienen ihr Geld in der Regel über ein präzise funktionierendes Abonnement- und Postzustellungssystem. Wegen ihrer hohen Auflagen kann sich das informations- und unterhal-tungsfreudige Pariser Publikum seine Abonnements zu relativ geringen Kosten halten. Vieles, was das Zeitungsleben in diesen Jahren im organi-satorischen Aufbau, in der inhaltlichen und oft auch gesellschaftskriti-schen Ausrichtung kennzeichnet, gilt in den freiheitlich gesinnten Krei-sen des übrigen Europa als leuchtendes Vorbild für eine fortschrittliche Vorstellung von Journalismus. Für die reaktionären Gegenbewegungen in den Nachbarländern ist die sich immer weiter liberalisierende, vor kaum einer Frechheit zurückschreckende Pariser Zeitungswelt dagegen nichts weiter als ein Symptom für den Niedergang von Anstand und Sitte.

CHRONIQUE MUSICALE, — par Stop.



LA POSTE AUX ACTES,
GRAND GALOP
Par le maître OFFENBACH.

STOPS am 3. Februar 1872 im *Journal amusant* erschienene Karikatur zeigt Offenbach als galoppierenden Kunstreiter, der nur mit Mühe seine an gleich drei verschiedenen Theatern laufenden Neukreationen bändigen kann. Die Eisbären-Operette *Boule de neige* kam am 14. Dezember 1871 an den Bouffes-Parisiens heraus, worauf dann am 15. Januar 1872 *Le Roi Carotte* am Théâtre de la Gaité und am 18. Januar *Fantasio* an der Opéra-Comique folgten.

Nicht nur die auf Politik ausgerichteten Zeitungen haben Konjunktur. Besonders unterhaltende, humoristische und satirische Zeitungsgenres sind ab den 1860er-Jahren erfolgreich. Die neuen Pariser Unterhaltungsblätter treten natürlich allesamt im Gefolge des in ganz Europa berühmt-berüchtigten *Charivari* auf. Der 1832 gegründete *Charivari* hält zwar auch im politischen und kulturellen Karneval des späten Kaiserreichs und ebenso in den 1870er-Jahren spielend sein hohes Niveau. Aber schon im Jahrzehnt davor gibt es augenscheinlich genug Nachfrage, um ihm in seinem eigenen Feld Konkurrenz zu machen. Die Liste an Neugründungen wöchentlich erscheinender Blätter, die vorwiegend Satiren, Parodien und Karikaturen zum politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben bringen, ist lang: *Le Hanne-ton*, *La Lune*, *L'Indépendance parisienne*, *La Parodie*, *Paris-Caprice*, *Paris-Comique*, *La Vie parisienne*, *L'Éclipse* – sie alle erscheinen erstmals während der 1860er-Jahre. In den 1870ern kommen beachtliche, ungebärdige Journale wie *Le Sifflet*, *Le Grelot* oder *La Lune rousse* hinzu – dies alles auf einem Terrain, das in den 1850er-Jahren an bedeutenden Publikationen neben dem *Charivari* eigentlich nur das *Journal amusant* kannte.

Mit den genannten Blättern beginnt in Paris – wir kommen zu unserem Thema – die Zeit der großformatigen, Satiren und Karikaturen präsentierenden Wochenjournale, die für ihre Illustrationen sämtlich nicht mehr das Verfahren der Lithographie, sondern der Xylographie verwenden. Das Holzstichverfahren, industriell bereits perfektioniert und dazu noch relativ preiswert, bestimmt die Optik dieser Journale auf neuartige Weise. Es wird Mode, aufwendige, meist mehrfarbig gefasste Xylographien gleich auf die Titelseiten zu bringen – hier werden ab jetzt zumeist auf Verblüffung und Erheiterung zielende Karikatur-Portraits und satirische Phantasieszenen mit gesellschaftlich herausgehobenen Protagonisten aus Politik oder Kultur gezeigt (zur Erinnerung: photographische Portraits sind zu dieser Zeit nur über den Umweg von Nach-Zeichnungen verwendbar, da Photographien allgemein im Zeitungsdruck noch nicht reproduziert werden können).

Man kann es so formulieren: Auf inhaltlicher, sprachlich-stilistischer Ebene bleibt der *Charivari* eine unbestrittene Referenzgröße, dessen Tonlage die Konkurrenz nacheifert und sie imitiert (was freilich nicht immer gelingen kann – Zeitungsmachen ist in dieser Epoche zumeist das Spiel-

feld von Größenwahnsinnigen, verkrachten Literaten und anderen Exzentrikern; man vergleiche nur die schönen Episoden aus dieser Sphäre in den Goncourt-Tagebüchern). Neben den typographisch und optisch modernisierten Zeitungsneuheiten beginnt das ehrwürdige Blatt ab den 1860ern jedoch zumindest im Erscheinungsbild mit einem Mal alt auszusehen. Der *Charivari* hält strikt an seinem berühmten, aber formatmäßig eben auch beschränkten Lithographie-Programm fest, für das ein fester Stamm von Künstlern wie Honoré Daumier, Louis Morel-Retz („STOP“), Amédée de Noé („Cham“) oder Jules Joseph Georges Renard („Draner“) arbeitet. Die Konkurrenz aber gefällt sich von nun an darin, aufstrebenden Zeichnern wie André Gill, Bob, Alfred Grévin und Philippe-Auguste Cattelain Gelegenheit zu geben, ihre durchweg qualitätvollen Schöpfungen als Visitenkarte des neuen satirischen Anspruchs prominent auf die Titelseiten zu bringen. Durch dieses kalkuliert sensationsheischende Verfahren werden auf der bildlichen Ebene jedenfalls ganz neue Tonlagen gesetzt.

LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE JEUDI

RÉDACTEUR EN CHEF : THIERRY ARAN

Des aïeux! Des aïeux!
Monsieur.Des papiers! Des papiers!
Pardieu.

ADJONCTEUR : HENRI VERMOREL



PARIS	DÉPARTEMENTS
Un an..... 3 fr. »	Un an..... 4 fr. »
Six mois..... 1 fr. 50	Six mois..... 2 fr. 50
Trois mois..... 1 fr.	Trois mois..... 1 fr. 50

Bureau : Rue de Trévise, 97

PARIS	DÉPARTEMENTS
Un an..... 3 fr. »	Un an..... 4 fr. »
Six mois..... 1 fr. 50	Six mois..... 2 fr. 50
Trois mois..... 1 fr.	Trois mois..... 1 fr. 50

OFFENBACH

PAR P. CATTELAIN.



Eine der berühmtesten aller Offenbach-Karikaturen, publiziert am 24. Oktober 1867 – Catelains detailreiche Vision Offenbachs als *jettatore*, der in schauerlicher Mondnacht im Pierrotkostüm auf dem Dach der Opéra-Comique erscheint. Die einen Monat später dort laufende Produktion seines *Robinson Crusoe*, über welche schon absurde Gerüchte umlaufen, wirft ihre Schatten voraus. Dem mit allen möglichen unheimlichen Kräften im Bunde stehenden Komponisten ist längst alles zuzutrauen: Sein virtuoser Bogen braucht bereits keine Violine mehr, sondern streicht hier über das geigenbraun eingefärbte Fellkostüm, das den Hintern des grotesk aufgemachten Protagonisten seiner neuesten Operschöpfung bedeckt.

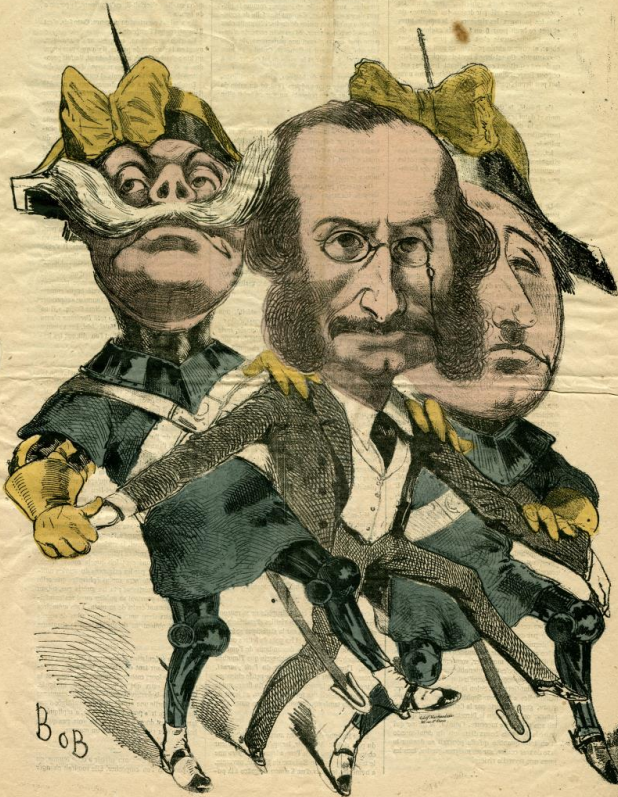
Es kann nicht verwundern, dass allen Neuigkeiten aus dem Bereich des komischen Theaters in den Unterhaltungszeitungen ein prominenter Auftritt eingeräumt wird. Ebenso nicht, wie sehr die Operette – und das heißt in diesen Jahren vornehmlich jene Offenbachs – dem Sprechtheater dabei den Rang abläuft. Der Durchgang durch die Blätter vermag rasch offenzulegen, dass das komische Musiktheater in puncto Sensation und Aufregung noch den erfolgreichsten, publikumsträchtigsten Vaudeville-Komödien Labiches am Théâtre du Palais-Royal überlegen ist: Das aufwendigere musikalische Theater erreicht mühelos die höhere Aufmerksamkeit. Über Offenbach berichten natürlich auch die seriösen Journale wie *Le monde illustré*, *L'Univers illustré* oder *L'Événement illustré* (bei den beiden letzteren schaffen es Xylographien komischer Operetten-Szenenbilder übrigens ebenfalls bis auf die Titelseiten). Der Überschwang der satirischen Blätter aber kennt fast keine Grenzen. Es kann vorkommen, dass Offenbachs Premieren zum Anlass genommen werden, ganze Einzelnummern fast ausschließlich der Nachbereitung der jeweiligen Neuheit zu widmen. Der satirische Tonfall, die gesamte komische Welterfindung der neuen Offenbach-Kreation, all das wird mit offenen Armen aufgenommen und genau beleuchtet – liegt es doch nahe, das Publikum nicht um die ausführliche Auseinandersetzung zu betrügen, wenn gerade ein ganz bestimmtes Theater-Amusement Stadtgespräch ist. (Auf der gestalterischen Seite kann diese Begeisterung soweit führen, dass auf der Titelseite ebenfalls eine satirisch-fantasierende Bühnensituation herausgestellt wird – bevölkert etwa mit Offenbach, seinen Protagonisten und Mitarbeitern oder der Parodie einer gerade Furore machenden Operettenszene.)

Dass die Operette schon während des Sécond Empire eine Hauptrolle in den Zeitungen spielt, steht natürlich in einem proportionalen Verhältnis zur ungeheuren Produktivität des komischen Musiktheaters in diesen beiden Jahrzehnten. Offenbach begreift früh, dass nur der ununterbrochene Nachschub neuer Kreationen seine beherrschende Position im Theatergeschäft gewährleistet: Erst wenn die Werke in dichtester Reihe aufeinander folgen, darf man sich auch auf das regelmäßige Mitgehen der Presse verlassen. Die Prozesse des gegenseitigen Gebens und Nehmens werden hierbei immer routinierter, denn die im Gegenzug

zur gezielten Preisgabe von Interna aus dem aktuellen Bühnenleben erfolgende Heraushebung neuer Operetten in der Presse kommt dem Theaterunternehmer Offenbach ja stets als kostenlose Werbung zugute. Niemand sieht jedenfalls einen Widerspruch darin, dass direkte Mitarbeiter Offenbachs, also seine Kostümbildner und Szenographen, sich parallel als Illustratoren und Karikaturisten von der Presse bezahlen lassen. Nicht nur auf solchen verschlungenen Wegen behauptet sich das Unternehmen Offenbach sozusagen mit der Effizienz einer gut geführten Billardpartie.

L'INDEPENDANCE

PARISIENNE



Les archets de Geneviève de Brabant, conduisant maître OFFENBACH au violon des Menus-Plaisirs.

Die Karikatur Bobs zur Aufführungsserie der *Geneviève de Brabant* am Théâtre des Menus-Plaisirs um die Jahreswende 1867/68 nimmt ihren Ausgang von dem doppeldeutigen Sprachwitz, den die brillant knappe Bildbeischrift macht. Als Nebenbedeutung und zweite Ebene scheint aber auch eine Anspielung auf Offenbachs schwankende, fragile Gesundheit denkbar. Denn schon Ende der 1860er-Jahre war Offenbach immer wieder von Gichtanfällen geplagt, die das Gehen schmerzhaft und unsicher machten und ihn mitunter in die Kutsche und den Rollstuhl verbannten; ein Sachverhalt, welcher durchaus einer größeren Öffentlichkeit bekannt war. Bobs Lithographie erschien am 19. Januar 1868.

Vom *Charivari* zu Offenbach und wieder zurück: STOP

Wenn man die Verbindungen zwischen der Pariser Presse und dem engeren Zirkel Offenbachs in den Blick nimmt, fällt eine Figur, deren unermüdliche Tätigkeit zwischen beiden Sphären virtuos vermittelt, besonders auf: Louis Morel-Retz, der seine Arbeiten mit dem schönen Künstlernamen STOP zeichnet. STOP, 1825 in Dijon geboren, liefert seit 1866 Karikaturen für den *Charivari* und ab derselben Zeit auch für das *Journal amusant*. Zusammen mit Cham und dem erst durch seine Augenkrankheit vom Zeichnen abgehaltenen Daumier ist er einer der „Lebenslänglichen“ des *Charivari* – er bleibt Mitarbeiter dieses Blatts bis zu seinem Tod im Jahr 1899.

Seit Mitte der 1860er-Jahre zu Offenbachs Freundeskreis zählend, entwirft STOP für mehrere Offenbach-Produktionen Kostümausstattungen. Seine bekannteste Arbeit in diesem Bereich sind zweifellos die Kostümentwurfszeichnungen für die 1874 herausgebrachte Wiederaufnahme von *Orphée aux enfers* als fulminante vieraktige Opéra-Féerie – ein Ereignis, das vor allem ein Ausstattungsfest sein sollte. (Angesichts der enormen Aufgabe – ein einzelner hätte die Entwürfe für die über sechshundert verschiedenen Kostüme dieser Produktion schwerlich erstellen können – arbeitet STOP hier übrigens mit dem gleichrangig talentierten Kostümzeichner Alfred Grévin zusammen.)

Zunächst ist festzuhalten, dass in fast allen seiner thematisch äußerst vielfältigen karikaturistischen Zeichnungen ein Akzent auf der herausragend feinsinnigen, detailverliebten Behandlung von Bekleidung und Kostüm liegt. Und natürlich zeigt sich STOP auch in seinen Offenbach-Karikaturen immer wieder als großer Verkleider. Der Irrwitz vieler Kostüme, wie sie auf Offenbachs Bühne zu sehen sind, erscheint bei ihm karikaturistisch stets noch weiter gesteigert und pointiert – schon in diesem Punkt ist seinen Arbeiten eine sehr individuelle Qualität zuzusprechen.

JOURNAL AMUSANT**Geneviève de Brabant.**

— Voici maintenant un léger aperçu de la pièce, avec les photographies (???) des plus jolies femmes et des plus vilains hommes :

Jeune vierge de Bras-Blanc et sa biche adorée.

Bonté, amour et dévouement d'un amour, mystérieux et
enchanté :
C'est en l'air d'univers, c'est l'air que le ciel enlève.
Ce n'est pas sans doute que je peins la mortelle.

Déjà, le petit plaisir restaurateur... de la dynastie
Brabantine — nait un jour.

Die erfolgreiche Aufführungsserie der dritten Fassung von *Geneviève de Brabant* am Théâtre de la Gaité ab Februar 1875 löste ein großes Presseecho und eine Flut von Karikaturen aus. Hier STOPS im parodistisch-altertümelnden Stil gehaltene Titelzeichnung einiger Protagonisten des Stücks für das *Journal amusant* vom 25. April 1875

Eine der charakteristischen Besonderheiten STOPS besteht aber auch darin, sich bei seinen komischen Schilderungen nicht allein auf die Protagonisten der Operetten und deren Szenographie zu beschränken, sondern immer wieder nach aktuellen Möglichkeiten zu Karikaturen von Offenbach selbst zu suchen. Der Komponist wird in vollkommen absurde und freche Verkleidungen gesteckt und dabei gern auch in den Kreis seiner gleichfalls kaum wiederzuerkennenden Librettisten gesetzt: Die Autoren der Operette finden sich plötzlich in der selbstgeschaffenen Bühnenhandlung wieder. Mal erscheint Offenbach (den STOP zur Verballhornung wiederholt „Offembach“ oder auch „Chosembach“ schreibt) unter einer gemeinsamen Narrenmütze mit Henri Meilhac und Ludovic Halévy (Titel des *Journal amusant* zur *Grande Duchesse*, siehe S. 90), mal zeigt er sich neben Eugène Cromon und Hector Crémieux als schreckerregender, axtragender Kannibale beim Kochtopf am lodernden Lagerfeuer (Titel des *Journal amusant* zu *Robinson Crusoe*, siehe S. 95).

JOURNAL AMUSANT

JOURNAL ILLUSTRÉ.

Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIS :

3 mois . . . 5 fr.

6 mois . . . 10 »

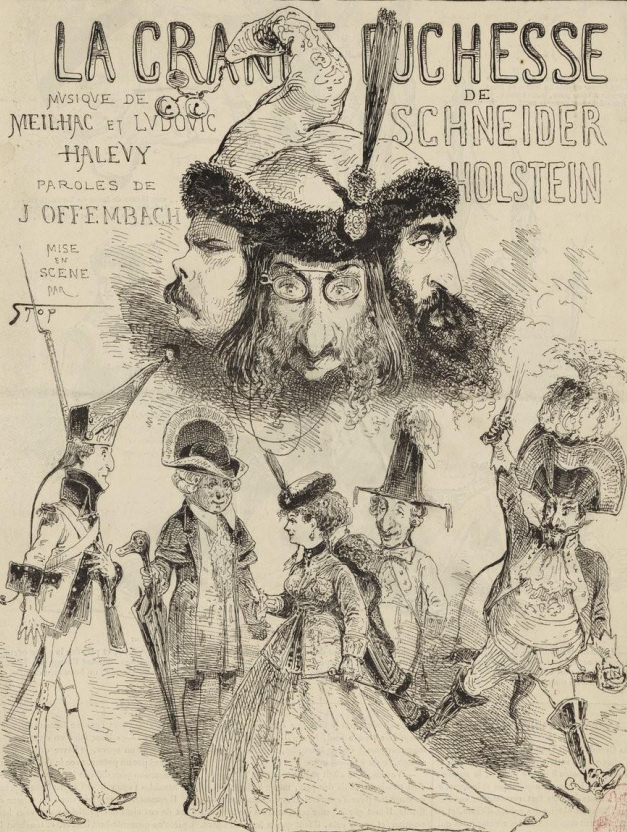
12 mois . . . 17 »

PRIS :

3 mois . . . 5 fr.

6 mois . . . 10 »

12 mois . . . 17 »



Fritz, mauvais fantaisie, mais j'ai cavalier, distingué de sa personne — en par la grande-duchesse, bon garçon, mais disant trop ce qu'il pense; c'est la vérité qui sort de sa bouche.

Le baron Paul, noble gauchiste, que les caprices de la duchesse, sa pupille, font tomber en épilepsie!

Son Altesse possède une belle à musique allemande très-réussie, dont je voudrais pouvoir vous décrire les principaux airs, Messieurs, Mesdames et Mesdemoiselles : des raiçons, que tout le monde appréciera s'y opposent, si je ne hurle à vous présenter : — La petite grande-duchesse, une sœur à Baulotte, et niece de la Belle-Hilande. — Encore une vertu qui cascade. — Une fille de Venus à l'air, amoureuse comme une chatte, avec d'adorables poutures. — Une de celles dont le bonnet tombe à dit :

Quand mon cœur a fait un choix,
On a beau s'en défendre,
Il faut s'habituer à son sort,
A mes lois il faut se rendre!

Le général Bonin, enluminé comme un coq, beau comme un lapin, coiffe comme un diable, préside la poudrière à canon. Instant rage et se donne beaucoup d'air.

Le prince Paul, aspirant à la main de la duchesse, victime des injures d'Adrien dans la gaité de Hollande. — Le Roux passe prison, c'est aller de la cave au grenier.

N. B. — Quelques regrettables accidents ont forcé le prince Paul à une abdication préliminaire, mais avons cru devoir continuer, avec ses feux, le successeur de son régime militaire, mais trop court.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Zweifelloos eines der berühmtesten und gelungensten Blätter von STOP: Die Titelxylographie für das *Journal amusant* vom 8. Juni 1867, welche die drei Autoren der *Grande duchesse de Gerolstein* über deren wichtigsten Protagonisten schweben lässt. Es ist einmal mehr auffallend, wie sicher STOP prägnante Details von Kostümen und Gesten der Hauptfiguren des Stücks zu treffen vermag.

JOURNAL AMUSANT

PRIX :
3 mois . . . 5 fr.
6 mois . . . 10 »
12 mois . . . 17 »

JOURNAL ILLUSTRÉ.

Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIX :
3 mois . . . 5 fr.
6 mois . . . 10 »
12 mois . . . 17 »

COMME QUOI

ROBINSON CRUSOE

SUJET ANGLAIS



Fut rencontré par les trois chefs redoutables CORMONSTROKIRIPISARAYAYA, CRÉMIEUSOKUBUGUCUNIAMIAM et OFFENBACH-BOUZOUKOKOICO, mis en pièce, accommodé à la sauce *narlutou*, et offert en pâture au grand Manitou — LE PUBLIC — (nous n'oserions pas dire — le *Grand Esprit*).

Raconté à la plume et au crayon par **STOP**.

„Robinson Crusoe – Sujet anglais“ – mitunter brauchte STOP nicht viele Worte, um den Ton seiner Karikaturen zu setzen. Offenbach erscheint hier als axtbewaffneter Kannibalenhäuptling, der im Kreis seiner getreuen Librettisten Cormon und Crémieux einem schreck-erregend glotzenden Idol opfern muss (*Journal amusant* vom 14. Dezember 1867).

Nur nebenbei sei erwähnt, dass STOP bei besonderen Anlässen auch selbst gern Kostüme zur Schau trägt; Martinet, der erste wichtige Biograph Offenbachs, berichtet, wie STOP 1879 auf einem großen Maskenfest in Étretat als aufsehenerregender Polichinelle auftritt.

Eines ist jedenfalls eindeutig: STOPs Karikaturen tun einiges dafür, Offenbach im öffentlichen Bewusstsein als Charakterkopf zu etablieren. Dabei steht STOP mit seinem Interesse an Offenbachs unverwechselbarer Physiognomie natürlich nicht alleine da – kein anderer französischer Komponist der Zeit wird von den Zeitungszeichnern und Karikaturisten so regelmäßig zum Thema erhoben wie Offenbach (unter den Komponisten können nur Liszt und Wagner, denen Karikaturen durchaus unangenehm sind, in der französischen Presse dieser Jahre einigermaßen den Anschluss halten). Von STOP aber, also direkt aus dem Kreis um Offenbach selbst, kommen sozusagen die liebevollsten An- und Übergriffe – selbst wenn er, sicher ein wenig zum Leidwesen Offenbachs und seiner Familie, sich mitunter dazu hinreißen lässt, dem Maestro höchst gewagte Fantasiefrisuren zu verpassen. Ob er ihn nun als stolzen gallischen Hahn oder als Kannibalen zeichnet – die Finger aus Offenbachs Haartracht zu lassen, scheint STOP bei seiner Arbeit besonders schwerzufallen.

Seine in den 1860er-Jahren beginnende kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem *Journal amusant* bietet STOP gestalterische Möglichkeiten, wie sie in dieser Zeit kaum ein anderes Pariser Blatt hat. Denn zu herausgehobenen Anlässen bringt das *Journal* Sondernummern heraus, die sich u. a. auch Premieren in Oper und Operette widmen und dann jeweils satirische Durchgänge durch die gesamte Handlung der Stücke präsentieren. Größere Suiten wie diese können im *Journal* mitunter 6 Seiten umfassen und bis zu 24 Einzelkarikaturen bieten. Ein bedeutender Teil des Publikums, das diese Beiträge liest, hat die Werke bereits auf der Bühne gesehen und ist dementsprechend fähig, Anspielungen auf Text, Musik, Szenographie, Protagonisten oder Autoren der Stücke adäquat nachzuvollziehen. Doch kann man davon ausgehen, dass die Zeichnungen auch für die mit den Werken noch nicht vertrauten Leser einiges an Amusement bieten. Solche Sondernummern werden stets in enger Abstimmung mit den jeweiligen Karikaturisten konzipiert (meist wird pro neuem Bühnenwerk auch nur ein Künstler beschäftigt). Die Operetten

Offenbachs sind im *Journal amusant* natürlich STOPS besondere Domäne; es scheint, dass die Redaktion ihm dabei weitgehend freie Hand lässt.

Wie legt STOP nun seine karikaturistischen Suiten an? Einer seiner Tricks, den Werken satirisch beizukommen, besteht darin, unter weitgehender Beibehaltung der Linearität der Handlung turbulente Situationen zu kreieren, die mitunter nur noch entfernt den tatsächlichen Geschehnissen bzw. szenischen Realitäten auf der Bühne ähneln. Handlungsfolgen werden gegen den Strich gelesen, Einzelszenen erfahren abwegige Neuakzentuierungen, und was auf der Bühne schon aus physikalischen Gründen nicht möglich ist, kann die Karikatur sozusagen nachliefern. Text und Bilder greifen in STOPS Operetten-Suiten in besonderer Weise ineinander; der Künstler lässt es sich darüber hinaus nicht nehmen, alle Bildbeischriften selbst zu verfassen (wobei er oft einen recht absurden onomatopoetischen Humor an den Tag legt). Gezeichnet sind seine Beiträge jedenfalls bisweilen mit Vermerken wie „Mise en scène par STOP“ oder „Raconté à la plume et au crayon par STOP“. In seinem alternativen Neuschreiben von Handlungen läuft STOP vor allem zeichnerisch zu so großer Form auf, dass er sich den Status des selbständigen „Metteur en scène“ auf keinen Fall nehmen lassen will.

Das Verfahren der alternativen Nacherzählung gerade von herausragend komischen Meisterwerken wie der *Grande Duchesse de Gérolstein* birgt, wenn man diese Karikaturen näher betrachtet, jedoch auch gewisse Gefahren. Natürlich entgeht STOP mit seinem differenzierten Erzählverfahren dem Problem (oder der Versuchung), die perfekt geschliffenen Pointen von Meilhac, Halévy und Crémieux allzu schlicht nur nachzuerzählen oder auszuillustrieren. Doch seine Überzeichnungen von etwas satirisch bereits völlig Überzeichnetem, wie es etwa das Zusammenspiel von perfektem Libretto und höchst inspirierter Musik in der *Duchesse* zeitigt, können nicht vollständig überdecken, dass die Möglichkeiten, Offenbach, Meilhac und Halévy Ebenbürtiges zu erfinden, schlechthin nicht mehr besonders groß sind. Und natürlich ist STOP, was seine dichterischen Möglichkeiten angeht, keinesfalls ein Halévy... Der unmittelbare Vergleich seiner Kreationen mit der Verspottung der Grand Opéra in der

gleichen Zeitung, also den ebenfalls sehr elaborierten Bild(nach)erzählungen tragischer Stücke wie von Meyerbeers *Africaine* oder Verdis *Don Carlos*, ist einigermaßen lehrreich – ernste Opern mit bösen Pointen vom Piedestal zu zerren, ist für die satirischen Zeichner dieser Zeit ein viel leichteres Spiel.

STOP ist unter allen Karikaturisten seiner Zeit sicherlich der Offenbach und seinem inneren Kreis am nächsten stehende Chronist. Die Entwicklung der Kunst Offenbachs kommentieren und begleiten seine Werke über einen langen Zeitraum hinweg. Nicht, dass er mit der fast schrankenlosen Produktivität des Komponisten wirklich mithielte; kein Zeichner wäre dazu je fähig gewesen. Aber man darf sicherlich folgende Annahme wagen: Auch ohne dass wir über ein unmittelbares Zeugnis von ihm selbst dazu verfügen – Offenbach dürften die vielfältig pointierten Werke STOPS stets gefallen und ihn amüsiert haben.

N° 24.

Un an : 6 francs.

10 cent.

ALFRED LE PETIT

LES

FÉLICIEN CHAMPSAUR

CONTEMPORAINS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ADMINISTRATEUR : M. MADRE, 81, RUE NEUVE-DES-PETITS-CHAMPS, PARIS

ALBERT ROBIDA



Robida, ton crayon
Fait, toutes les semaines,
Passer en tourbillon
Les chères jahumaines.

Il court à la vapeur,
Croquant, à droite, à gauche,
Les gommeuses sans peur,
Mais non pas sans reproche,
A. LE PETIT.

Albert Robida, wie er sich im Schnellzugtempo unaufhaltsam neue Arbeitsgebiete erobert – Alfred Le Petits Titelkarikatur des Journals *Les contemporains* (erschieden Mitte 1881) spielt auf die unerhörte Produktivität an, die Robida seit Beginn seiner Arbeit für die wichtigen Pariser Zeitschriften auszeichnete.

Unbekannt gebliebene Karikaturen von Robida aus der Zeit von Offenbachs Intendanz am Théâtre de la Gaité

Wenn man die Frage stellt, von welchen Pariser Zeichnern und Karikaturisten nach der Zäsur des Kriegs gegen Preußen, also während der ersten Jahre der Dritten Republik, Neues ausgeht, rückt rasch ein herausragender Künstler ins Blickfeld: Albert Robida. Es ist keine Übertreibung, ihn als den wohl bedeutendsten französischen Karikaturisten der Jahre zwischen 1870 und 1900 anzusprechen. Darüber hinaus gehört er zu den produktivsten Figuren unter allen französischen Illustratoren dieser Zeit. Als er 1926 stirbt, sollen sich allein in dem Nachlass, der in seinem Wohnhaus aufgefunden wird, mehr als 60.000 Zeichnungen befunden haben.

Robidas Karriere beginnt früh. Schon Ende der 1860er-Jahre ist zu beobachten, wie sich führende Pariser Zeitungshäuser der Dienste des 1848 in Compiègne geborenen Künstlers versichern. Stets ist man aufgrund der Individualität und zeichnerischen Finesse von Robidas Arbeitsproben bereits nach den ersten abgegebenen Blättern interessiert, ihn als regelmäßigen Mitarbeiter zu gewinnen. Ein breiteres Publikum wird auf ihn aufmerksam, als er mit Beiträgen zur 1867er-Weltausstellung hervortritt, die an prominenter Stelle im *Journal amusant* erscheinen. In diesem Blatt hatte er mit gerade achtzehn Jahren erst im Jahr zuvor sein Debüt gegeben. Robidas erstes Auftreten in Paris wirkt, als habe er die Entwicklungsstufen des Berufsanfängers einfach übersprungen – er ist sofort im Geschäft und ein überall gefragter Mann.

In den Folgejahren drängt Robida in die erste Reihe seines Fachs. Möglich wird dies über die immer verlässliche Qualität seiner Produktionen, aber auch durch einen geradezu mühelos fließenden künstlerischen Output, dem zu keiner Zeit die Inspiration ausgeht. (Auf der ihm gewidmeten Website „robida.org“ lässt sich die Liste seiner vielen Auftraggeber einsehen; vgl. die Quellenangaben im Anhang.) Recht früh kann sich Robida damit belohnen, auch als Herausgeber eines eigenen Blatts zu fungieren – *La Caricature*, dessen erste Nummer 1880 herauskommt.

A. ROBIDA
RÉDACTEUR EN CHEF

La Caricature

JOURNAL
HEBDOMADAIRE

Abonnements d'un an, Paris et départements : 17 francs. — Union postale : 21 francs. — Trois mois : 6 francs. — Bureaux : 7, rue du Croissant.



LA GRANDE RÉVOLUTION DE L'OPÉRETTE EN 1808
 Souhaitée par la dixième Muse, la petite Opérette, sous l'égide de Melpomène et de Thalie!!
 A la grande épouvante de ses sœurs, elle osa parler aux Dieux sans employer l'alexandrin, frapper sur le ventre de Jupiter en l'appelant papa Piter, et blaguer Dieux et Déeses comme de simples personnages laïques! C'en est fait de la majesté des Dieux!... Seule, Vénus, qui justement ne demande pas à être respectée, est traitée avec quelques égards. Du haut du ciel se demeure derrière, le vieux Hémère en

Eine Rückschau auf *Orphée aux enfers*, 25 Jahre nach der Uraufführung. Robida bevölkert seinen Operettenolymp mit einer Göttergesellschaft, die sich und dem Rest der Welt eine Nase dreht. Oben links in den Wolken über dem Sternenzelt thront ein erschrockener Jupiter, unten links der Herrgott selbst, dem ein enthusiastischer Offenbach – wahrscheinlich geht ihm alles zu langsam – mit langen Fingern in die Saiten greift. Dieses Erinnerungsblatt war der Titel einer Ausgabe von *La Caricature*, Robidas eigenem Journal, vom 27. Januar 1883.

Spätestens ab den späten 1870er-Jahren zeigt sich, dass sich der Künstler mitnichten nur auf die Tätigkeit des satirischen Zeichners für die Presse beschränken lassen will. Zu dieser Zeit ist er längst in verschiedenen Feldern unterwegs. Zu den Karikaturen treten Buchillustrationen, Stadtansichten und Reiseberichte aus den französischen Provinzen hinzu. Robida beginnt sich für die Pariser Stadtgeschichte zu interessieren und setzt dabei individuelle Akzente: Auf der einen Seite faszinieren ihn ganz allgemein die mittelalterlich- verwinkelten Relikte französischer Altstadtgebiete, auf der anderen wird das Erlebnis der pulsierenden Metropole Paris zum Ausgangspunkt völlig neuartiger zeichnerischer Utopien. Ab 1883, gipfelnd in der Erstpublikation seines reich illustrierten Buchs *Le Vingtième Siècle*, werden Fantasiestudien über das großstädtische Zukunftsleben sein regelmäßiges Thema: humoristisch gefärbte Bildvisionen über öffentlichen Nahverkehr mit Fluggeräten, Bildtelefone, den weiteren Ausbau von Frauenrechten, neue Restaurants, Medien, Städtebau und Militärtechnik (letztlich, wie Robida es sieht, ist dies alles auch stark miteinander verbunden). Dem ersten Band dieser technischen und gesellschaftlichen Utopien folgen 1887 *La Guerre au vingtième siècle*, 1890 *Le Vingtième Siècle – La vie électrique*, die die „trilogie d’anticipation“ vervollständigen. Einige der Vorstellungen Robidas konnten spätere Entwicklungen durchaus bewahrheiten, worüber bereits 1916 eine eigenständige Veröffentlichung erscheint (zu diesem Bereich des Œuvres von Robida liegt übrigens eine verdienstvolle und sogar recht verbreitete deutsche Publikation vor, vgl. Literaturanhang). Auch in diesen Unternehmungen bleibt sein feinliniger Zeichenstil überaus charakteristisch – man vermag Robidas persönliche Handschrift sofort wiederzuerkennen.

Der Umfang von Robidas Œuvre ist, wie erwähnt, gewaltig. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass seine Offenbach-Karikaturen für die Zeitschrift *La Vie parisienne* von der Forschung zur Bildpublizistik in Frankreich bisher nicht wahrgenommen worden sind (allerdings nennt auch die Forschungsliteratur zur Ikonographie der Offenbach-Operetten Robidas Namen an keiner Stelle). Nur wenigen Kennern ist überhaupt bewusst, dass er von ca. 1872 bis 1878 als Mitarbeiter dauerhaft das Erscheinungsbild der *Vie parisienne* mitbestimmte – durch eine Vielzahl großformatiger, höchst virtuoser, auf aktuelle Ereignisse bezogener

Zeichnungen, die sich mit den unterschiedlichsten Themenkreisen befassen. Doch der Grund, warum ihm diese Blätter bis heute fast nie zugeordnet werden, ist recht einfach zu benennen: Arbeiten für die *Vie parisienne* pflegte Robida (im Widerspruch zu den Usancen der Zeit und vielleicht aus redaktionellen, vertraglichen Gründen) nicht mit seinem Namen zu zeichnen. Genannt werden auf diesen Karikaturen stets nur die Namen der beiden Xylographen von Robidas Vorlagen („Yves & Garret“), aber – meiner Kenntnis nach – nie der ihres Urhebers.

Der Anhang dieses Beitrags dokumentiert zwei Darstellungen zu Offenbach aus der *Vie parisienne*. Das Blatt von Februar 1874 bezieht sich auf die erfolgreiche Premiere von *Orphée aux enfers* in der Neufassung als vieraktige Opéra-Féerie. Das zweite, vom Dezember 1874 datierend, richtet den Blick auf Offenbachs und Victorien Sardous riesenhafte Ritterspiel-Produktion *La Haine*, welche den Theaterdirektor Offenbach beinahe in den vollständigen Ruin führt. Die Zeichnungen Robidas sind so differenziert und anspruchsvoll angelegt, dass sie natürlich das größtmögliche Format einfordern, das diese Zeitung bieten kann (was in der *Vie parisienne* eine doppelseitige Darstellung im Format 51 auf 34 cm bedeutet). Beide Zeichnungen erscheinen ungefähr vierzehn Tage nach den jeweiligen Premieren der Stücke am Théâtre de la Gaîté. Eine Rarität sind sie auch deswegen, weil es in der *Vie parisienne* nicht üblich ist, Theaterpremieren so ausführlich hervorzuheben. Nur das besondere Aufsehen, das diese beiden Offenbach-Produktionen erregen, kann rechtfertigen, dass eine solche Hervorhebung binnen eines Jahres gleich zweimal stattfindet.

Die *Orphée*-Darstellung zeigt, dass Robida die Schilderung des Offenbachschen Theaters der 1870er-Jahre in erster Linie von dessen Ausstattungsprunk her auffasst. Mit großem Bedacht wählt er für seine Darstellung den Schluss des II. Akts, also das enorme Défilé, mit dem die Götterwelt in den Hades aufbricht. Zu sehen ist ein so in der Theaterkarikatur bis dato nie gezeigtes Großtableau. Robida geht es sozusagen darum, die Einzigartigkeit der gesamten Produktion im utopischen Moment der fantastischen Totalsicht zu fassen. Schon rein technisch gesehen bietet sich das Blatt als zeichnerisches Experiment dar, das die Frage stellt, wie groß eine Ereignis- und Figurenfülle dimensioniert sein darf, damit der Bildraum sie überhaupt noch sinnvoll erfassen kann (worin sich durchaus eine Analogie zu Offenbachs Inszenierung ergibt – wieviel Personal

die Bühne des Gaité-Theaters denn aufnehmen konnte, war nach einigen Berichten von Zeitgenossen genau die Frage, die auch ihn herausforderte). Zu den Qualitäten der Darstellung zählt weiterhin, dass die genaue Kalkuliertheit der Gesamtkomposition einer gleichzeitigen Nabsicht auf die brillant gezeichneten Kostüme keineswegs im Wege steht. Schließlich gehört es zu den Absichten dieser Zeichnung, auch die bestechenden Kostümentwürfe zu dokumentieren. Robidas grundsätzliche Fähigkeiten und Erfahrungen in der Schilderung von Pariser Menschaufläufen als komischem Tohuwabohu kommen zielgenau der Darstellung der neuartigen Offenbachschen Massen-Operette zugute, und das *Orphée*-Blatt zeigt den Zeichner in durchaus zustimmendem Einklang mit Offenbachs komisch-monumentaler Parade. Das Toben der Féerie, des späten Ausstattungstheaters Offenbachs im Théâtre de la Gaité – Robida vermag es kongenial umzusetzen.

Es ist Offenbachs grundsätzliche Idee während seiner Jahre an diesem Theater, erstmals mit den Ausstattungsmöglichkeiten der ganz großen Pariser Theaterinstitutionen mitzuhalten – und das heißt eben vor allem auch mit denen der Opéra und der Opéra-comique. Im Grunde sind Défilés und Massenaufäufe, wie sie in *Orphée* geboten werden, natürlich Domäne der Grand Opéra an der Rue Le Peletier. Massenszenen gehören dramaturgisch zu deren Haupt-Charakteristika (man erinnere sich nur der Aufmarschszenen in *La Juive*, *Guillaume Tell* oder *Les Huguenots*). Wenn Offenbach am Gaité-Theater auf der szenischen Ebene höchst unbefangen in der Sphäre der Grand Opéra wildert, interessiert ihn das, wie sich nur wenige Monate später zeigt, allerdings nicht nur im Bereich des komischen Fachs. Auch zu einer stark opernhaftragisch ausgerichteten, extrem finanzintensiven Uraufführung, die Offenbach als Direktor mit unerschütterlicher Überzeugung und Zuversicht unterstützt, liefert er im Jahr der *Orphée*-Neuproduktion durchaus unerwarteterweise eine großangelegte Schauspielmusik. Das Stück, Victorien Sardous Mittelalter-Drama *La Haine*, steht ganz in einer Linie mit den tragischen, monumentalen Historiensujets, wie sie sonst in solcher Ausstattungsqualität nur an der Opéra zu sehen sind.

Die *La Haine* gewidmete Darstellung aus der *Vie parisienne*, welche diesen überraschenden Gattungswechsel Offenbachs dokumentiert, zeigt

schon dem ersten Blick wieder die Robida-typische, unverwechselbar tableauartige Gesamtanlage. Was dem Betrachter dargeboten wird, ist diesmal ein veritabler *jour sanglant*: Unter zwei links und rechts schockiert die Augen aufreißenden Vollmonden laufen die erschreckendsten und absurdesten Metzeleien ab. Ganze Arsenale historischer Ritterrüstungen scheinen geplündert worden zu sein; gerahmt ist das furchterregende Geschehen von einer wunderbar imaginierten Silhouette des mittelalterlichen Siena.

Es ist offensichtlich: Nachdem er sich bei *Orphée* sozusagen im vollkommenen komischen Einklang mit Offenbach zeigte, kann Robida die Chance zur Verballhornung von Offenbachs Übergang in die Tragödienunterwelt des Mittelalters nicht einfach vorübergehen lassen. Es ist für ihn an dieser Stelle keine große Schwierigkeit, dem Stück gegenüber in etwa die gleiche Position einzunehmen, die Offenbach und seine Librettisten früher stets selbst gegenüber den grassierenden, unheilswangeren Historienstücken und Mittelaltertragödien vertreten hatten – nämlich die der oppositionellen Parodie (wie sie bei Offenbach etwa Stücke wie *Geneviève de Brabant*, *Croquefer*, *Barbe-Bleue* oder *Le Pont des Soupirs* auszeichnete). Die tragische schwarze Messe, bei deren Feier Sardou und Offenbach nun in Robidas Zeichnung erscheinen – sie kommt nicht nur dem Karikaturisten unfreiwillig komisch vor, sondern auch der Presse, die Ende 1874 im unisono entgeistert über die aktuelle Unternehmung an Offenbachs Theater berichtet. (Durchaus bemerkenswert ist hierbei, dass Robidas *Haine*-Blatt bereits vierzehn Tage nach der Premiere publiziert ist, also zu einem Zeitpunkt, an dem über Erfolg oder Niederlage dieser Produktion noch nicht das letzte Wort gesprochen ist – es dauert Monate, bis Sardou und Offenbach offiziell ihren Misserfolg eingestehen müssen.)

Robidas Karikaturen zu *Orphée* und *La Haine* markieren zwei gegensätzliche Pole. Dem Komponisten wird bei seinen größten Produktionen am Gaité zugesehen – einmal ist es eben einer seiner größten Erfolge, einmal eines seiner schlimmsten Desaster. In der *Haine*-Zeichnung setzt Robida Offenbach umstandslos unter die Protagonisten des Stücks – aber nur noch als einen unter vielen. Offenbach scheint sozusagen im eigenen Getümmel untergegangen zu sein. Robida liefert insofern ein geradezu prophetisches Blatt ab, wenn man an die Grandiosität der finanziellen wie

dramaturgischen Pleite denkt, die *La Haine* für Offenbach und Sardou bedeutete. Gerade in der Drastik, der Aufgeregtheit der *Haine*-Darstellung zeigt sich ein neuer Tonfall für die Karikatur dieser Epoche.

Robidas Beschäftigung mit Offenbach ist innerhalb seines riesigen Œuvres letztlich nicht mehr als ein Nebenbei, fast nur ein Augenzwinkern. Dennoch ist hervorzuheben, dass seine wenigen Offenbach-Blätter, sowohl die für *La Vie parisienne* wie später auch die für seine eigene Zeitschrift *La Caricature*, mit zum Besten gehören, was das 19. Jahrhundert auf diesem Feld zu bieten hat.

Zum Schluss

Jede Untersuchung über die Bildpublizistik zur Offenbachschen Operette – und zum komischen Musiktheater im Paris seiner Zeit ganz im Allgemeinen – kann zur Zeit nur vorläufig bleiben, da die Fülle der in den zahlreichen Presseerzeugnissen überlieferten Karikaturen bisher nicht einmal im Ansatz verlässlich dokumentiert und zusammengefasst worden ist. Dass dies bislang für Offenbach und seine Zeitgenossen in den Jahren von ca. 1850 bis 1880 noch nicht geleistet werden konnte, steht m. E. durchaus in einem Widerspruch zur kulturhistorischen Bedeutung dieses außergewöhnlichen Abschnitts in der Geschichte der musikalischen Komödie.

Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir, festzuhalten, dass in einigen der besten Karikaturen zum komischen Theater immer wieder Momentaufnahmen des sonst auf vielen Ebenen verlorenen „Tonfalls“ dieser Erstaufführungen aufzuscheinen vermögen. Dies ist einer der Hauptaspekte, warum sie auch heute noch Interesse finden sollten. Gerade die Transformation, die Übersetzungsform der Karikatur scheint mir die satirischen Gehalte der oft unzureichend überlieferten ersten Produktionen, ihre wesenhaften Übertreibungen, anarchischen Ungebärdigkeiten und theatralen Überraschungstechniken auch für die Wahrnehmung späterer Epochen in faszinierender Weise weitergeben zu können.

Die enorm rasche künstlerische Entwicklung in den Karikatur- und Darstellungsformen zwischen 1860 und 1880, die zunehmend qualität-

voller und subtiler werdenden zeichnerischen und inhaltlichen Leistungen der zeitgenössischen komischen Bildpublizistik – sie stehen in äußerst enger Verbindung mit den fortschreitenden Niveausteigerungen dialogisch-theatraler, also librettistischer Komik, wie sie vor allem auch mit den Namen Meilhac und Halévy zu verbinden sind. Ihre herausragenden Libretti und szenischen Vorlagen gaben völlig neue Niveauebenen vor, an denen sich die satirischen Bildwelten der Epoche zunächst einmal zu messen hatten. Doch wurden solche Herausforderungen eben auch angenommen – was die vielen exemplarisch gelungenen Karikaturen dieser Zeit verdeutlichen. Belohnt wurden das Publikum, die Pariser Zeitungswelt und letztlich auch die Protagonisten des komischen Musiktheaters dieser Jahre jedenfalls mit einem Maß an bildkünstlerischen Innovationen und neu erreichten Freiheiten, das in der Geschichte der Karikatur nicht nur für das Teilgebiet der Theaterdarstellungen einzigartig ist.

Auswahlbibliographie

Albert Gier, Wär' es auch nichts als ein Augenblick – *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014

Ursula E. Koch / Pierre-Paul Sagave, Le Charivari. *Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832-1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis*, Köln 1984

Robert Pourvoyeur, *Offenbach*, Paris 1994

Rolf Reichardt (Hrsg.), *Französische Presse und Pressekarikaturen 1789-1992*. Katalog, Mainz 1992

Philippe Roberts-Jones, *La caricature du Second Empire à la Belle Époque*, Paris 1963

Albert Robida, *Luftschlösser der Belle Époque*, Dortmund 1979

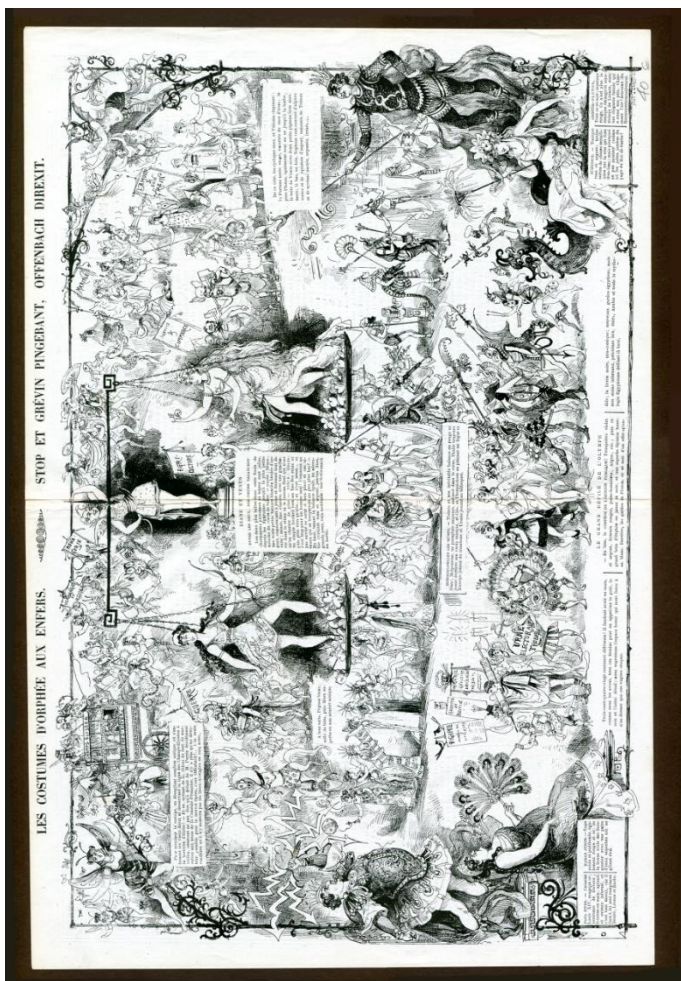
Jean Valmy-Baysse, André Gill – *L'impertinent* (Présentation par Jean Frapat), Paris 1991

Jean-Claude Yon (Hrsg.), *Offenbach*. Catalogue (Les Dossiers du Musée d'Orsay 58), Paris 1996

Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000

Jean-Claude Yon (Hrsg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010
sowie die sehr informative website <http://www.robida.info/>.

Die Vorlagen der Illustrationen dieses Beitrags stammen sämtlich aus der Sammlung Richard Armbruster.



Robidas triumphalstes Blatt zu Offenbach – seine Karikatur zu *Orphée aux enfers*, erschienen vierzehn Tage nach der Premiere der Neufassung des Stücks als vieraktige Opéra-Féerie (*La Vie parisienne* vom 21. Februar 1874). Das Défilé am Schluss des II. Akts mit seinen mehrfachen Prozessions-Schleifen über den gesamten Bildraum hinweg spielt auf eine lange ikonographische Tradition an. Die gewaltigen Ausstattungsdimensionen des Féerie-Theaters an der Gaité – hier werden sie zeichnerisch kongenial und konkurrenzlos genau widergespiegelt. Erstaunlich auch, wie bei der brillant geordneten, aber doch gedrängten Fülle der Darstellung jedes der von STOP und Grévin entworfenen Kostüme zur Geltung kommen kann.



Offenbachs Produktion von Sardous Ritterspiel *La Haine*, zu der er die Bühnenmusik lieferte, war ein Wendepunkt in seiner Karriere. Nach dem großen Erfolg des *Orphée* an der Gaité folgten mit diesem Stück am gleichen Theater innerhalb von Jahresfrist Untergang und Pleite. Offenbach war dazu gezwungen, nach Auszahlung der Mitwirkenden und Abschreibung der immensen Produktionskosten sein Direktorat niederzulegen. Robidas Karikatur für *La Vie parisienne* vom 19. Dezember 1874 zeigt mit zeichnerischer Verve und pointiertem Spott die überladene und blutige Welt eines völlig misslungenen Dramas: Das Gesamtkonzept von *La Haine* ist so unzusammenhängend und weit hergeholt, dass es das Publikum nur ratlos lassen kann.

Der Opéra-Féerie *Le Roi Carotte* widmete das *Journal amusant* 1872 gleich zwei Sonderausgaben, die innerhalb von nur einer Woche erschienen. Alfred Grévins Kostüme für den Pompeji-Akt erregten besonderes Aufsehen, und so wurde er für die noch aufwendigeren Kostümentwürfe der Wiederaufnahme von *Orphée aux enfers* im Jahre 1874 ebenfalls als Mitarbeiter herangezogen.

N° 806.

Preis du numéro : 35 centimes.
Dans les gares des Départements : 40 centimes.

10 Février 1872.

(15^e ANNÉE.)

20, Rue Bergère.

12 13

Rue Bergère, 20.

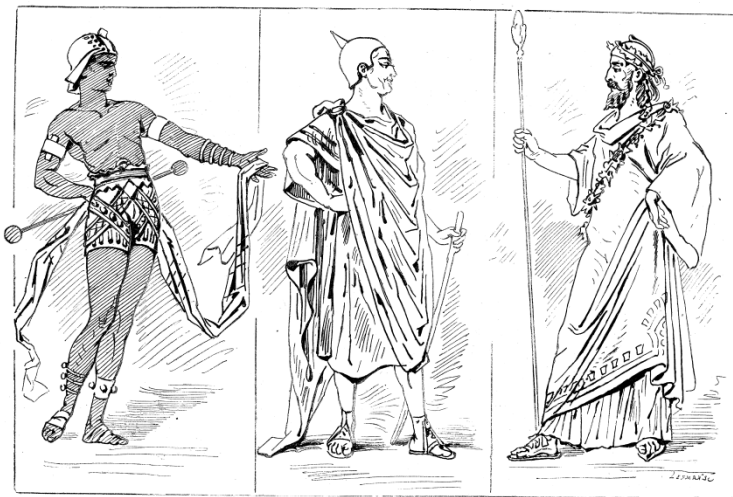
JOURNAL AMUSANT



D'APRÈS LES AQUARELLES DE M. EUGÈNE LACOSTE.

109 1

THÉÂTRE DE LA GAITÉ. — RATISSURES DE CAROTTE, — par A. GRÉVIN (suite).



CLOWN ETHIOPIEN.

AUGURE.

19702

PRÊTRE DE CYRÈLE.

COURRIER DES THÉÂTRES.

Un pauvre mort qui ne doit guère être satisfait depuis une dizaine de jours, c'est ce malheureux Aristophane.

Impossible de diffamer plus cruellement la mémoire d'un infortuné grand homme et de lui infliger des comparaisons plus humiliantes que celles qu'a eu à subir l'illustre satirique grec.

Comment! c'est à propos de *Rabagas* qu'on a dérangé ces mêmes éditeurs! La plaisanterie est par trop forte. Demandez à M. Sardou lui-même, qui a de la littérature, demandez-lui s'il lui est jamais venu à l'idée qu'on pût chercher à établir une analogie quelconque entre les immortelles cruautés des *Noces* et les parodies vulgaires de *Rabagas*.

Nous avons dit ailleurs ce que nous pensons de l'action commise par un auteur qui, pratiquant l'actualité à outrance, ne craint pas de jeter de nouvelles provocations au milieu des tentatives d'apaisement dont le salut du pays nous fait une loi.

Nous avons dit combien il est douloureux de voir ainsi méconnaître les plus élémentaires principes de goût et de convenance pour courir après la réclame à la guerre civile. Inutile d'y revenir.

La conscience publique a prononcé, et son arrêt sans appel a été implorable pour M. Sardou.

Ce qu'il nous reste à démontrer ici, — et la tâche ne sera que trop facile, — c'est que la débaillance du caractère a entraîné la défaillance du talent, et que *Rabagas* n'a pas mieux mérité de l'art dramatique que du patriotisme.

De pièce, à proprement parler, il ne faut pas en chercher trace.

L'intrigue cousue de ficelles blanches qui sert de tînet entre chacun des paragraphes de ce pamphlet malvenu, cette intrigue n'est pas même à attaquer. Elle est incapable de se défendre.

Imaginez une berquinade dont le plus déshérité des compositeurs ne voudrait pas pour libretto au sortir des bancs de l'école.

La chose n'est pas même intelligible.

Les deux derniers actes notamment s'effondrent sous le poids d'un incommensurable ennui. Qui voulez-vous qui s'intéresse aux maïses amours de cette princesse *guan-guan* avec cet officier troué qui fait des effets de collant en mettant à tout instant la main sur son cœur, comme s'il allait soupirer une rengaine en la bémal?

Et cette partie de cache-cache à travers corridors, portes et fenêtres, qui couronne si pitreusement ce si pitre édifice?

Il serait puéril d'insister. Les plus farouches courtisans de l'auteur n'oseraient essayer de lui persuader qu'il a écrit une œuvre dramatique.

Voyons maintenant ce que vaut la satire où se sont pâimées les haines réactionnaires.

Le premier pas de clerc fait par M. Sardou, c'est d'avoir oublié le vieux proverbe :

— Qui veut trop prouver ne prouve rien.

Emporté par son désir de faire de zèle, et craignant sans doute que ses bons amis de la monarchie ne trouvaient jamais qu'il eût frappé assez fort, il s'est retroussé les manches et s'est mis à taper à la fois en sourd et en aveugle.

Ce n'est plus de théâtre, c'est du trépan, et l'exagération même de la caricature dénature tellement toute forme humaine dans les bonshommes de M. Sar-

dou, que le bat est manqué, au point de vue même du service qu'il a cru rendre à la cause de la très-sainte conservation et de l'ordre à poigne.

Son *Rabagas* n'est qu'un indigne pitre qui ne peut appartenir à aucun parti, car il serait compromettant sans être utile à rien.

À qui M. Sardou fera-t-il prendre au sérieux les palinodes instantanées auxquelles *Rabagas* ne met pas même une feuille de vigne?

Voyons, il faut raisonner un peu cependant.

Vous voulez nous prouver que ce bandit stupide n'est guidé que par l'amour du lucre et le besoin effréné de jouir. Vous nous le montrez se vautrant sur les divans, avec des extases ignobles, se précipitant sur les glaces du buffet, savourant enfin par le côté bestial les voluptés du parvenu.

Ceci déjà est absurde, car vous savez bien que chez les plus vils d'entre les démagogues le fantasme a son rôle, et qu'un Ferré ou un Rigault, tout en étant des monstres, cherchent dans le pouvoir d'autres satisfactions que celles de l'estomac et de la poche.

Nous admettons. Je veux prendre *Rabagas* comme vous nous le donnez.

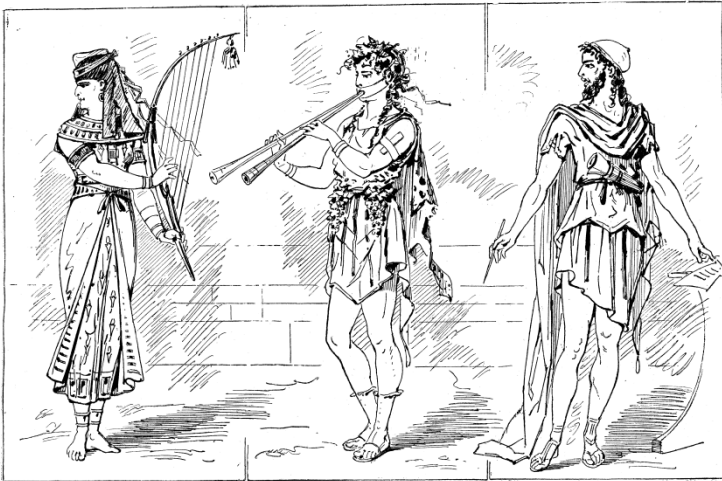
Tout au moins pour conserver ce droit précieusement de se gorger de victuailles et de se vautrer sur les meubles de l'après, aura-t-il soin de ne pas s'avilir publiquement au point qu'il ne reste plus qu'à le jeter à la porte comme un laquais.

Il ménagera les transitions, il ne criera pas son déshonneur par-dessus les toits, il ne se changera pas de son plein gré en un Jocrisse patibulaire.

Voulant se composer à la faveur, il ne se fera pas dégoûter à plaisir.

Un monsieur qui demande une femme en mariage

THÉÂTRE DE LA GAITÉ. — RATISSURES DE CAROTTE, — par A. GRÉVIN (suite).



HARPISTE.

FLÛTISTE.

POÈTE FAMÉLIQUE.



CENTURION.

COURTISANE.

COCO.

COCOËS.