

RALF-OLIVIER SCHWARZ

# JACQUES OFFENBACH

EIN EUROPÄISCHES  
PORTRÄT

böhlau

Ralf-Olivier Schwarz: Jacques Offenbach



Ralf-Olivier Schwarz: Jacques Offenbach

Ralf-Olivier Schwarz: Jacques Offenbach

Ralf-Olivier Schwarz

# JACQUES OFFENBACH

Ein europäisches Porträt

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Jacques Offenbach. Fotografie von Nadar (Gaspard-Félix  
Tournachon), um 1858. Privatbesitz.

Korrektorat: Patricia Simon, Langerwehe  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51297-2

## Inhalt

---

Dank . . . . .	7
1819–1833 . . . . .	9
Von Offenbach nach Deutz . . . . .	9
Von Deutz nach Köln . . . . .	12
Von Jakob zu Jacques . . . . .	19
1833–1844 . . . . .	25
»Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« . . . . .	25
Tanz und Theater . . . . .	30
Salon . . . . .	38
1844–1855 . . . . .	47
Opernambitionen . . . . .	47
Revolutionen . . . . .	51
Comédie-Française . . . . .	58
1855–1860 . . . . .	65
Champs-Élysées . . . . .	65
Bouffes-Parisiens . . . . .	72
»Le genre primitif et vrai« . . . . .	77
Orphée aux Enfers . . . . .	86
1860–1864 . . . . .	97
Paris . . . . .	97
Ems . . . . .	109
Wien . . . . .	116
Offenbach privat . . . . .	125

1864–1870 . . . . .	139
Paris, »ville lumière« . . . . .	139
Variétés . . . . .	145
Palais-Royal . . . . .	156
Opéra Comique . . . . .	163
Untergehen und feiern . . . . .	168
Offenbachs Kunst . . . . .	177
 Tafeln . . . . .	 185
 1870–1876 . . . . .	 193
Krieg . . . . .	193
Neuanfänge . . . . .	199
Gaité . . . . .	211
 1876–1878 . . . . .	 231
Amerika . . . . .	231
Frankreich und Deutschland . . . . .	241
Exkurs: Offenbach und Wagner . . . . .	253
 1880 . . . . .	 261
»On est grand par l’amour, et plus grand par les pleurs« . . . . .	261
 Nachwort . . . . .	 277
 Anmerkungen . . . . .	 283
 Werkliste . . . . .	 295
 Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	 303
Primärliteratur . . . . .	303
Sekundärliteratur . . . . .	306
 Abbildungsnachweis . . . . .	 313
 Register . . . . .	 315

## Dank

---

Ohne die wertvolle Hilfe vieler befreundeter Kolleginnen und Kollegen wäre dieses Buch nie zustande gekommen. Dies gilt zunächst für Jean-Claude Yon und Peter Hawig, den vielleicht besten Kennern des offenbachschen Universums, denen nicht nur meine Arbeit, sondern die gesamte Offenbach-Forschung so viel verdankt. Ihnen gebührt der erste Dank. Wertvolle Unterstützung erhielt ich stets von Peter Ackermann, der meine Begeisterung für Offenbach überhaupt erst weckte. Laurent Fraison gewährte mir Zugang zu seiner grandiosen Sammlung. Claudia Hessel stellte immer wieder die unerwarteten, unangenehmen, wichtigen Fragen. Ihnen sei mein herzlichster Dank ausgesprochen. Zu nennen sind auch verschiedene Einrichtungen, die meine Arbeit überhaupt erst ermöglichten: zuallererst die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, dann auch die Bibliothèque nationale in Paris, dort vor allem das Département de la Musique und das Département des Arts du Spectacle, das Historische Archiv der Stadt Köln, die Musik- und Theaterabteilung der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main, die Van Pelt-Dietrich Library der University of Pennsylvania. Weiterhin habe ich Unterstützung erfahren durch die Kölner Offenbach-Gesellschaft, die Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems und das Deutsche Historische Institut Paris. Nicht zuletzt waren es viele Kolleginnen und Kollegen, die mir wertvolle Anregungen gaben und mir etliche weiterführende Wege eröffneten: Anatol Riemer, Alexander Grün, Ulrike Schwarz, Katharina Deserno, Sarah Mauksch, Arnold Jacobshagen, Mario Kramp, Laurence Senelick, Jacobo Kaufmann, Frank Harders-Wuthenow, Jean-Christophe Keck, Albert Gier, Bettina Schmidt-Czaia, Ann Kersting-Meuleman, Wolfgang Fuhrmann, René Michaelsen, Jean-Philippe Biojout, Klaus Wolfgang Niemöller, Elisabeth Schmierer, Eri Mizukane, Ralph-Philipp Ziegler und viele mehr. Besonders schön war es, von Claude Comte-Offenbach und seiner Familie so herzlich empfangen zu werden. Einen der zauberhaftesten Momente bei der Arbeit an diesem Buch ermöglichte Michel Guët, der mir sein – und Offenbachs! – Paris noch einmal ganz anders näherbrachte. Ganz besonders danke ich natürlich dem Böhlau

Verlag und hier insbesondere Julia Beenken, Dorothee Rheker-Wunsch, Michael Rauscher und Patricia Simon, ohne deren Geduld, Umsicht und Beharrlichkeit dieses Buch noch immer nicht vorläge. Schließlich danke ich meinen drei wunderbaren Musen: meiner Ehefrau Elisabeth und meinen Töchtern Claire und Sophie. Sie hatten und haben viel Geduld mit mir und diesem Herrn Jacques Offenbach... Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Frankfurt am Main, im August 2018

- 1 Jakob Offenbach als 14jähriger. Unbekannter Künstler, Köln, um 1833.



1819–1833

### Von Offenbach nach Deutz

Am 30. Oktober 1799 lässt sich »der hiesige Judenpursch Juda Eberst, 19 Jahre alt, mittlerer schmaler Statur, ein braunes Haar, grau biberner Überrock mit überzogenen Knöpfen tragend« vom Fürstlich Isenburgischen Oberamt in Offenbach am Main einen Reisepass ausstellen. Er möchte Reisen unternehmen, »um in den Synagogen zu musizieren, von hier nach Karlsruhe und weiteres«<sup>1</sup>. Bereits einige Monate vor der Ausstellung seines Reisepasses, im Mai 1799, ist der »Judenpursch« als »Discant-Sänger« bei der kleinen jüdischen Gemeinde im Kronberg im Taunus nachweisbar.<sup>2</sup> Im Juni 1800 ist er – nunmehr unter seinem später üblicheren Rufnamen Isaac – als Hilfsvorbeter an der Synagoge in Edelfingen bei Mergentheim tätig. Später führen ihn seine Reisen offenbar nicht rheinaufwärts in Richtung Karlsruhe, sondern rheinabwärts in Richtung Köln. 1802 lässt er sich in Deutz am Rhein nieder. Hier lernt er bald seine spätere Frau Mirjam »Marianne«, geb. Rindskopf, kennen und heiratet sie 1806. Im Hauptberuf als Buchbinder tätig, musiziert er weiterhin bei allen möglichen Gelegenheiten. Als 1808 ein Gesetz Napoleons auch von Juden einen offiziellen Nachnamen verlangt, gibt er einen Familiennamen an, der später Berühmtheit erlangen wird: Aus Isaac Eberst wird Isaac Offenbach.

Diese Namenswahl liegt nahe, stammt der »Judenpursch« doch aus Offenbach am Main, der damals kaum 5000 Einwohner zählenden Haupt- und Residenzstadt des Fürstentums Isenburg. Dort ist er als Sohn des als Lehrer tätigen

Schutzjuden Juda Eberstadt oder Eberst und dessen Frau Terz aufgewachsen. Anders als in der nahe gelegenen Krönungs- und Messestadt Frankfurt herrscht hier ein liberaler Geist. Angezogen durch die ausdrücklich garantierte Gewerbe- und Religionsfreiheit kommen nach Offenbach nicht nur hugenottische Flüchtlinge, die hier für einen erstaunlichen wirtschaftlichen Aufschwung sorgen, sondern auch so schillernde Gestalten wie der aus Polen stammende, zunächst zum Islam, später dann zum Katholizismus konvertierte Jude und selbsterklärte Messias Jakob Frank mit seinem Gefolge, dem der Fürst Wolfgang Ernst II. sogar sein Schloss am Main überlässt. Er selbst lebt lieber als einfacher Bürger unter Bürgern in einem schlichten Haus in der Stadt und pflegt dort seine Kontakte zu Dichtern und Schriftstellern wie etwa Johann Caspar Lavater oder Johann Heinrich Jung-Stilling.

Offensichtlich hat Isaac – trotz des frühen Todes seines Vaters 1794 – eine gründliche Ausbildung genossen, er hat das Handwerk des Buchbinders erlernt. Angetrieben von der nahen Frankfurter Buchmesse haben sich seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Offenbach immer wieder Buchdrucker angesiedelt. Da obendrein in vielen von den Zünften dominierten Städten – wie eben Frankfurt – hebräische Druckereien verboten sind, entwickelt sich Offenbach seit 1714 zu einem bedeutenden Standort für jüdische Druckerzeugnisse aller Art. Dabei sorgt die junge Druckindustrie, gerade in Offenbach, für wegweisende Innovationen; so erfindet im Jahr 1797 ein junger Drucker namens Alois Senefelder hier das lithographische Druckverfahren.

Dass dies vor allem im Hinblick auf Musikdruck interessant ist, bemerkt ein Offenbacher Seidenfabrikant und Verleger recht schnell – Johann André, der 1774 einen der ersten Musikverlage Deutschlands gegründet hat. Sein Sohn und Nachfolger Johann Anton André wird 1799 von Wolfgang Amadeus Mozarts Witwe den musikalischen Nachlass ihres Manns erwerben, er wird ihn hierher bringen und nach und nach herausgeben – sodass Offenbach am Main über viele Jahre hinweg zu einem Wallfahrtsort für Mozartverehrer und Musikforscher werden wird. Im Übrigen ermöglicht der Zusammenbruch des höfischen Musiklebens im Gefolge der Französischen Revolution – in Mannheim, Mainz, Trier und anderswo werden die fürstlichen Orchester aufgelöst – vermögenden Musikliebhabern, sich eigene Orchester zuzulegen. So unterhält etwa der Schnupftabakfabrikant Peter Bernard in seinem unweit des Mains gelegenen Herrenhaus ein alsbald bekanntes, 20 Personen starkes Orchester, dem kein Geringerer vorsteht als der Violinvirtuose und spätere langjährige Leiter der Münchner Hofkapelle Ferdinand Fränzl. Er bringt vermutlich Musik zur Aufführung, die, wie sein eigenes Werk, in der Tradition der nunmehr ehemaligen Höfe in Mannheim oder Mainz steht, vor allem aber werden die Werke Wolfgang Amadeus Mozarts gespielt. Kurz vor 1800

hat sich Offenbach am Main zu einem kulturellen Zentrum von nicht zu unterschätzender Bedeutung entwickelt.

Ungeachtet dieses Aufschwungs ist allerdings »kaum bestreitbar, dass unter den Offenbacher Juden allgemeine Armut herrschte und man sich das tägliche Brot mit enormen Schwierigkeiten erwarb«.<sup>3</sup> Es verwundert also nicht, dass wenige Jahre nach dem Tod seines Vaters der junge Isaac – so anregend das Musikleben hier ist – seine Heimat zu verlassen sucht. Sein musikalisches Talent und seine schöne Tenorstimme bieten ihm die Möglichkeit, als Musiker – zunächst vor allem als Chasan, also als Vorsänger in der Synagoge – seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Die Familientradition weiß zu berichten, dass schon Isaacs Vater Juda »der Lehrer von Rothschild in Frankfurt, dem Großvater der bekannten Rothschilds in Paris, London, Frankfurt, etc.« gewesen sei,<sup>4</sup> überprüfbar ist dies heute nicht mehr. Angesichts der mageren Bezahlung sind jüdische Musiker wie der junge Isaac damals

gezwungen, fast ununterbrochen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf zu fahren und »Gastreisen« zu unternehmen, um ihre Familien und sich selbst zu ernähren. Bei diesen Reisen begegneten sie oft den ihnen künstlerisch verwandten wandernden oder lokalen Musikern, Spielleuten oder *Lezim*, mit welchen sie bei allen möglichen Feierlichkeiten außerhalb der Synagoge zusammen auftraten.<sup>5</sup>

Über Isaacs Reiseverlauf haben wir kaum Quellen. Sicher sind lediglich Aufenthalte in Kronberg im Taunus und in Edelfingen am Main und, dass er um 1802 in Deutz am Rhein, gegenüber dem ungleich größeren Köln, Wurzeln schlägt. Jacobo Kaufmann vermutet, dass Isaac auf seinen Reisen seinen Lebensunterhalt als Musiker vor allem »in Kneipen, Wirtshäusern und anderen Vergnügungslokalen« verdient.<sup>6</sup> In Deutz jedenfalls herrscht kein Mangel an solchen Unterhaltungsstätten, die Stadt ist »schon lange für ihre Tanzlokale, Glücksspiele, Leihhäuser und als beliebter Vergnügungsort der Kölner Bevölkerung bekannt«.<sup>7</sup> Nicht nur deshalb ist Deutz für Isaac attraktiver als das direkt auf der gegenüberliegenden Rheinseite gelegene Köln. Anders als dort gibt es in Deutz eine große jüdische Gemeinde, in deren Synagoge Isaac ab und zu singt<sup>8</sup> und die damals im Übrigen von Heinrich Heines Großonkel geleitet wird.<sup>9</sup> Hier lernt Isaac auch seine spätere Frau kennen, Marianne Rindskopf, sie stammt aus einer »Familie, die seit Generationen auf rheinischem Boden ansässig war und dem Handel, den Geldgeschäften nachging«.<sup>10</sup> Isaacs Tochter Julie Grünewald erzählt 1901:

In Deutz überragte er durch seinen Geist, Witz und Humor alle anderen jungen Männer. Er wurde in die besseren Familien eingeführt und kam so in das Haus meines Großva-

ters, Rindskopf mit Namen.<sup>11</sup> Nach mehreren Besuchen verliebte er sich in meine Mutter. Sie war fünf Jahre jünger als er. Sie war erst achtzehn Jahre alt, war aber sehr hübsch und hatte schon viele Bewerber. Meine Großmutter war gestorben, als die Mutter erst ein und einhalb Jahre alt war. Mein Großvater mütterlicherseits soll sehr streng gewesen sein und hat alle jungen Leute, die um meine Mutter warben, abgewiesen. Auf meinen Vater hatte er es besonders schlecht stehen, weil er ihm, wie er sagte, zu viel Musiker war; er wollte für seine Tochter einen Kaufmann, wie er selbst einer war. Dazu hatte mein Vater das wenigste Talent; er ließ sich aber nicht abschrecken, Mutter war ja auch verliebt in den »Offenbacher«. (So wurde er von den Deutzern genannt.) Zuweilen, wenn mein Vater in späteren Jahren von der Zeit erzählte, als er meine Mutter kennen gelernt, sagte er, so sehr auch mein Großvater gegen ihn als Schwiegersohn gewesen sei, hätte er doch gewußt, daß er sich sie erringen würde, und das hätte ihn an Deutz gefesselt.<sup>12</sup>

In Deutz schlägt Isaac Wurzeln. Hier eröffnet er eine Buchbinderei, hier heiratet er 1806, hier werden seine ersten Kinder geboren: Theresia (1807–1842), Ranetta (»Netta«, 1809–1881), Sara (1811–1820), Charlotte (1813–1815) und Juda (er nennt sich später Julius bzw. Jules, 1815–1880). Und hier wird aus dem »Judenpursch« Juda Eberst der Familienvater Isaac Offenbach.

## Von Deutz nach Köln

Für das Jahr 1816 vermerkt die Deutzer Populationsliste kurz und knapp: »Offenbach mit einem Sohn und drei Töchtern weggezogen.« – Ziel dieses Umzugs ist Köln. Seit Kurzem ist die einstmals größte Stadt des Heiligen Römischen Reiches an das aufstrebende Königreich Preußen angegliedert. Vor allem aber hat Köln zwischen 1794 und 1815 zu Frankreich gehört und in diesen Jahren tiefgreifende kulturelle und politische Veränderungen erlebt. Innerhalb weniger Jahre führen die französischen Revolutionstruppen Hausnummern ein, lösen die jahrhundertealte Universität auf, säkularisieren Kirchen und Klöster, schaffen die Zünfte ab, führen die Gewerbefreiheit ein und gründen die erste Handelskammer auf deutschem Boden. Nicht zuletzt gewähren sie Religionsfreiheit und erteilen – im katholischen Köln! – Protestanten und Juden das Bürgerrecht.

Im Jahr 1801 – drei Jahre, nachdem sich zum ersten Mal seit über 350 Jahren ein Jude in Köln niedergelassen hatte – wird eine neue jüdische Gemeinde ins Leben gerufen, die alsbald wächst: 1808 leben hier 170 Juden, 1860 werden es schon 2300 sein. Die Gründer unterstellen ihre Gemeinde dem Cölnischen Land- und Großrabbiner in Bonn und errichten in der Glockengasse eine bescheidene Synagoge im Klarissenkloster, das kürzlich erst durch die napoleonische Verwaltung säkularisiert

worden ist. Zum Synagogenkomplex gehören auch Wohn- und Wirtschaftsräume, Hof und Garten, später werden noch Schulzimmer und Wohnräume für Gemeindegestellte sowie ein Bethaus mit Mikwe eingerichtet. Aufgrund ihrer geringen Größe kann die Gemeinde zwar lange Zeit keinen Rabbiner anstellen, immerhin aber wird man recht früh Lehrer und Vorsänger beschäftigen.<sup>13</sup>

Isaac Offenbach bezieht mit seiner Familie 1816 eine Wohnung am Großen Griechenmarkt. Den Lebensunterhalt verdient er als »Gitarre-, Flauto-, Violin- und Singlehrer«; noch knapp zehn Jahre später ist er laut der *Sammlung von Adressen gewerbetreibender Einwohner der Stadt Köln für das 1825* der einzige freischaffende Musiklehrer in der Stadt. Vor allem aber ist er auch *Chasan* bei der jungen Kölner jüdischen Gemeinde, auch wenn er, wie Jacobo Kaufmann vermutet,<sup>14</sup> bis mindestens 1828 ohne feste Anstellung ist.<sup>15</sup> Nichtsdestoweniger entwickelt Isaac Offenbach ein bemerkenswertes Selbstbewusstsein als Vorsänger der Synagoge, was möglicherweise an dem fehlenden Rabbiner lag. Als sich die jüdische Gemeinde neue Statuten gibt, die den Vorsänger in gewissen liturgischen Ehrenrechten beschneiden, setzt er sich mit einem langen Gutachten vehement zur Wehr. Nicht zuletzt zeigt er darin, welche große Bedeutung er seiner musikalischen Tätigkeit zumisst: »Die Amtsverrichtung eines Vorsängers besteht nicht bloß darin, der Gemeinde etwas vorzutrollern: sondern ihr Vorbeter bei Gott zu sein.«<sup>16</sup> Der Kantor – der, wie Isaac Offenbach, mit einer wohltönenden Stimme gesegnete Vertreter der Gläubigen vor dem Allmächtigen – ist im jüdischen Gottesdienst unerlässlich, in der traditionellen Synagoge gibt es kein Gebet, keine Lesung ohne den allgegenwärtigen Gesang.

Die synagogale Musik des 19. Jahrhunderts ist geprägt von einer Tendenz zur Assimilation an die umgebende Musikkultur. Wenn auch die Juden seit dem Mittelalter eine abgeschlossene, bewusst von der christlichen Bevölkerung getrennte Gruppe darstellten, so standen sie doch stets in regem kulturellem Austausch mit der sie umgebenden Welt. So waren etwa jüdische Spielleute während der gesamten Neuzeit keine Seltenheit bei christlichen gesellschaftlichen Anlässen<sup>17</sup>. Ab dem 18. Jahrhundert ist die synagogale Musik jedoch starken Veränderungen ausgesetzt. Zwar wird auch zu Isaac Offenbachs Zeit der traditionelle Gesang weiterhin gepflegt, die Melodik und die Aufführungspraxis haben sich unter dem Einfluss europäischer Musik klassisch-romantischer Prägung aber stark verändert. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts halten allmählich Orgeln und Saiteninstrumente Einzug in den Gottesdienst, parallel dazu entwickelt sich der Gesang weiter, sodass das bis dahin übliche Vorsängerduo aus »Singer« und Bass vielerorts erweitert wird durch »weitere Sänger mit der Aufgabe, Instrumentalklang stimmlich nachzuahmen«<sup>18</sup> – eine sehr spezielle Praxis, die schon 1773 der Musikreisende Charles Burney für die jüdische Gemeinde Amsterdam beschrieb. Anklänge an

diese Praxis finden sich etwa 100 Jahre später in vielen Passagen der Werke Jacques Offenbachs.

Charakteristisch für die neue Ausrichtung der synagogalen Musik sind vor allem die Stilmischung und -übertragung, die Anpassung an eine nichtjüdische, häufig weltlich geprägte Musiksprache. Auch Isaac Offenbachs Werke erinnern, insbesondere in ihrer klaren Dur-Moll-tonalen Harmonik, immer wieder an die Werke etwa Wolfgang Amadeus Mozarts oder Carl Maria von Webers. In seinen Kompositionen bildet sich somit zum einen seine frühe musikalische Sozialisation in Offenbach am Main recht deutlich ab, zum anderen erweist sich Isaac aber auch als ein Komponist auf der Höhe seiner Zeit, der sich mit aktuellen musikalischen Entwicklungen schöpferisch auseinanderzusetzen vermag.

Dass sich Isaac Offenbach nicht nur im Hinblick auf das Musikleben, sondern auch im Hinblick auf das Geistesleben insgesamt auf der Höhe seiner Zeit bewegt, beweist seine scharfe Argumentation im bereits erwähnten Gutachten über die neuen Statuten der Kölner Gemeinde. Vor allem aber die theologischen und pädagogischen Ausführungen in seinen beiden erhaltenen schriftstellerischen Veröffentlichungen – die Hagadah-Übersetzung von 1838 und das »Allgemeine Gebetbuch für die israelische Jugend, hebräisch und deutsch« von 1839 – zeigen, wie sehr er mit den aufklärerischen Ideen etwa eines Moses Mendelssohn vertraut ist. Für Anton Henseler – einen der frühesten Offenbach-Forscher, der bereits 1930 eine nach wie vor sehr aktuelle Biographie vorlegte – war Isaac Offenbach

also vielseitig talentiert, ein Kenner der älteren rabbinistischen Literatur und des modernen Reformschrifttums, ein eifrig dilettierender Poet und ein Musiker von beachtlicher Begabung. Als ein Mann von scharfem Intellekt, allem Mystischen und Phantastischem abhold, mit einem verstandesklaren Spott »wie der alte Fritz«, aber auch ebenso eigensinnig wie starkköpfig, so lebt er noch in der Familientradition fort.<sup>19</sup>

Die Familie vergrößert sich weiter. Nach Isabella (1817–1891) kommt 1819 schließlich Jacob zur Welt:

Im Jahr tausend acht hundert neunzehn den ein und zwanzigsten des Monats Juni, Morgens zehn Uhr erschien vor mit Franz Rudolf von Monschaw, Beigeordneten des Oberbürgermeisters von Köln, als Beamten des Personenstandes, Isaac Offenbach, ein- undvierzig Jahre alt, Standes Musiklehrer, wohnhaft zu Köln, Regierungsdepartement von Köln, welcher mir ein Kind männliches Geschlechtes vorzeigte und mir erklärte, daß das Kind den Zwanzigsten des Monats Juni Jahres tausend acht hundert neunzehn, Morgens drei Uhr, gebohren ist von ihm Isaac Offenbach und von Marianne Rindskopf,

seiner Ehefrau ohne Gewerbe, wohnhaft zu Köln auf'm Großen Griechenmarkt im Hause Nro. 1, und erklärte ferner diesem Kinde den Vornamen Jacob zu geben.

Diese Vorzeigung und Erklärung haben Statt gehab im Beisein des Arnold Schneider, neunundvierzig Jahre alt, Schuster, und des Joseph Hamacher, einundvierzig Jahre alt, Standes Bedienter bei [...] wohnhaft zu Köln, und haben vorbenannter erklärender Teil sowohl als die beiden Zeugen nach ihnen geschehener Vorlesung, gegenwärtige Urkunde mit mir unterschrieben.

Isaac Offenbach

Joseph Hamacher

Arnold Schneider

Fr. R. von Monschaw<sup>20</sup>

Zusammen mit den nach Jacob noch geborenen Geschwistern Henriette (1821–1895), Julia, die sich später »Julie« nennen wird (1823–1907), und Michel (1825–1840) haben Marianne und Isaac Offenbach insgesamt also zehn Kinder, von denen aber zwei – Sara und Charlotte – bereits früh sterben. Angesichts des geringen Einkommens eines *Chasans* oder eines Musiklehrers lebt die Familie Offenbach in bescheidenen Verhältnissen. Das ändert sich auch nicht, als sie – wohl nicht vor 1831 – in die Dienstwohnung des *Chasans* in der Glockengasse 7 umzieht. Viel später erinnert sich Albert Wolff – ein aus Köln stammender, in Paris mit Offenbach befreundeter Journalist – an das Haus in der Glockengasse und an die Schule, die er gemeinsam mit Jacob besuchte:

Jacques' Vaterhaus war klein: Ich sehe es noch vor mir, rechts von dem Hof, wo sich meine Schule befand. Man kam durch eine kleine, niedrige Tür hinein; die blitzsaubere Küche befand sich unterhalb der Diele; überall ordentlich aufgeräumtes Kupfergeschirr; die Mutter tätig am Herd; rechts, wenn man durch die Küche ging, ein bürgerliches Zimmer, das auf die Straße ging. Der vater saß in einem großen Sessel nahe am Fenster, wenn er nicht gerade Musikstunden gab: Er sang sehr gut und spielte Violine. Herr Offenbach war schon ein Mann in fortgeschrittenem Alter; ich habe von ihm eine doppelte Erinnerung bewahrt: Wenn ich auf dem Rückweg von der Schule zu viel Lärm im Hof machte, kam er heraus und verabreichte mir ein paar Ohrfeigen; wenn ein Festtag war, verwöhnte er mich mit den landestypischen Kuchen, die niemand in der ganzen Stadt so gut backen konnte wie Mutter Offenbach.<sup>21</sup>

Jacob wächst also »in einer ärmlichen, aber eminent musikalischen Umgebung auf, in der es selbstverständlich ist, zum Gottesdienst wie zum Tanz aufzuspielen.«<sup>22</sup> Der Vater komponiert – etwa, noch in Deutz, ein leider verschollenes Singspiel *Der Schreiner in seiner Werkstatt*, das wahrscheinlich am 9. Juni 1811 anlässlich der Taufe von Napoleons Sohn uraufgeführt wird. Er lässt darüber hinaus 1838

eine musikalisch aufwendig gestaltete Hagadah – ein Ritualbuch für die häusliche Feier am Vorabend des Pessach-Festes, aus dem traditionell beim Festmahl mit der Familie gemeinsam gelesen und gesungen wird – sowie 1839 ein *Allgemeines Gebetbuch für die israelitische Jugend, hebräisch und deutsch* veröffentlichen. Die Kinder ihrerseits singen und musizieren. Wie sein Bruder Julius lernt Jacob Geige spielen, doch findet er offenbar eher Gefallen am Violoncello. Julie Grünwald berichtet:

Der Vater gab ihm den ersten Violinunterricht, als er sechs Jahre alt war. Er lernte so schnell, daß er mit acht Jahren schon gut spielte und kleine Lieder komponierte. Als er kaum neune Jahre alt war, kam mein Vater eines Tages nach Hause und hörte Cello spielen, wusste aber nicht, wer in seiner Abwesenheit dieses Instrument spielen konnte. Da frug er meine Mutter, ob jemand gekommen wäre, der Cello spielte. Sie hatte niemanden kommen hören. – Das Musikzimmer war oben im Hause. – Daher vermutete er, daß Jakob oben sei, und rief: »Wer spielt oben Baß?« – So wurde in alten Zeiten das Cello genannt. – Natürlich war es das kleine »Köberchen«, wie ihn alle nannten. Er war für sein Alter klein gewachsen, klein und zart. [...] Aber, wie ich dir schon sagte, war der Großvater so erstaunt, daß er im ersten Moment nicht wusste, was er sagen sollte. Er rief das Jakobchen herunter und fragte, wer ihm das Baßspielen gelehrt habe. Da sagte er, das hätte er sich selbst gelehrt. Von der Zeit an bekam er Cellounterricht und war mit elf Jahren ein guter Spieler.<sup>23</sup>

Es sind gewisse Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erinnerung von Julie Grünwald angebracht, verfasst sie doch erst etwa 80 Jahre nach der Geburt ihres Bruders, knapp 40 Jahre nach seinen großen Erfolgen und knapp 20 Jahre nach seinem Tod ihre Erinnerungen. Wie auch immer es tatsächlich war:

Aus den verschiedenen Berichten über die mehr oder weniger sensationelle Entdeckung des Cellotalentes Jakob Offenbachs läßt sich das eine als wesentlich herauschälen: der starke innere Drang des Knaben zu dem Instrument, das seiner seelischen Beschaffenheit irgendwie besonders entsprochen haben muß.<sup>24</sup>

Jacob erhält also Violoncellunterricht, zunächst bei Joseph Alexander (1772–1840).<sup>25</sup> Dieser hat als Violoncellist an der 1818 aufgelösten Duisburger Universität gelehrt, in Köln spielt er im Orchester der Konzertgesellschaft. Aber auch als Instrumentalpädagoge erlangt er eine gewisse Bekanntheit, wird seine *Anleitung zum Violoncellspiel* doch immerhin beim großen Musikverlag Breitkopf & Härtel in Leipzig gedruckt. Alexanders kompositorische Ideale scheinen Haydn und Mozart, aber auch Romberg gewesen zu sein: »Durch Alexander ist

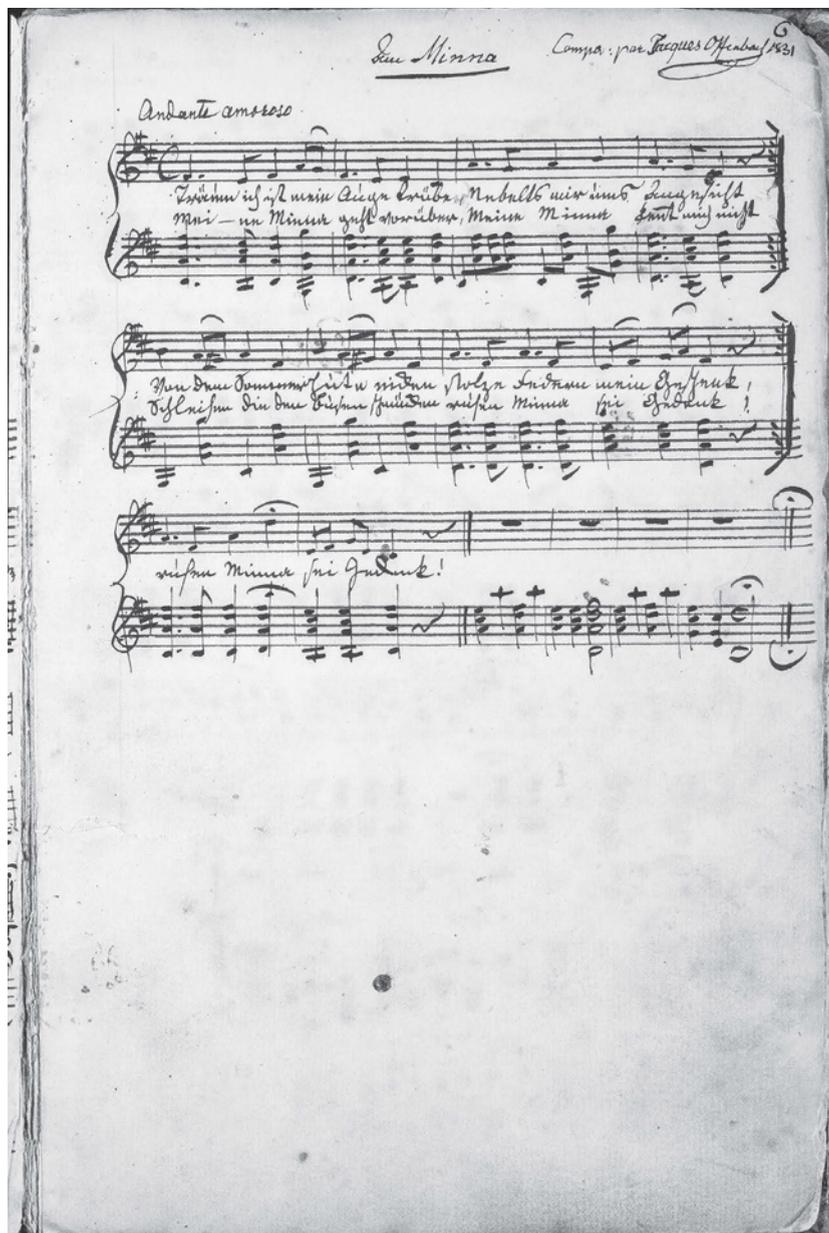
Offenbach wohl zuerst in jenen Stil des 18. Jahrhunderts eingeführt worden, den er später so geschickt als ›musique du temps jadis‹ nachzuahmen und dadurch den Eindruck eines gewiegenen Kenners der altfranzösischen Meister zu erwecken verstand.«<sup>26</sup>

Die durchaus kostspielige musikalische Ausbildung der Kinder hat einen nicht zuletzt real wirtschaftlichen Hintergrund: Isaac Offenbach gibt seinen Kindern die Fertigkeiten mit, die er selbst erlernt hat und die ihn ab seinem 16. Lebensjahr ernährt haben. Darüber hinaus können die Kinder mit ihren Fertigkeiten die wahrscheinlich wenig üppige Haushaltskasse etwas auffüllen – was sie auch tun. Ab seinem zwölften Lebensjahr tritt das Violoncello-Wunderkind Jacob in Konzerten auf,<sup>27</sup> vor allem aber bestreiten die Geschwister Offenbach – Isabella, Julius und Jacob – ab 1830 das musikalische Abendprogramm verschiedener Gastwirtschaften: bei Jeandre im Gymnicher Hof, bei Klütsch in der Bäckerzunft an der Wollküche, bei Welcker in der Breite Straße, in der Kaffeegesellschaft der Witwe Stittmann im Kuhberg an der Schnurgasse.

Ob Alexander ihm nicht genug Anregungen mitgeben kann oder ob es andere Gründe gibt – nach einiger Zeit wechselt Jacob jedenfalls seinen Violoncellolehrer, er geht zum noch jungen Cellisten der *Musikalischen Gesellschaft* und der Domkapelle, Bernhard Josef Breuer (1808–1877). Aus einer Kölner Musikerfamilie stammend ist dieser neben seiner Arbeit in der *Musikalischen Gesellschaft* und in der Domkapelle auch als Lehrer, Komponist und Musikalienhändler tätig. Breuer scheint Offenbach stark zu prägen – was vielleicht auch einfach daran liegt, dass der neue Lehrer einer anderen Generation als Alexander angehört: Er ist gerade einmal elf Jahre älter als Jacob.

Vor allem aber dürften die Aufführungen am Kölner Theater, das 1829 in der Comödienstraße neu errichtet wird, einen gewaltigen Eindruck auf den jungen Offenbach gemacht haben. Noch vor dem Bau des neuen Theatergebäudes hatte vor allem die Oper hier bereits einen erstaunlichen Aufschwung genommen, allein bis 1833 wurden hier Carl Maria von Webers *Freischütz*, Ludwig van Beethovens *Fidelio*, Daniel-François-Esprit Aubers *Stumme von Portici*, Giacomo Meyerbeers *Robert der Teufel*, Gioacchino Rossinis *Wilhelm Tell*, *Der Barbier von Sevilla* und *Die Belagerung von Korinth* gespielt, des Weiteren unter anderem Werke von François-Adrien Boieldieu, Nicolas Isouard, Gaspard Spontini oder Ferdinando Paër sowie zahlreiche Vaudevilles. Der Spielplan war insgesamt wohl stark vom Pariser Bühnengeschehen geprägt. Das Theaterorchester bestand hauptsächlich aus Musikern der Domkapelle, unter denen sich auch Offenbachs Lehrer Bernhard Breuer befand.

Einen faszinierenden Einblick in den musikalischen Alltag der Familie Offenbach in Köln bietet ein Dokument, das sich heute in einer Bibliothek im amerika-



- 2 Um 1830 herum legt Isaac Offenbach sein Musikalbum für den familiären Gebrauch an, das er in den nächsten Jahren nach und nach vor allem mit eigenen Kompositionen ergänzt. Darin findet sich auch das Lied »An Minna« – eines von Jacques Offenbachs ersten nachweisbaren Werken. Autograph, 1831.

nischen Philadelphia befindet.<sup>28</sup> Drei Töchter von Isaac und Marianne Offenbach wanderten zwischen 1844 und 1850 von Köln in die USA aus: die 1817 geborene Isabella Offenbach, verheiratete Maas, die 1821 geborene Henriette Offenbach, verheiratete Jones, sowie die 1823 geborene Julia Offenbach, verheiratete Grünewald, die auch mit ihren Erinnerungen eine der wichtigsten Quellen über die frühen Jahre Jacques Offenbachs hinterlassen hat. Vermutlich über Letztere gelangte dieses Album nach dem Tod Isaac Offenbachs nach Amerika. In den 118 Seiten mit insgesamt 56 gitarrenbegleiteten Liedern, offensichtlich für den Hausgebrauch bestimmt, offenbart sich das Bild eines stets mit Musik begleiteten und gestalteten Familienalltags heraus.

So finden sich unter den 34 von Isaac Offenbach selbst verfassten Kompositionen geistliche Lieder wie »Schenk uns Ewiges Heil und Frieden« (Meine Übersetzung des Sim shalom in meinem Gebetbuch pag. 88) gedeutscht und komponiert von J. Offenbach, 4 Jan 1842«, aber auch ein »Wiegenlied: »Mein Herzens Söhnchen, schlafe ein«, gedichtet, in Musik gesetzt und gewidmet seinem Enkel Julius in Galveston von J. Offenbach, den 29 Dec 1846«, Johann Wolfgang von Goethes »Kennst Du das Land wo die Citronen blühen?«, composés par Jc Offenbach« oder »Blümleins Sprache« von I. M. Firnerich, Steinschrift von meinem in Gott ruhenden Sohne Michel als Andenkens im J. 1839, J. Offenbach«. Der ältere Sohn Julius Offenbach steuert zwei Gesänge bei, der jüngere – er wird schon da ausdrücklich »Jacques« geschrieben! – insgesamt sieben Lieder, darunter die 1831 entstandenen »Laß mich schlummern, Herzlein« und »An Minna: »Träum ich ist mein Auge trübe««, die vielleicht ältesten erhaltenen Kompositionen des damals gerade einmal zwölfjährigen Jacques Offenbach. Ergänzt wird das Album schließlich durch Bearbeitungen von Stücken anderer Komponisten, wie etwa Wolfgang Amadeus Mozarts Terzett »Verewigt glüht hier Herz und Sinn« oder Franz Schuberts »Ständchen«. Auch Christoph Willibald Glucks »Ariette mit Violinbegleitung für die Gitarre und Violin eingerichtet von Jc Offenbach Merz 1849: »J'ai perdu mon Euridice« taucht auf – Jacques Offenbach wird sich viel später an herausgehobener Stelle in seinem wahrscheinlich bekanntesten Werk, »Orphée aux Enfers« daran erinnern.

## Von Jakob zu Jacques

Das erste gedruckte Werk des jungen Jakob(!) Offenbach – ein *Divertimento über Schweizerlieder für das Violoncello mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass* – ist kaum zufällig »seinem Lehrer dem Herrn Bernhard Breuer achtungsvoll ge-

widmet«. Es erscheint kurz vor der Abreise des gerade einmal vierzehnjährigen jungen Violoncellisten nach Paris im Jahr 1833 beim Verlag des Musikalienhändlers J. M. Busch. Noch knapp 100 Jahre nach der Entstehung des Divertimentos meint Anton Henseler, in gewissen Figuren im Solovioloncello Kuhreigen zu vernehmen.<sup>29</sup> Und in der Tat evoziert Offenbach, nicht zuletzt dank der im Titel genannten »Schweizer Lieder«, eine gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus beliebte Schweizer *couleur locale*. Damit steht das Erstlingswerk des 14-Jährigen in der Nähe einer ganzen Reihe weiterer, mehr oder weniger berühmter »Schweizer« Kompositionen: von Joseph Weigls »Die Schweizer Familie« (1809) über Gioacchino Rossinis *Wilhelm Tell* (1829), Giacomo Meyerbeers *Le ranz des vaches* (ca. 1830) und Bernhard Rombergs *Schweizer Konzert* für Flöte und Orchester, op. 30 (17), bis hin zu Franz Liszts *Années de pèlerinage* (1848–1855).

Nach einer langsamen Einleitung im Stile einer Opernouvertüre, majestätisch punktiert, entfaltet das Violoncello *cantabile* eine langmütige Melodie in a-Moll, immer wieder unterbrochen von schnellen Sechzehnteleinwürfen *ad libitum*, bevor *andante* in A-Dur das Schweizer Lied »Steh nur auf, du Schweizerbub«<sup>30</sup> vorgestellt wird. Dieses wird in vier folgenden Variationen vom Solovioloncello mit Sechzehntelfiguren umspielt, in Doppelgriffen verdoppelt, in Sextolenketten versteckt und schließlich rhapsodisch in einem a-Moll-Adagio weit ausgebreitet. Nach einer modulierenden, dynamisch interessanten Überleitung setzt in G-Dur eine ländlerartige »Jodlermelodie« als zweites Thema an; auch sie wird virtuos variiert mithilfe von Flageolettfiguren im Solovioloncello. Dann aber wandert das Thema in die erste Violine, das Violoncello begleitet in rasenden Arpeggien und schließlich rückt sogar der gesamte Satz in einem harmonischen *coup de théâtre* nach Es-Dur. Es folgt nun ein großer, einem ausgewachsenen Opernfinale kaum nachstehender Schluss: melodische, rhythmische, dynamische Steigerungen, Echo- und Stretta-Effekte, Tuttischläge. Offenbach reiht nicht einfach nur eine Variation an die andere, wie so viele andere seiner Zeitgenossen es in ihren Werken taten. Durch einfache formale Mittel schafft er ein Erstlingswerk, das auf eine perfekte Inszenierung des Solovioloncellisten hinausläuft. Gerade einmal vierzehnjährig setzt Offenbach bemerkenswerte Akzente; er versteht offenbar nicht nur als Komponist, sondern – wenn man davon ausgeht, dass er das Divertimento für sich selbst geschrieben hat – auch als Violoncellist sein Handwerk. Und, was sich im Nachhinein als bedeutsam herausstellen wird: Er versteht etwas von musikalischer Dramaturgie.

Es gehört zu den scheinbar unumstößlichen Gemeinplätzen des deutschen Offenbach-Bildes, dass in seinem Werk, insbesondere in den Operetten, der rheinische Frohsinn seiner Heimatstadt musiktheatralisch verwirklicht sei. Fin-

det sich diese Vorstellung schon zu Offenbachs Lebzeiten, etwa bei Ernst Pasqué, so hat vor allem der Bonner Musikforscher und Volkskundler Anton Henseler in seiner für die deutsche Offenbach-Forschung wegweisenden Biographie ausgeführt, »die Einwirkung der Geburtsstadt, ihrer Atmosphäre, ihres Geistes auf den Begründer der modernen Operette« sei »unverkennbar«. Anders als seine jüdischen »Stammesgenossen Meyerbeer und Mendelssohn« sei er nicht »in der vornehmen Abgeschlossenheit von Berliner Bankiershäusern« aufgewachsen, sondern »in innigster Berührung mit dem rheinischen Volksleben der unteren Schichten«, wo er denn auch »die Neigung des rheinischen Volkscharakters, das Leben von der spaßhaften Seite zu nehmen und mit Witz, Spott und Satire nicht zu kargen«, kennen und schätzen gelernt habe.<sup>31</sup> Am nächsten liegend ist hier für Henseler zunächst der Bezug zum noch heute lebendigen Puppentheater des Kölner »Hänneschen«, in dem sich damals »unverfälschter rheinischer Volksgeist kundgab«.<sup>32</sup> Hier habe Offenbach bereits für sein späteres Musiktheater bedeutende Stoffe kennengelernt, etwa *Genoveva von Brabant*, *Blaubart* oder die Legenden um die olympischen Götter.

Vor allem soll der Kölner Karneval den jungen Offenbach geprägt haben. Als zügelloses, kaum zu bändigendes Volksfest bereits seit dem Mittelalter in Köln belegt, wurde die kirchlich geprägte Tradition des »Fastelovends« 1795 von den revolutionären französischen Besatzungstruppen verboten. Unter Napoleon 1804 zwar wieder erlaubt, beschränkte sich der Karneval aber jahrelang fast ausschließlich auf närrische Maskenbälle. Eine Straßenfastnacht gab es nicht bis 1823, als im nunmehr preußischen Köln das neu gegründete »Festordnende Comité« zum ersten Mal seit Langem einen Rosenmontagszug durch die Altstadt ausrichtete. Geprägt wurde dieser quasi neu erfundene Karneval nun, während des Vormärz, vor allem durch seinen kritischen, ja subversiven Charakter. Karnevalszeitungen, Almanache und andere unter der Herrschaft des Hanswursts veröffentlichte Publikationen boten ein Ventil für Hohn und Spott, für politische Satire – sodass auch prompt die preußische Obrigkeit sich immer wieder einzugreifen genötigt sah.

Ob oder gar wie der junge Jacques Offenbach, wie oftmals suggeriert wurde, am christlichen, ja katholischen Brauch des Karnevals teilgenommen hat, wissen wir nicht. Vermutlich war ihm das jüdische Purimfest vertrauter – von außen betrachtet durchaus so etwas wie ein »jüdischer Karneval«, der obendrein immer mehr oder weniger mit der christlichen Fastnacht zusammenfällt. Auch an Purim steht eine ausgelassene Freude und Heiterkeit im Mittelpunkt des Festes, Große und Kleine verkleiden sich mit farbenfrohen Kostümen und man rechnet in parodistischen Posen und in bunten Umzügen mit den Autoritäten ab, denen man sich das übrige Jahr gehorsam zu unterwerfen hat. Trotzdem wird sich auch der Sohn des jüdischen Kantors, zumal in Köln, nicht vollkommen dem Karnevalstreiben ent-

zogen haben können – schon gar nicht, wenn man den in den Quellen geradezu greifbaren Hang des Jungen zum Musischen bedenkt.

Denn der Karneval ist, damals wie heute, geprägt von allgegenwärtigen Melodien, Liedern und Tänzen. Sitzungen, Bälle und Umzüge waren damals und sind heute eine eminent musikalisch geprägte Welt. Als Karnevalsmusiker aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt ist heute vor allem noch Carl Leibl: Kölner Domkapellmeister, aber eben auch Komponist des wahrscheinlich beliebtesten Karnevalsschlagers überhaupt, des *O-gerum-Walzers*. Daneben fanden aber auch eine ganze Reihe weiterer Musiker im Karneval ein großes Betätigungsfeld – nicht zuletzt eben Offenbachs Violoncellolehrer Bernhard Breuer. Die Karnevalsgesellschaft der »Krähwinkler«, in der er sich musikalisch etwa mit Liedern wie *De fünf Exklamatiöncher* einbrachte, war bekannt für ihre Divertissementchen, also »musikalisch-deklamatorisch-mimisch-plastische« Aufführungen mit reichlich parodistischem Einschlag<sup>33</sup>. So parodierte *Das Musikfest in Krähwinkel* schon 1827 das erst wenige Jahre zuvor ins Leben gerufene Niederrheinische Musikfest. Anton Henseler verweist darauf, dass solche damals zur Aufführung gekommenen Karnevalsscherze eng verwandt sind mit der Gattung der Krähwinkliaden, wie sie August von Kotzebue Anfang des 19. Jahrhunderts geschaffen hatte und wie sie danach vor allem im Wien des Vormärz weiterentwickelt wurde. Wie im dortigen Volkstheater wurde auch im Divertissementchen in Köln der Text mit Melodien versehen, die entweder aus dem damals gängigen Opernrepertoire entstammten oder schlichtweg als Karnevals- oder Volkslieder geläufig waren. Dies ermöglichte es dem Publikum vermutlich auch, wie es etwa für das zeitgleich in Frankreich die Bühnen dominierende Vaudeville belegt ist, am Bühnengeschehen singend teilzunehmen – totales Theater *avant la lettre*. Einen solchen Karnevalsschwank verfasste Bernhard Breuer etwa für die Weiberfastnacht 1832. Darin kommen nicht »op Kölsch« gesungene Opernarien zum Klingen, sondern es werden alte kölnische Karnevals- und Volkslieder zu einem bunten musikalischen Strauß zusammengestellt. Nur wenige Monate vor der Abreise der jungen Brüder Offenbach nach Frankreich heißt dieser Schwank ausgerechnet: *Die Kölner in Paris*.<sup>34</sup>

Dieser Titel hat, aus heutiger Sicht, geradezu prophetische Züge. Es muss Isaac Offenbach 1833 klar gewesen sein, dass seine musikalisch so begabten Söhne ihre Ausbildung außerhalb Kölns weiterverfolgen müssen, wie es etwa die Söhne des befreundeten Geigers Anton Lüttgen in Paris bereits tun. Im Übrigen genießen Juden wie Offenbach gerade in Paris eine größere auch künstlerische und berufliche Freiheit als im preußischen Köln. So haben sie dort, unter 800.000 Parisern, eine paradoxerweise viel größere Chance, sich musikalisch bekannt zu machen als hier, unter gerade einmal 65.000 Kölnern. Gleichwohl fällt die Entscheidung, die

jungen Söhne nach Paris zu schicken, nicht einfach. Am 9. Oktober 1833 wird ein Abschiedskonzert der Brüder Offenbach angekündigt:

Konzert-Anzeige. Heute den 9. Oktober werden Unterzeichnete, welche zu ihrer Ausbildung nach Paris zu reisen gesonnen sind, von mehreren verehrten Dilettanten sowohl als vom städtischen Orchester gütigst unterstützt, ein Abschieds-Konzert im Saal des Herrn Horst zu geben sich beehren, und bitten einkunstliebendes Publikum um gefälligen Zuspruch. Gebrüder Offenbach.<sup>35</sup>

Vermutlich am 5. November 1833 wird schließlich die Reise nach Paris angetreten. Der Abschied fällt besonders der Mutter sehr schwer:

Der Tag der Abreise kam, ich werde denselben nie vergessen – ich war damals neun Jahre alt. Es war ein wahrer Trauertag für uns alle, aber ganz besonders für meine arme Mutter, die nach der Abreise ihrer Lieben so vom Schmerze hingerissen war, daß sie nicht wußte, was sie tat. Sie wollte allein sein und ging in unser gutes Zimmer, wo ein Ofen brannte. Sie legte ihren Arm auf die heiße Ofenplatte, hielt sich die Hände vor die Augen und weinte. Ich ging ins Zimmer, suchte meine Mutter und das war ein Glück, denn wenn ich nicht hineingekommen wäre, hätte sie sich sicher den Arm verbrannt. Vor Schmerz schien sie keine Empfindung gehabt zu haben. Ich schrie: »Mutter du verbrennst dich ja.« Da kam sie wieder zu sich und nahm den Arm herunter. Alles das meine ich heute noch vor mir zu sehen.<sup>36</sup>



- 3 Jacques Offenbach. Stich von Hermann Raunheim, um 1839.



1833–1844

»Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«

Paris ist nicht bloß die Hauptstadt von Frankreich, sondern der ganzen zivilisierten Welt, und ist ein Sammelplatz ihrer geistigen Notabilitäten. Versammelt ist hier alles, was groß ist durch Liebe oder Haß, durch Fühlen oder Denken, durch Müssen oder Können, durch Glück oder Unglück, durch Zukunft oder Vergangenheit. Betrachtet man den Verein von berühmten oder ausgezeichneten Männern, die hier zusammen-treffen, so hält man Paris für ein Pantheon der Lebenden. Eine neue Kunst, eine neue Religion, ein neues Leben wird hier geschaffen, und lustig tummeln sich hier die Schöpfer einer neuen Welt. Die Gewalthaber gebärden sich kleinlich, aber das Volk ist groß und fühlt seine schauerlich erhabene Bestimmung.<sup>37</sup>

Heinrich Heine übertreibt nicht, als er diese Zeilen schreibt. Die Strahlkraft der französischen Metropole an der Seine ist im gesamten 19. Jahrhundert enorm. Hier sind die Vorstellungen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit geboren worden, die die alte Welt der Kaiser und Könige von Gottes Gnaden hinweggefegt haben. Hier sind aus Untertanen die »Citoyens« geworden, die mit einem kleinen korsischen General an ihrer Spitze in einem Handstreich den ganzen Kontinent überrannt haben. Hier entzündet sich stets von neuem der revolutionäre Funke, der immer wieder auf das übrige Europa überspringt – 1789, 1830 oder 1848.