



Dieter David Scholz

# JACQUES OFFENBACH

Ein deutsches Missverständnis

Königshausen & Neumann

Dieter David Scholz

—

Jacques Offenbach

Dr. Dieter David Scholz (\*1956) hat als Journalist und Publizist in Hörfunk und Printmedien zahlreiche Beiträge und Sendereihen (ARD, DW etc.) produziert, hat vielerorts Vorträge gehalten, aber auch Bücher über Richard Wagner, Bayreuth, Opernsänger und Dirigenten veröffentlicht.

Dieter David Scholz

Jacques Offenbach

Ein deutsches Missverständnis

Königshausen & Neumann

*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.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlagabbildung: Historisches Photo von Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) im Besitz des Autors

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7959-7

eISBN 978-3-8260-8330-3

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung. Der respektlose Umgang mit Offenbach in Deutschland...	9
Chronologie des verzerrten Offenbachbildes in der deutschsprachigen Offenbach-Literatur .....	17
Offenbach und die Geschichte der Operette .....	42
Die Wiener Operette.....	47
Die Opéra bouffe .....	48
M.Attig: „Offenbachiade“ .....	51
Chronologisches Verzeichnis der Werke Offenbachs .....	58
Offenbach contra Wagner. Ein deutsches Exempel.....	66
Frühe Offenbach-Apologeten .....	81
Heinrich Heine. Eine Affinität .....	81
Gioacchino Rossini .....	84
Eduard Hanslick.....	85
Friedrich Nietzsche .....	87
Paul Bekker .....	89
Oscar Bie .....	90
Karl Kraus .....	93
Egon Friedell .....	95
Anton Henseler.....	97
Hans Kristeller .....	110
Siegfried Kracauer .....	111
Anmerkungen zu Adornos Offenbach- und Kracauer-Kritik.....	112
Kritische Anmerkungen zu den medialen Offenbachdarstellungen .....	114
Offenbach-Literatur I. Erste Korrekturen eines verzerrten Offenbachbildes .....	115
Offenbach Literatur II. Durchbruch zu einem sachlichen Offenbachbild .....	124
Offenbach-Literatur III. Das neue Offenbachbild .....	151

Offenbach-Gesellschaften .....	177
Jacques-Offenbach-Gesellschaft Bad Ems e.V.....	177
Die Kölner Offenbach Gesellschaft .....	178
Auftragswerk der Kölner Offenbach-Gesellschaft: Heiko Schon.....	179
Kölns Historisches Archiv.....	185
Der Offenbach-Bestand im Historischen Archiv .....	185
Online-Ausstellung des Kölner Historischen Archivs über den „Kölner Offenbach“ .....	186
Die Offenbachrezeption im Dritten Reich.....	188
Musiktheater (einschließlich Offenbach & Operette) in der DDR...	190
Die sozialistische Offenbach-Usurpation in der DDR .....	196
Ehrungen, Publikationen, Events und Symposien zu Offenbachs 200. Geburtstag .....	213
Das Jacques Offenbach Jahr – Klischees und Legenden.....	216
Das Internationale Symposion in Köln und Paris.....	218
Das Kölner Offenbach-Veranstaltungsmotto 2019: „Yes we can can“ .....	220
Das Offenbachjahr in der Oper Köln.....	221
„Barkouf“ .....	221
„Je suis Jacques“ .....	225
Ein Vorgriff aufs Offenbachjahr: Das Offenbachfestival an der Komischen Oper 2016.....	227
Das Dilemma der Offenbach-Editionen.....	233
Ein Ausweg: Die Offenbach-Edition Keck (OEK) .....	233
Plädoyer für einen authentischen Offenbach .....	233
P. Hawig: Warum eine Offenbach-Edition? .....	238
Die Forschungsstelle Jacques Offenbach.....	242
Offenbach-Bibliographien und eine Offenbach-Diskographie .....	243

Aufführungen als Spiegel heutiger Offenbach-Wahrnehmung .....	245
Ritter Blaubart.....	245
Fantasio .....	249
Die Rheinnixen.....	253
König Karotte.....	257
Die Banditen .....	260
Pariser Leben .....	261
Die Großherzogin von Gerolstein.....	265
Die schöne Helena .....	271
Grandiose Offenbach-Trouvaillen .....	275
Ba-ta-clan.....	278
Hoffmanns Erzählungen .....	282
Nachwort .....	289
Bibliographie .....	294
Register.....	299



## Einleitung. Der respektlose Umgang mit Offenbach in Deutschland

Immer noch scheiden sich an Offenbach (wie an Wagner) die Geister. Das hierzulande weit verbreitete Vorurteil, seine Werke seien anspruchslose, seichte „Operetten“, scheint nahezu unausrottbar. Das Offenbach-Verständnis der Deutschen, das vorherrschende Offenbachbild hierzulande ist weitgehend verzerrt, verharmlost, ja falsch. „Das Offenbach-Missverständnis im deutschen Sprach-/Kulturraum ist blamabel“ wie es selbst ein Facebook-User neulich formulierte. Der Umgang mit Offenbach ist schlichtweg respektlos. Wobei der Offenbach-Missbrauch, die Offenbach-Missachtung meist auf Unkenntnis und unhinterfragten Vorurteilen beruht.

Schon Anton Henseler, der zweifellos bedeutendste deutschsprachige Offenbachbiograph<sup>1</sup>, hat die Spannweite des Problems der deutschen Offenbachwahrnehmung klar erkannt und umrissen:

Er weiß eine so amüsante wie bezeichnende Anekdote zu berichten: „So schrieb der Pianist und Dirigent Hans von Bülow, der in der Zeit seiner Freundschaft mit Wagner auf den ‚Maestro Offenbaccio‘ nicht gut zu sprechen war, 1890 aus New York: ‚in einigen Theatern habe ich fest geschlafen. Halt: eine Ausnahme – Mustervorstellung, wie sonst nur im Schauspiel erlebt, gesehen und gehört von Offenbachs Großherzogin, die ich mit höchstem plaisir geschlürft – Früher war ich nicht reif dafür, so wenig wie für Mozart.“<sup>2</sup>

(Mit einem Hinweis auf Mozart hat auch Wagner das wohl bemerkenswerteste Kompliment an Offenbachs ausgesprochen, das sich finden lässt. In einem Brief an den Dirigenten Felix Mottl (den späteren Lieblingsdirigenten der Bayreuther Wagnerwitwe Cosima) hat Wagner ein Jahr vor seinem Tod mit Blick auf Musik aus Mozarts Don Giovanni geschrieben: „Betrachten Sie Offenbach. Er versteht es ebenso gut wie der göttliche Mozart“.<sup>3</sup> Ingeheim hatte Wagner wohl doch das Genie Offenbachs erkannt.)

Hans von Bülows Offenbach-Verehrung gipfelt für Henseler in dem Bonmot: Offenbach sei „seit Rossini und Donizetti der erste, der in der Komischen Oper

1 Anton Henseler: Jakob Offenbach, Berlin 1930

2 Henseler S. 5

3 Wagner Briefe 1830-1883, hrsg. von Werner Otto, Berlin (Ost) 1986, S. 443. (Brief vom 1.5.1882) Siehe dazu auch meinen Aufsatz „Richard Wagner und Jacques Offenbach. Verfeindete Brüder. Zwischen Anziehung und Abwehr. Ein Vortrag, In: Dieter David Scholz.“ Der ganze Wagner. Ein Mosaik“, Würzburg 2022, S.289-331. In ihm dokumentiere ich, dass Wagner Offenbach keineswegs verkannte.

wieder Witz und Geist gezeigt hat, ein zersetzendes Talent erster Klasse, eine prächtige Sumpfpflanze“.<sup>4</sup>

Des Schweriner Theaterintendanten und Musikschriftstellers Alfred von Wolzogens Zuversicht erwähnt er, „dass selbst in Zeiten ärgster Geschmacksverirrungen immer wieder Apostel auferstehen, die mit den alten, gesunden Mitteln, mit frisch von der Leber strömendem Gesange, mit Harmonien ohne lauernde Tücken und qualvolle Foltern, mit einem leicht fassbaren Rhythmus ohne widernatürliche Wirkungen und nervöse Zuckungen die Menge zu fesseln vermögen.“<sup>5</sup> Der Philosoph und Kulturkritiker Friedrich Nietzsche habe, so Henseler, (nach seiner Abwendung von Wagner) im Jahre 1887 einen Brief an Peter Gast geschrieben, in dem es heißt: „Man muss dem bornierten deutschen Ernst in der Musik das Genie der Heiterkeit entgegenstellen.“<sup>6</sup>

Auch der Wiener Kritiker Eduard Hanslick mit seiner großen Wertschätzung Offenbachs wird von Henseler zitiert: „Er hat ein neues Genre geschaffen, in dem er geradezu einzig waltet, ein Genre, das in der dramatische Hierarchie allerdings eine untergeordnete Stufe einnimmt, aber ein viertel Jahrhundert lang Millionen von Menschen das beinahe verloren gegangene Vergnügen an frisch und reich hervorquellender heiterer Musik bereitet hat.“<sup>7</sup> Vom gegnerischen Standpunkt, so weiß Henseler, „gewann der heitere Melodiker alsbald das Ansehen des geschmacksverderbenden Schlagerkomponisten. ... Mangelnde Beherrschung der Technik, haarsträubender Dilettantismus, Banalität und Trivialität der Erfindung sind die ständig wiederkehrenden Vorwürfe. Während Offenbachs Freunde seine Leichtigkeit im Produzieren, seine erstaunliche Improvisationsgabe ... bewundern, drücken ihn die Gegner zum skrupellosen Operettenfabrikanten herab, zum Geschmacksverderber schlimmster Art ... und doch mussten seine Werke unter dem Eindruck der nach ihm einsetzenden Operettenproduktion als nachgerade klassisch erscheinen“. Selbst der Komponist, Musikschriftsteller und Kritiker August Wilhelm Ambros, für den „Operette“ eine ‚musikalische Wasserpest‘ war“,<sup>8</sup> habe Offenbach im Vergleich zu seinen Nachfolgern geradezu gehuldigt. Auch der Händel-Forscher Chrysander habe Offenbachs „Kunstherrlichkeit“<sup>9</sup> bewundert. Allmählich erst habe man „den geistreichen Spötter, den musikalischen Doppelgänger Heinrich Heines ... mit seinem neu geschaffenen ‚genre canaille‘“<sup>10</sup> erkannt und zu würdigen gewusst. Allen antioffenbachischen Moralisten habe A.W. Ambros entgegengehalten:

4 Ebd. S.9

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd. S.6

10 Ebd.

„Durch dieses zerstörende, alles, was früheren Zeiten wert war, spöttisch neugierende Wesen sind diese Possen ein echtes Zeichen unserer Zeit, und so werden die Possen bitterer Ernst.“<sup>11</sup> Der französische Komponist und Musikwissenschaftler Oscar Comettant, so schreibt Henseler, habe Offenbach den Rat gegeben, „statt der unzeitgemäßen Parodien, an deren Götter niemand mehr glaube, moderne Sittenstücke zu schreiben. Und als es dann gelang, die parodistische Maskerade abzustreifen und die Operette zur unverhohlenen Karikatur des modernen Lebens zu gestalten, da gewährte man in Offenbach den Sittenschilderer und Verherrlicher des mondänen Paris und des Zweiten Kaiserreich, den Verkünder einer neuen, rauschartigen Lebensfreude, den Musiker des Dionysischen, Bachantischen.“<sup>12</sup> Ein Missverständnis. Natürlich fehlt auch nicht der Hinweis auf Wagners infamen Vergleich Offenbachs mit einem ‚wärmenden Düngerhaufen, auf dem sich „alle Schweine Europas wälzen“<sup>13</sup> könnten. Schließlich sei, so Henseler, Offenbach zum „gefährlichen Seelenverführer, zu einem widerlichen Kobold“ herabgewürdigt worden, „der nach Jos. Schlüter<sup>14</sup> die ‚reinste Bordellmusik‘<sup>15</sup> geschrieben habe. Dem „Vorwurf, Offenbach habe Deutschland verdorben“, entgegnet Henseler mit dem Journalisten Friedrich Uhl und dem Hinweis darauf, „dass Männer wie Kaiser Wilhelm I. zu seinen Freunden und Bewunderern“<sup>16</sup> gehört hätten.

Sowohl Otto Gumprechts (Musikschriftsteller, Kritiker, DDS) ästhetisch-philosophischer, sittlicher Grundsatzkritik an Offenbach als auch Karl Storcks<sup>17</sup> nicht nachzuvollziehender Abwertung des Satirikers Offenbach, dem „menschliche Größe und Dienst am Ideal“<sup>18</sup> abgesprochen wird, setzt Henseler Karl Kraus entgegen: „Er war seiner Zeit voran.“<sup>19</sup> Henseler weiß um die vielfältigen „Offenbachbilder des idyllischen Melodikers, des geistreich-frivolen Spötters, des dionysischen Tanzmeisters, des tendenziösen Satirikers.“<sup>20</sup> Leopold Schmidt<sup>21</sup> begreife den Komponisten „als deutschen Romantiker“, Ernst Pasqué<sup>22</sup> sähe „in der Offenbachiade einen Ausfluss rheinischer Karnevals-laune“, wohingegen Offenbachs Freunde in ihm den Vertreter der ‚vieille gaité françai-

11 Ebd.

12 Ebd. S. z

13 Ebd.

14 Jos. Schlüter: Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1863

15 Ebd. S. 8

16 Ebd.

17 Musik und Musiker in Karikatur und Satire, Oldenburg 1910

18 Schlüter S.8

19 Ebd.

20 Ebd. S. 11

21 Leopold Schmidt: Aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1909

22 Aus Offenbachs Lehrjahren, Erinnerungen eines Kölner. Über Land und Meer 1881, Nr.6

se und des esprit gaulois“<sup>23</sup> zu erkennen glaubten. H.M. Schletterer (Offenbach-Biograph, DDS) hingegen halte „Offenbachs französische Lustigkeit für kosmopolitische Luftigkeit. Seinen sogenannten französischen Esprit für uralten Judenwitz. Paul Nettel<sup>24</sup> führt insbesondere Offenbachs satirisch-parodistische Begabung auf die typisch jüdische Eigenheit zurück, „Stileigentümlichkeiten bis zur Manier zu karikieren.“<sup>25</sup> Hermann Kretzschmar<sup>26</sup> schließlich sehe in Offenbachs parodisch-kämpferischer „Einstellung gegen Meyerbeer „die musikhistorische Bedeutung Offenbachs.

Wie auch immer man den von Henseler angedeuteten Facettenreichtum der Offenbachbilder bewerten mag, er markiert ein weites Problemfeld von Pro und Contra. Eben das soll im Folgenden en détail untersucht und überprüft werden, um die verzerrte deutsche Offenbach-Wahrnehmung zu verstehen, zu dokumentieren und zu korrigieren, vor allem die pauschale Unterstellung, seine Werke seien „Operetten“.

Schon einer der Zeitgenossen Offenbachs, der bereits erwähnte Wiener Kritiker Eduard Hanslick, sprach sich entschieden gegen die „Geringschätzung Offenbachs“ durch die Deutschen aus und kritisierte Unwissenheit, Vorurteile und Uninformiertheit: „Wir glauben, dass ein großer Teil dieser kritischen Strafengel ... das Allerwenigste von Offenbach, und das nur aus schlechten Übersetzungen und plumpen Aufführungen kennt. Nur so lässt sich erklären, wie musikalisch urteilsfähige Männer aus lauter deutsch-klassischer Exklusivität blind und ungerecht werden gegen die Vorzüge von Offenbach“,<sup>27</sup> die Max Nordau schon 1881 als „französischen Schaumwein von vornehmster Marke“<sup>28</sup> feierte.

Das waren aber Ausnahmeautoren. Überwiegend herrschte Geringschätzung Offenbachs vor, seine Werke galten als „Operetten“. Es sollte bis 1950 dauern, dass ein Musikwissenschaftler wie Alfred Einstein das Kind beim Namen nennen sollte: „Die Opéra bouffe ist das korrupte Produkt einer korrupten Zeit; aber Offenbachs Musik ist sauber; seine Melodien sind bei aller Einfachheit immer blütenhafte, echte Einfälle.“<sup>29</sup> Er spricht endlich von Opéra bouffe anstatt von Operette.

23 Ebd. Er sprach nicht mehr von Operette.

24 Paul Nettel: Alte jüdische Spielleute und Musikanten, Prag 1924

25 Ebd.

26 Hermann Kretzschmar: Geschichte der Oper. Leipzig 1919

27 Eduard Hanslick: Opernleben der Gegenwart. Neue Kritiken und Studien. Berlin 1884, S. 269-290

28 Max Nordau: „Paris. Studien und Bilder aus dem wahren Milliardenlande“, 1981 nachgedruckt in „Forgotten Books“, London 2018, S. 108

29 Alfred Einstein, Die Romantik in der Musik, Wien 1950, S.340 (Originalausgabe: Musik in the Romantic Era, New York 1930)

Aber erst 2018 hat Peter Hawig in seinem konkurrenzlosen Lehrbuch über die Offenbachiade<sup>30</sup> beklagt, wie niemand vor ihm, dass es „zu den Ärgernissen der Offenbach-Rezension gehört, dass Offenbachs unterschiedliche Werktypen bis heute immer wieder über einen Kamm geschoren werden“<sup>31</sup>.

Mich hat es schon immer geärgert, dass fast jedem, den man heute anspricht, beim Namen Offenbach nur der „Vulgärbegriff“ (Anton Henseler) „Operette“ einfällt. Wobei mir natürlich klar ist, dass der Begriff „Operette“ vielfach als Sammel- oder übergeordneter Begriff verwendet wird, unter dem Diverses subsumiert wird, allerdings meist undifferenziert und inkorrekt. Die Offenbachliteratur belegt es eindrucksvoll. Selbst jene Autoren, die das Wesen der Offenbachiade wohl erkannt haben, ordnen sie oftmals nach wie vor dem Gattungsbegriff „Operette“ unter.

Nun kann man sich natürlich der Meinung des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus anschließen, dass die „terminologische Reflexion“ von Begriffen wie Operette nutzlos ist, „weil es nicht auf die Korrektur, sondern auf das Verständnis eines Wortgebrauchs“ ankomme, der seinerseits Musikgeschichte gemacht hat“.<sup>32</sup> Mit diesem Argument kann man allerdings jeden (falschen) Gebrauch von Gattungsbegriffen ungeachtet ihrer Definition von Machart, Dramaturgie und Absicht rechtfertigen.

Operette sei nun einmal wie Oper „eine geschichtliche Kategorie“, so Dahlhaus, „deren Sinn durch Systemdenken nicht zu erfassen“ sei. Darüber lässt sich allerdings füglich streiten. Nur so werde, so Dahlhaus, das „‘genre primitiv et gaie‘ wie Offenbach seine Opéra bouffe nannte“<sup>33</sup> zu einer eigenen Gattung. Dahlhaus weist darauf hin: „Die Musikgeschichte umfasst außer der Kompositions- auch die Interpretations-, Rezeptions- und Institutionsgeschichte.“<sup>34</sup> Schön und gut, aber was heißt denn das? Es öffnet doch der Willkür von Begrifflichkeiten freie Bahn.

Bleiben wir auf dem Boden der Tatsachen: Friedrich Nietzsche war der Meinung, dass „Wagner unter Deutschen bloß ein Missverständnis“<sup>35</sup> sei. Ich bin der Meinung, dass auch Offenbach ein deutsches Missverständnis ist.

Dieses Buch will versuchen, dem deutschen Missverständnis Offenbachs entgegenzuarbeiten durch die Darstellung jener fast ungebrochenen Tradition

30 Peter Hawig und Anatol Stefan Riemer: Musiktheater als Gesellschaftssatire. Die Offenbachiaden und ihr Kontext, 2018

31 Hawig S. 14

32 Carl Dahlhaus: Opéra bouffe, Operette, Savoy Oper. In: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980. S. 187 f.

33 Ebd.

34 Ebd. S. 189

35 Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe: Ecce Homo: Warum ich so klug bin. Nietzsche-W Bd. 2, S. 1092

der Verkennung, aber auch durch einen Abriss der Operettengeschichte, in der Offenbach einen Sonderplatz einnimmt – er war eben nicht der Begründer der Gattung Operette – sowie durch eine Blütenlese früher Autoren, die Offenbach immer schon zu schätzen wussten, jenseits dessen, was man so „Operette“ nennt, die Heine’sche Affinität ausnahmsweise eingerechnet (Heine und Offenbach sind sich nie in der Realität begegnet, waren sich aber sehr ähnlich. Offenbachs bekannteste Werke entstanden erst nach Heines Ableben. Heine und Offenbach standen übrigens beide auf freundschaftlichem Fuß mit Meyerbeer, wobei Offenbach sich ihm gegenüber viel anständiger betrug als Heine, der ihn erpresste.)

Ferner soll ein Überblick über die wichtigste deutschsprachige Offenbach-Literatur von den Anfängen bis heute gegeben werden, um den Weg aufzuzeigen, wie sich sehr allmählich ein neues, sachliches Offenbachbild entwickelt hat. Anhand ausgewählter Inszenierungen (auch rarer Werke einschließlich deutscher Erstaufführungen) soll die Problematik, Offenbach auf die Bühne zu bringen, der szenische Umgang mit ihm beispielhaft veranschaulicht werden.

Einen Seitenblick gestatte ich mir am Ende meines Buches ausnahmsweise auf eine Oper Offenbachs, auf „Hoffmanns Erzählungen“, an der besonders beispielhaft die Spannweite der Willkür des respektlosen Umgangs mit Offenbach sichtbar gemacht werden kann.

Die beiden deutschen Offenbachgesellschaften und die Offenbach-Edition Jean Christoph Kecks (OEK) werden dargestellt. Berücksichtigt werden auch die Aktivitäten im Offenbachjahr 2019 (anlässlich seines 200. Geburtstags) in Köln, das internationale Offenbach-Symposium (in Köln und Paris). Vergessen werden darf auch die Offenbach-Forschungsstelle Frankfurt am Main nicht. Angefügt werden nützliche Weblinks in Sachen Offenbach.

Neben der nationalsozialistischen soll auch die sozialistische Offenbachaneignung, wie sie in der einschlägigen Literatur der ehemaligen DDR zum Ausdruck kommt, nicht verschwiegen werden, denn auch sie hat Stereotype einer einseitigen Offenbachwahrnehmung erzeugt.

Fazit: Dieses Buch darf als Desiderat der Forschung angesehen werden. Das verzerrte deutsche Offenbachbild soll entzerrt und korrigiert werden, um den Begriff „Operette“ im Gegensatz zur „Opéra bouffe“ (Offenbachiade) als der genuin Offenbach’schen Gattung von Musiktheater herauszustellen und die Verschiedenartigkeit der Gattungen deutlich zu machen. Offenbach hat nicht ohne Grund sehr unterschiedliche Gattungsbegriffe für seine Werke benutzt, darunter auch die Gattungsbezeichnung „Operette“ für einige seiner einaktigen Werke. Aber eben nicht für alle Einakter. Bis auf eine Ausnahme benutzte er für alle anderen mehraktigen Werke andere Gattungsbezeichnungen, sie gilt es zu respektieren. In einem Werkverzeichnis soll dies dokumentiert werden.

Gelegentlich zitiere ich lange, selbstredende Textpassagen aus Werken der Offenbachliteratur in dokumentarischer Absicht, es sind Texte, bei denen sich

Kommentare erübrigen oder die nicht übertroffen werden können. Selbstverständlich werden auch Onlinepublikationen beachtet wie zitiert. Ich zitiere auch einige wenige Rezensionen anderer Autoren. Meine eigenen Rezensionen der Bücher und Aufführungen sind überarbeitete Beiträge, die ich für verschiedene Printmedien und ARD-Anstalten verfasste.

Naturgemäß gibt es bei einer solchen Zusammenstellung von Texten gelegentliche Überschneidungen und Wiederholungen. Die Rechtschreibung habe ich weitgehend, außer bei historischen Zitaten, der heutigen angeglichen.

Großen Dank schulde ich Alexander Hauer, Sven Tietz, Florence Delaage, Matthias Attig, Frank Harders-Wuthenow, Arnold Jacobshagen, Ralf-Olivier Schwarz und Ralph Günter Patocka für Anregung, Ermunterung, Unterstützung und last but not least Korrektur. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Jasmin Stollberger, die das Buch so schön gesetzt und in Form gebracht hat.

Dieter David Scholz, Juni 2023



## Chronologie des verzerrten Offenbachbildes in der deutschsprachigen Offenbach-Literatur. Eine repräsentative Auswahl

Wie Peter Hawig in seinem vortrefflichen Überblick über die Offenbachliteratur<sup>1</sup> schreibt: „Die eigentliche Offenbach-Forschung beginnt sieben Jahre nach dem Tod des Meisters mit der Veröffentlichung der ersten zentralen Biographie durch André Martinet 1887. Martinet hatte Zugang zur Familie Offenbach und zu deren Papieren. Die Zuverlässigkeit seiner Angaben hat sich in den seither über 100 Jahren immer wieder erwiesen, kleinere Irrtümer zugestanden - und zugestanden auch eine immer wieder durchscheinende allzu unkritische Nähe zu seinem Gegenstand.“<sup>2</sup>

Doch nicht um die französische Offenbachforschung soll es hier gehen, sondern um die deutsche. Dazu Hawig: „Die Offenbach-Forschung dankt dem deutschen Sprachraum genauso viel wie dem französischen. Dabei muss gesagt werden, dass zu Anfang das deutsche Urteil über den Menschen und sein Werk ebenso hart ausfiel wie das französische, das heißt, viele Kritiker beharrten auf der „Frivolität seiner Operetten, auf der minderwertigen Qualität seiner „musiquette“, und missbilligten seine Anhänglichkeit an jenes zu Zeiten der berühmten „Erbfeindschaft“ wenig geliebte Frankreich.“

Hawig hebt den Wiener Komponisten, Professor der Musikgeschichte des Prager Konservatoriums, Musikschriftsteller und Kritiker August Wilhelm Ambros (1816-1876) hervor. Er habe die Musik Offenbachs als „musikalische Waserpest“ qualifiziert, und nur zähneknirschend gestand er Fantasio oder dem Schwarzen Korsar „einiges“ an Wert zu. Aber schon sein berühmter Kollege Eduard Hanslick, dem ‚Il Signor Fagotto‘ und ‚Fantasio‘ gewidmet waren, anerkannte die große Kunstfertigkeit und den großen Geschmack, mit denen Offenbach seine Melodien erfand und seine Partituren orchestrierte — was ihn nicht hinderte, über ‚Blaubart ein krasses Fehlurteil zu fällen!

Erst 1909 erschien die erste ernsthafte Studie über die Musik Offenbachs in Deutschland, ein kleines Buch von Paul Bekker, dem damals noch sehr jungen Forscher, der später mit seinen Arbeiten über Beethoven und Mahler brillieren sollte. ... Bekker sieht sehr genau den Unterschied zwischen den Operetten Offenbachs und den minderwertigen Produkten gleichen Namens, die er als Zeitgenosse erdulden musste“<sup>3</sup>

Bis dahin gab vor allem deutschsprachige Literatur, die den Begriff „Operette“ mit jener Gattung verwechselte (gleichsetzte), die Offenbach erfand und damit hartnäckig die Tradition eines Vorurteils zementierte.

1 In: Peter Hawig: Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk. Beiträge zur Offenbach-Forschung, hrsg. Von Christoph Dohr, Bd. II, Köln 1999, S.261-276

2 Hawig S.261

3 Hawig, S.263

**Friedrich Uhl** beispielsweise. Er wurde als Sohn eines Gutsverwalters und späteren Schauspielers sowie einer Kaufmannstochter geboren. Er besuchte zunächst die Gymnasien in Teschen und Troppau, von 1842 bis 1844 studierte an der Universität Wien Philologie. 1845 debütierte er mit einer „Schlesischen Dorfgeschichte“ in den Sonntagsblättern, er war Mitarbeiter der Zeitung „Der Volksfreund“, Mitte der 1850er-Jahre begann er als Journalist bei der Tageszeitung „Die Presse“. Dann wechselte er zur Tageszeitung „Der Botschafter“, ab 1875 war er Chefredakteur der „Wiener Zeitung“, für die er unter anderem zahlreiche Feuilletons sowie Theater- und Opernkritiken schrieb.

Uhl war eine Wiener Institution und ein Zeitgenosse von Jacques Offenbach sowie von Richard Wagner. Mit beiden Komponisten war Uhl befreundet, obwohl sie einander in Abneigung verbunden waren. Uhl war einer der ersten Offenbach-Zeitgenossen, der über Offenbach schrieb. Offenbach, der stets gute Beziehungen zu Journalisten pflegte, hatte in Uhl einen verlässlichen Promoter in Wien, wohl auch einen persönlichen Freund.“<sup>4</sup>

In einem Zeitungsausschnitt aus der Wiener Zeitung vom 26. November 1859, der Karl Kraus in die Hände gefallen ist, und den er in seiner Zeitschrift „Die Fackel“ abdruckte, wird Offenbachs Wiener Rolle beleuchtet und werden seine Werke, die Kraus bezeichnenderweise „Offenbachiaden“ nannte, bereits als „Operetten“ verharmlost. Uhl schiebt: „Offenbach ist der musikalische Beherrscher des Carltheaters, dem er fast eine neue Physiognomie verliehen hat, und von hier aus haben seine Operetten den Weg über sämtliche deutsche Bühnen genommen.“<sup>5</sup> Das 1847 in der Leopoldstadt eröffnete Carl-Theater war ein typisches Wiener Vorstadt- und Unterhaltung. Es wurde 1854-1860 von Johann Nestroy geleitet, der dort 1860 die deutschsprachige Uraufführung von „Orphée aux Enfers“ mit sich selbst in der Rolle des Jupiters zustande brachte, es war der Auftakt der Wiener, ja der deutschsprachigen Offenbachbegeisterung.

Offenbachs „Musik, wie sein ganzes Wesen sind französisch“<sup>6</sup>, liest man, man wird informiert über die Bouffes Parisiens und nimmt erstaunt wahr, dass Offenbachs erstes Theater, die Bonbonniere, als das „kleinste der Pariser Opernhäuser“, als „Opernbühnchen“<sup>7</sup> bezeichnet wird, das es ja nicht war. Es duften lediglich kurze Einakter mit drei Personen und wenigen Musikern aufgeführt werden, von Opern kann keine Rede sein.

Interessant, wie Uhl das Café Riche (an der Ecke Boulevards des Italiens / Rue le Pelletier) wo sich die damalige Oper befand – als Inspirationsort Offen-

4 Peter Hawig in: Friedrich Uhl. Erinnerungen eines Wiener Feuilletonisten an Jaques Offenbach. Heft 5 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“. Bad Emser Hefte Nr. 419, S.2

5 Ebd. S. 3

6 Ebd.

7 Uhl S.4

bachs schildert, „eine Art Börse für Geist und Humor“<sup>8</sup>. Uhl spricht von der „Leidensgeschichte eines aufstrebenden Musikers in Paris“<sup>9</sup>, der viele Jahre hindurch „Opern komponiert“<sup>10</sup> habe. Man wundert sich ob dieser Gattungszuschreibung.

Offenbach beherrsche „mit seiner Frohsinnsmusik ebenso Paris wie Wien“. Vom „Orpheus“ spricht Uhl als von einem „parodistischen Meisterwerk“.<sup>11</sup> Auch in seinen Memoiren<sup>12</sup> bleibt Uhl seinem Offenbachbild im Wesentlichen treu, schildert aber Details über Offenbachs Charakter, seine (kulinarischen) Eigenarten und seine Eitelkeiten, seine Familie und seine „Kniegeige“<sup>13</sup> (eigentlich bezeichnet das Wort die Gambe, gemeint ist allerdings das Cello, auf dem Offenbach lebenslang seit seinem 10. Lebensjahr brillierte). Noch ein Stereotyp findet sich bei Uhl: „Offenbach wäre fast ebenso reich wie Meyerbeer gestorben, aber die Weiber und das verdammte Kartenspiel!“<sup>14</sup>

Offenbach ist für Uhl „der Repräsentant der Musik während der dritten Kaiserzeit Frankreichs“<sup>15</sup> und er wendet sich gegen das Vorurteil, dass Offenbach Deutschland verdorben habe, „ihm Frivolität einimpfte.“<sup>16</sup> Plastisch schildert Uhl den Hass zwischen Wagner und Offenbach und will damit nichts zu schaffen haben: „Ich habe Wagners Jupiterthron und Offenbachs Schlangenbisse immer abgewehrt.“<sup>17</sup> Über den Gegensatz Wagners und Offenbachs später mehr.

Uhls Schilderung der „Bouffes“ als vor allem erotischer Ort ist grell, plakativ und unzuverlässig wie Manches in seinem Text: „Hässliche, mit Aug und Wort schielende Männer und zur Sinnlichkeit aufreizende Weiber bildeten die Gesellschaft. Von oben herab senkte sich eine Wolke von scharfem Parfümduft und Schminkegestank ins Parterre, und von diesem, in welchem viele Herren, die vom Diner gekommen waren, und einige Dämchen Platz genommen hatten, stieg der Nachodeur des Champagners zur Bühne empor. Rausch oben, Rausch unten, dazu die bunten Lichter der Feerie“.<sup>18</sup> Man wundert sich über die Verwendung des Begriffs „Feerie“, der ja erst für die späteren Bearbeitungen der Werke Offenbachs nach dem Deutsch-Französischen Krieg gilt, nicht aber für

8 Uhl S.6

9 Uhl S.7

10 Uhl S.8

11 Uhl S. 5

12 Friedrich Uhl: „Aus meinem Leben“, Stuttgart-Berlin 1908

13 Uhl S. 65

14 Uhl S. 66

15 Uhl S. 64

16 Uhl S. 63

17 Uhl S. 63

18 Uhl S.64

die Zeit des „Orphée aux enfers“, in der Uhl Offenbach kennenlernte, und über die er schreibt.

Fazit: Uhl ist zwar einer der ersten Offenbach-Autoren, aber auch einer der ungenauesten.

**Heinrich Dorn** (1804 – 1982) entstammte einer Königsberger Kaufmannsfamilie, studierte an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin zunächst Rechtswissenschaft, wendete sich aber dann der Tonkunst zu. Er ließ sich von Ludwig Berger und Bernhard Klein im Klavierspiel und von Bernhard Klein und Carl Friedrich Zelter in Komposition ausbilden. Im Jahr 1830 erhielt er die Stelle eines Musikdirektors an dem neu eröffneten kurfürstlichen Hoftheater zu Leipzig. Dann wechselte Dorn nach Hamburg und leitete dort vorübergehend die Hamburger Philharmoniker. Anschließend begab er sich nach Riga, wo ihm eine Stelle als städtischer Musikdirektor und ab 1836 zugleich die Direktion des Theaterorchesters übertragen wurde, an dem zwischenzeitlich 1837–1839 Richard Wagner als Kapellmeister ebenfalls tätig war. Anfang 1843 wechselte Dorn an das Schauspiel Köln und wurde hier als Nachfolger von Conradin Kreutzer als städtischer Kapellmeister und Konzertdirigent des Gürzenich-Orchester Köln angestellt. Nach dem Tode Otto Nicolais wurde Dorn 1849 in Berlin zu dessen Nachfolger als Kapellmeister und Dirigent am königlichen Hoftheater.

Dorn hat zehn Opern, ein Ballett, Lieder Chöre und Kammermusik geschrieben, auch eine Operette auf ein Libretto von Charles Nuitter („Gewitter bei Sonnenschein“) und er schrieb über Musik.

Seine zunehmende Distanzierung von Richard Wagner machte ihn empfänglich für Jacques Offenbach, dem er als Musikschriftsteller in seinen Memoiren<sup>19</sup> ein kleines Denkmal setzte. Er kannte ihn seit dessen Kinderzeit in Köln. „Das war eine Zeit, mein süßer Köbes, alias Jaköbchen“<sup>20</sup> erinnert er sich im 2. Band seiner Memoiren. Später spricht er vom Kölnischen „Köbes“<sup>21</sup>. Es sind vor allem Erinnerungen an gemeinsame feucht-fröhliche Erlebnisse, auch an den späteren Jacques mit dem enormen „Kompositionstalent“<sup>22</sup>, den er den „französierten Köll'sche Jung“<sup>23</sup> nannte. Er traf er ihn wieder 1856 in Paris und später mehrfach in Berlin. Er betont, dass er sich „in der ganzen Welt (nicht bloß in der Demi-Monde) berühmt gemacht habe... und auf dem besten Weg sei, ein steinreicher Mann zu werden.“<sup>24</sup> Schließlich besuchte er in Berlin die zweihundertste Vorstellung des „Pariser Lebens“ im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater.

19 Heinrich Dorn: „Aus meinem Leben - Erinnerungen“. Berlin 1870-1872

20 Zitiert nach: Heinrich Dorn. Zwei Texte zu Jacques Offenbach. Hrsg. von Peter Hawig. Heft 3 der Reihe „Offenbach in Berichten von Zeitgenossen“, Bad Emser Hefte Nr. 417, S. 3

21 Ebd. S. 80

22 Ebd. S. 5

23 Ebd. S. 4

24 Ebd. S.87

Im 5. Band seiner Erinnerungen geht er das Werk Offenbachs als Musiksachverständiger an und macht sich Gedanken über Gattungsbezeichnungen Offenbachs. Er fragt sich, ob man das „Pariser Leben“ als „Werk der Operngattung oder nur der Posse mit Gesang“<sup>25</sup> zurechnen dürfe. In Berlin sei das Stück unter dem Titel „Bilder aus der Gegenwart, Musik von Offenbach“ gegeben worden, „also weder komische Oper noch Operette oder Singspiel genannt.“<sup>26</sup> Immerhin stellt er ganz zurecht fest: Offenbachs „Komposition ist so himmelweit verschieden von dem, was die Franzosen im spezielleren Sinne Opéra comique benennen, was die Italiener unter Opera buffa verstehen, und was die Deutschen mit dem Namen Singspiel bezeichnen.“<sup>27</sup>

Dorn ist der Erste, der konstatiert, dass Offenbach „eine Gattung schuf, die so ungeheure Verbreitung findet, teils durch pikante Stoffe und deren witzige Bearbeitung, teils durch prickelnde, anregende Melodien und nicht am allerwenigsten durch die Leichtigkeit der musikalischen Mache.“<sup>28</sup>

Wenn auch nur ungefähr, begreift er das Spezifische des Offenbachschen heiter-satirischen Musiktheaters, ohne es allerdings jemals mit der originalen Gattungsbezeichnung „Opéra-bouffe“ zu benennen. Er schlägt „Posse mit Gesang“<sup>29</sup> vor, eine „glückliche Mischung von raffiniertem spiritus, propre cru, von esprit mousseux seines neuen Heimatlandes, und von karnevalistischem Humor seiner alten Vaterstadt.“<sup>30</sup>

Dorn konstatiert das Neue der Offenbachschen Gattung, bleibt aber beim alten, altbewährten Gattungsbegriff. Offenbachs Werke seien „Modelle eines eleganten Mischlingsstils ... (von) Operette.“<sup>31</sup>

**Max Nordau** war einer der führenden Vertreter des Zionismus und engster Mitarbeiter Theodor Herzls. Der als Maximilian Simon Südfeld in Pest geborene Rabbinersohn war als Arzt und Journalist mehrerer Zeitungen sowie als Buchautor tätig. Im zweiten Band seines Buches „Paris. Studien und Bilder aus dem wahren Milliardenlande“<sup>32</sup> aus dem Jahre 1881 findet sich neben Porträts von Alexandre Dumas, George Sand und anderen berühmten Persönlichkeiten auch eine bemerkens- und lesenswerte Abhandlung über Jacques Offenbach.

Neben Irrtümern, Vorurteilen und Stereotypen offenbart das Buch viele amüsante Wesenszüge des Komponisten und Alltagsbeobachtungen (etwa

25 Ebd. S. 14

26 Ebd. S. 14

27 Ebd. S. 15 f.

28 Ebd. S. 17

29 Ebd. S.17

30 Ebd. S. 18

31 Ebd. S. 21

32 Max Nordau: „Paris. Studien und Bilder aus dem wahren Milliardenlande“, 1881. Nachgedruckt in „Forgotten Books“, London 2018

die Begegnung mit Alfred de Musset und die spontane Entstehung des Liedes Fortunios). Offenbach wird als französischer „Schaumwein von vornehmster Marke“<sup>33</sup> gefeiert und als „überaus originelle und charakteristische“<sup>34</sup> Figur aus der bunten Komödie des Pariser Lebens. „Paris war ein Festsaal und das Leben darin eine ewige Lustbarkeit,“<sup>35</sup> heißt es. Ein Allgemeinplatz, den Offenbach in „La vie Parisienne“ verspottete und ironisch-zynisch hinterfragte. Offenbachs Kampf, seine Melancholie, seine enorme Produktivität, sein Einfallsreichtum und seine ambivalente Auszeichnung durch Rossini, der ihn den „Mozart der Champs Elysées“<sup>36</sup> nannte, werden gewürdigt. Aber es wirkt geradezu antisemitisch (vielleicht lässt jüdischer Selbsthass grinsen), dass hervorgehoben wird, dass Offenbach ein „Jüdlein aus Köln,“<sup>37</sup> sei, dessen „Nase sein Christentum dementierte.“<sup>38</sup> Dabei sah Nordau selbst – mit Verlaub gesagt – Urvater Moses nicht unähnlich. Anekdotenreich werden Offenbachs Großzügigkeit, Verschwendungssucht, seine Trink- und Spielsucht, sowie sein Talent für Public Relations und Werbung betont: „Mit den Journalisten hatte sich Meister Jacques immer gut zu stellen gewusst.“<sup>39</sup> Nordau konstatiert: „Offenbach war während dieser anderthalb Jahrzehnte der berühmteste und gefeiertste Künstler des Universums. Seine Operetten beherrschten alle Bühnen der Welt...Er verdiente Millionen über Millionen.“<sup>40</sup> War es Neid, dass er den pekuniären Erfolg Offenbachs so hervorhob? Nordau beschreibt die Karriere, die Werke und deren Charakteristika sehr kenntnisreich und zutreffend... „Er hat das Gebiet der Musik erweitert und die Polemik in die Musik eingeführt. Er war der Schöpfer der satirischen Musik... Offenbach war einer der Hauptstreiter im Kampfe gegen die Tradition und die Autorität.“<sup>41</sup> Er habe „einen Krieg gegen moderne Götzen, gegen Königtum und Militarismus“ geführt und das „Trotteltum auf dem Throne“ sowie „Salongeneräle“ gegeißelt, seine Werke seien „musikalische Guillotinen“<sup>42</sup>. Und doch ignorierte er Offenbachs Gattungsbezeichnungen und stellt fest: „Eine Operette nach der anderen vollendete er“<sup>43</sup>. Offenbach, „der als Mensch wenig sympathisch ist, war als Künstler eine originelle Erscheinung und hatte als solcher eine große kulturhistorische Bedeutung für unsere

33 Nordau S. 108

34 Ebd.

35 Nordau S. 121

36 Nordau S. 114

37 Ebd. S.391

38 Nordau S. 110

39 Nordau S. 114 f.

40 Ebd.

41 Nordau S. 124

42 Nordau S. 125

43 Nordau S. 117

Zeit. Offenbach war vollkommen der Sohn seines Jahrhunderts, ein wirklich moderner Mensch“.<sup>44</sup>

Dass er modern dachte, „dass in seinem Talent die Pulse des Jahrhunderts pochten, das ist das Geheimnis seiner Erfolge; das erklärt es, dass der arme deutsche Jude, der unbekannt mit einigen Empfehlungen nach Paris kam, nach einem kurzen Existenzkampfe sich in der ersten Reihe der Weltberühmtheiten fand.“<sup>45</sup>

Und dann liest man „Möge es dem Leser nicht allzu paradox scheinen, wenn ich sage, dass nicht der Musiker, sondern der Philosoph Offenbach das Publikum beider Hemisphären sich untertänig gemacht hat.“<sup>46</sup> Nordau erkannte das „satirische, revolutionäre Element in Offenbachschen“<sup>47</sup> Werken, dennoch bleibt er dabei, sie Operetten zu nennen. Das bleibt absolut unverständlich und wird Geschichte machen, die Geschichte einer Fehlbeurteilung. Immerhin, so sein so zugespitztes wie fragwürdiges Fazit. „Offenbach scheint mir der Aristophanes unserer Zeit gewesen zu sein“<sup>48</sup>.

Der Operettenführer von **W. Lackowitz** aus dem Jahre 1894, im Untertitel als „Textbuch der Textbücher“ deklariert, betont schon im Vorwort, dass der Inhalt der „so leicht geschürzten Operette“<sup>49</sup> (die der Oper untergeordnet wird) nicht leicht zu erzählen sei, schwieriger als der im Großen und Ganzen verständigere Inhalt einer Opernhandlung. Diese Schwierigkeiten mussten indessen überwunden werden.<sup>50</sup> Das meint die Auswahl der Werke (die bei ihm nicht immer der Operette angehören) wie ihre Gattungszugehörigkeit, die sehr frei und willkürlich getroffen wird. Das trifft vor allem auf Offenbach zu: „Orpheus in der Unterwelt“ etwa wird als „Burleske Oper“ bezeichnet<sup>51</sup>, „Blaubart“ als „Komische Oper“<sup>52</sup>, „Genoveva von Brabant“ als „Burleske“<sup>53</sup>, „Orpheus in der Unterwelt“ als „Burleske Oper“<sup>54</sup> und „Die schöne Helena“ als „Buffo-Oper“<sup>55</sup> um nur einige Werke aus den erstaunlich vielen genannten herauszugreifen. Eine totale Verwirrung der Gattungsbezeichnungen, die zeigt, wie schwer man sich damit tat, Offenbachs Werk in seiner Neuartigkeit einzuordnen.

44 Nordau S. 122

45 Nordau S. 123

46 Ebd.

47 Nordau S. 126

48 Nordau S. 127

49 Der Operettenführer. Textbuch der Textbücher. Hrsg. von W. Lackowitz. Berlin 1894, S. III

50 Ebd.

51 Ebd. S. 208

52 Ebd. S. 260

53 Ebd. S. 247

54 Ebd. S. 208

55 Ebd. S. 230

Erstaunlich, wie der Privatgelehrte und Musikschriftsteller **Paul Marsop** schon 1899 beklagte: „Der geistfunktelnnde französische Blödsinn wurde in der Übertragung durch deutsche Verskünstler, in der Ausführung durch deutsche Sänger und Orchester zum abgeschmackten, mit groben und blöden Zoten durchsetzten Tollhausspiel.“ Und er fährt fort: „Der Deutsche hat im gesamten Gebiet der französischen Literatur das Gefühl, über Moorboden zu Wandeln ... Die deutsche Sprache ist keine Virtuosen- oder und Seiltänzersprache. Was man in ihr sagt, ist entweder anständig oder unanständig ... Nicht einmal der instrumentale Witz Offenbachs war durch deutsche Orchester einigermaßen getreu wiedergegeben. ... Der Witz Offenbachs ist vorwiegend rhythmischer Art- und gerade die Rhythmik ist die schwächste Seite der deutschen Orchester...sie verstehen darum mit den rhythmischen Glanzleistungen Offenbachs, dem Besten, was ihm nachzurühmen ist, nichts Rechtes anzufangen, die deutschen Kapellmeister sind nicht in der Lage, Offenbach...angemessen zu dirigieren.“<sup>56</sup> Marsop spricht so deutlich wie erst Hanslick wieder das Kernproblem der deutschen Offenbachrezeption aus.

Der Operettenführer von **Johannes Scholtze** aus dem Jahre 1900 ordnet Offenbach unverhohlen der Operette zu, ja erklärt Offenbach zum „Altmeister der französischen Operette“,<sup>57</sup> so wie er Johann Strauß jun. zum „eigentlichen Begründer der modernen Wiener Operette“<sup>58</sup> erklärt. Immerhin wird Offenbach insofern besonders gewürdigt, als dass er in seinem „Orpheus“ das Feld betreten habe, „welches nach ihm keiner in seiner Art nachbearbeitete.“<sup>59</sup> Das Werk wird allerdings als „Burleske Oper“<sup>60</sup> bezeichnet, die „Schöne Helena“ als „Buffo Oper“<sup>61</sup> und sogar „Hoffmanns Erzählungen“ wird diesen Operettenführer als „phantastische Operette“<sup>62</sup> einverleibt. Die Gattungsbezeichnungen Offenbachs werden nach wie vor in geradezu absurder Weise ignoriert und stattdessen willkürliche eingesetzt.

In der berühmten 6. Auflage von **Meyers Großem Konversations-Lexikon** von 1905-1909 (das Lackowitz und Scholtze als Referenzwerke empfiehlt) ist unterm Stichwort „Operette“ zu lesen: „Eine Oper von kurzer Dauer, auch eine im kleinen Genre, also so viel wie Singspiel, in der Gesang und gesprochener Dialog

56 Paul Marsop: *Musikalische Essays*, Berlin 1899, darin: *Offenbach und die Wiener Operette*. S. 45-69

57 Johannes Scholtze: *Vollständiger Operettenführer durch die Repertoireoperetten*. Berlin 1906, S. VII

58 Scholtze, S. VII

59 Scholtze, S. VII

60 Scholtze, S.168

61 Scholtze S. 181

62 Scholtze S. 207

wechseln; in neuester Zeit die burleske oder Karikaturopen, in der die Handlung nicht nur scherzhaft, sondern niedrig komisch oder parodistisch ist und auch die Musik jeden ernsthaften Affekt vermeidet.“<sup>63</sup>

Offenbach wird darin als „Operettenkomponist“ behandelt. Es wird absurderweise behauptet, er sei „dem Beispiele Hervés (gefolgt. DDS), indem er ein (nach dessen Vorbild) eigenes kleines Theater, *Bouffes-Parisiens*, eröffnete, auf dem er seine diejenigen Hervés bald aus dem Feld schlagenden Operetten zur Ausführung brachte.“<sup>64</sup>

Wie im nächsten Kapitel dargestellt werden wird, war Hervé zwar der eigentliche Begründer der Operette, aber Offenbach ist ihm nicht gefolgt, sondern ging eigene Wege, und keineswegs nur mit Operetten. Groteskerweise bezeichnet Meyers Lexikon Offenbachs „Barbe-Bleue“ als „Karikaturoperette“<sup>65</sup> und unterstellt pauschal: „Die berühmtesten seiner über 100 Operetten sind: ‚Die Verlobung bei der Laterne‘ (1857), ‚Orpheus in der Unterwelt‘ (1858), ‚Die schöne Helena‘ (1864), ‚Blaubart‘ (1866), ‚Pariser Leben‘ (1866), ‚Die Großherzogin von Gerolstein‘ (1867).“<sup>66</sup> Was für ein Missverständnis.

**Karl Blessinger** gehört zu den nationalsozialistischen Musikwissenschaftlern der ersten Stunde, die im Dritten Reich Karriere machten. Sein Aufsatz<sup>67</sup> „Offenbach und die moderne Operette“ entstand allerdings 1921, lange bevor er sich bewusst zu den intellektuellen Handlangern und Helfershelfern der Nazi-Kulturpolitik machte.

Sein Offenbach-Aufsatz kann noch nicht den infamen rassistischen Publikationen des berühmt-berüchtigten Nazi-Autors<sup>68</sup> zugerechnet werden, aber

63 Meyers Großes Konversations-Lexikon (6. Auflage 1905-1909. Sonderausgabe. Zweitausendeine. CD-Rom., Berlin 2006), S. 143464. (vgl. Meyer Bd. 15, S. 73)

64 Meyers Großes Konversations-Lexikon S. 142295 (vgl. Meyer Bd. 14, S. 912)

65 Meyers Großes Konversations-Lexikon S. 21564 (vgl. Meyer Bd. 3, S. 36)

66 Meyers Großes Konversations-Lexikon (1905), S. 142295 (vgl. Meyer Bd. 14, S. 912)

67 Karl Blessinger: Offenbach und die moderne Operette. Augsburg 1921 (Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher, hrsg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt am M.)

68 Siehe den Wikipedia-Eintrag: „Karl Michael Blessinger (\* 21. September 1888 in Ulm; † 13. März 1962 in Pullach, München) war ein deutscher Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Ab 1920 lehrte Blessinger an der Münchener Akademie der Tonkunst. Er trat zum 1. Mai 1932 der NSDAP bei (Mitgliedsnummer 1.117.363) und wurde Kreisschulungsleiter. Seit 1936 war er zusätzlich Leiter des NS-Dozentenbundes an der Akademie der Tonkunst. 1939 wurde er vom kulturpolitischen Archiv als Musiksachbearbeiter im Deutschen Volksbildungswerk für den Gau München-Oberbayern vorgeschlagen. In der Zeit des Nationalsozialismus veröffentlichte Blessinger mehrere antisemitische Pamphlete, um jüdische Musiker zu diffamieren. Sein Buch „Judentum und Musik“ knüpft an Richard Wagners Schrift „Das Judentum in der Musik“ an und beschreibt im Kapitel „Der Jude als Kulturparasit“ beispielsweise Gustav Mahler. ...Er wird daher auch

er lässt doch schon erkennen, wohin die Fahrt geht. Im Übrigen ist der Aufsatz ungenau, verquast und sehr antifranzösisch, eindeutig gegen Offenbach gerichtet. Da heißt es beispielsweise: „Die Operette ist französischen Ursprungs, aber das erste Beispiel ihres Auftretens finden wir in England, in der sogenannten Bettleroper“<sup>69</sup> Man ist erstaunt.

Der englischen, wie auch der deutschen Tradition (Schäferspiel, Singspiel, Opera buffa etc.) wird bescheinigt, dass sie von „versöhnlicher Wirkung“<sup>70</sup> sei. Dann holt Blessinger zum großen Schlag aus: „Die Satire will beleidigen, ... Die Satire, der Geist, der auch in der Operette lebt, ist nur in einer überkultivierten Umgebung möglich.“<sup>71</sup> Paris wird zum Paradebeispiel einer solchen Überkultiviertheit erklärt, zumal „dem Franzosen der Hang zum Spott ja im Blute liegt.“<sup>72</sup>

Auf Komponisten wie Adolphe Adam, auf der Musiquette und dem Vaudeville baue Offenbach eigentlich auf. Und „so hat Offenbach mit seinen Werken nichts absolut Neues geschaffen“.<sup>73</sup> Offenbach sei zwar zum „Gesellschaftskritiker des zweiten Kaiserreichs“ geworden, die im Lachen befreiende Wirkung seiner Travestien der griechischen Mythologie könne man allerdings nur verstehen, wenn man „die Art der damaligen französischen Gymnasialerziehung“ kenne, „der fürchterlichen Enge der Lyzeen“.<sup>74</sup> Offenbachs begabte „Operette“ sei, und das ist der Kern des franzosenfeindlichen Aufsatzes, der schon fast nationalsozialistische Offenbachschmähung und -ausgrenzung vorwegnimmt, „im Grunde genommen eine Dekadenzerscheinung. Der ältere französische Esprit hebt sich hier geradezu bewusst selber auf.... Mit Offenbach ist die Blüte der französischen Operette so ziemlich vorbei“<sup>75</sup>. Was historisch nicht stimmt.

Blessinger kommt mit unverhohlenen antioffenbachsicher Gesinnung auf die deutsche Operette zu sprechen, „namentlich in ihrer älteren Wiener Zeit“, ihr wird bescheinigt, dass das „satyrische, parodistische Element... niemals auch nur entfernt so stark entwickelt worden (sei, DDS), wie das bei Offenbach der Fall war.“<sup>76</sup> Falsch ist auch, was er dann schreibt: „Die Operette im modernen

im Lexikon der Juden in der Musik von Herbert Gerigk und Theophil Stengel zitiert. 1935 wurde Blessinger zum a. o. Professor ernannt und 1936 Leiter des NS-Dozentenbundes. Im Oktober 1942 wurde Blessinger schließlich zum ordentlichen Professor befördert. Nach Kriegsende wurden Blessingers Schriften Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler und Judentum und Musik in der Sowjetischen Besatzungszone auf die Liste der auszusondernden Literatur gesetzt.[4][5] Ab 1951 lebte Blessinger im Ruhestand in Pul-lach, wo er 1962 starb“

69 Ebd. S. 3

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd. S. 4

73 Ebd. S. 5

74 Ebd.

75 Ebd. S 7 f.

76 Ebd. S 8 f.

Sinne finden wir ... zuerst in Wien.<sup>77</sup> Die österreichischen Operettenkomponisten werden ausführlich gewürdigt. Und dann kommt Blessinger wieder auf die musikalische Erziehung zu sprechen, die „Bedeutung der Musik für den Schulunterricht,“ eines seiner Lieblingsthemen. Er wettet gegen „Zeitgeist“ sowie „materialistische Einstellung“ und fordert das Recht auf „leicht eingängliche, den Geist nicht anstrenghende Darbietungen ... zur Erholung“<sup>78</sup> des arbeitenden Menschen. An eine durchgreifende Besserung sei nur zu denken, „wenn in der ganzen Art der Lebensführung die Wandlung, welche sich heute mit der Pflege der körperlichen Erziehung und mit dem Bemühen um eine Vertiefung der Volksbildung vorzubereiten scheint, zur Tatsache geworden sein wird. ... Jede künstlerische Reform muss aus der Institution entspringen, was aber bisher an Reformoperetten herausgekommen ist, ist rein mit dem Verstande gemacht, erklügelt, konstruiert.“<sup>79</sup>

Das klingt schon nach dem Vokabular einer völkischen, der späteren nationalsozialistischen Operettendefinition, die zu basieren habe auf „volkstümlicher Musikpflege“<sup>80</sup>. Die zivilisationskritische, antimodernistische Haltung Blessingers ist bemerkenswert. Seine Stunde schlug 1933, mit Hitlers Auftreten erfüllten sich Blessingers Hoffnungen auf eine Erneuerung der Operette in besagtem Sinne.

Das Dritte Reich zeichnet sich denn auch nicht nur durch ein Offenbachmissverständnis, sondern durch seine radikale Offenbachausmerzung aus. Sie kommt deutlich zum Ausdruck in Reclams beliebtem Operettenführer, herausgegeben von **Walter Milnik** aus dem Jahre 1938. Als repräsentativ für die Musikpolitik<sup>81</sup> im Dritten Reich heißt es darin schon im Geleitwort: „Selbstverständlich hat das Dritte Reich die typisch jüdische und stark verjazzte Operette ausschalten müssen“<sup>82</sup> Sowohl Paul Abraham als auch Jacques Offenbach, um nur zwei Komponisten zu nennen, waren zu unerwünschten Personen erklärt worden und galten in Milniks Operettenführer nicht als erwähnens- bzw. wünschenswert. Sie wurden schlicht verschwiegen, um nicht zu sagen ausgemerzt, auch in dem beigefügten Abriss der Geschichte der Operette, in dem behauptet wurde „Der Entwicklungsgang der Operette ...entwickelte ... sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts zuerst in Frankreich.“ Die Operette habe „in Frankreich ihre erste Blüte und in rascher Folge schon ihre Verfallszeit erlebt.“ Namen wer-

77 Ebd. S. 9

78 Ebd. S. 14

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Siehe dazu: Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt a. M. 1982 und Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Hrsg. Hans-Werner Heister u. Hans-Günter Klein. Frankfurt am Main 1984

82 Reclams Operettenführer, Hrsg. Von Walter Milnik, 1938, S. 1

den nicht genannt. Des Weiteren wird lediglich die deutsche und die österreichische Operette gefeiert.

Offenbachs Opéra bouffe wird in dem weit verbreiteten Operettenführer vollkommen ausgeklammert, so wie Offenbach auch auf den Theaterbühnen konsequent verboten wurde. Davon hat sich der Ruf Offenbachs, der schon durch Richard Wagners Offenbachverunglimpfungen vergiftet wurde (davon wird noch zu berichten sein), nach 1945 nicht mehr erholt.

Auch **Hans Renner** schrieb 1938 einen großen Führer durch die Oper und die klassische Operette. Schon im Vorwort schreibt er „Opern jüdischer oder entarteter Komponisten sind in dem Buch nicht enthalten.“ Damit ist eigentlich alles gesagt, wobei die Operette pauschal unter die Gattung Oper subsummiert wird, die Gattung „Opéra bouffe“ existiert gar nicht für Renner. Ziel dieses „Volksbuches“ sei es, den „geschichtlichen Werdegang der Oper“ darzustellen, frei „von aller Tagespolemik.“ Bei der Darstellung der Geschichte der Operette ist Offenbach zu Gunsten der deutschen und österreichischen „Meister“<sup>83</sup> wie schon bei Milnik komplett eliminiert worden.

1948 brachte **Hans Renner** unter veränderten politischen Bedingungen seinen Nachkriegsopern- und Operettenführer heraus, als „Kleine Ausgabe“ des 1938 erschienen großen, der noch dem vorherrschenden Geist des Dritten Reichs entsprach.<sup>84</sup> Ausschließlich Berliner und Wiener Operetten sind in Renners Nachkriegswerk verzeichnet, nur ein Werk Offenbachs ist aufgenommen worden, aber keine „Operette“, sondern die „Oper“ Hoffmanns Erzählungen. Der vorangestellte Abriss seines Lebens und Schaffens ist ebenfalls nicht korrekt. Ab „Orpheus“ spricht Renner ausnahmslos von „Operetten“<sup>85</sup>, die, und nun kommt ein antikapitalistischer (wo nicht antisemitischer) Aspekt hinzu, Offenbach zum „mehrfachen Millionär“<sup>86</sup> gemacht hätten, die ihm ermöglicht hätten, sich „von den Bouffes parisiens ins Privatleben zurückzuziehen.“ Auch diese Polemik entspricht nicht den Tatsachen. Schließlich wird Offenbach als „Schöpfer der französischen Form der klassischen Operette“<sup>87</sup> bezeichnet, was auch nicht stimmt. Die aus dem Dritten Reich herrührenden Offenbachanimositäten werden auch 1948 beibehalten gipfeln in der Behauptung: „Er nimmt das Pariser Gesellschaftsleben aufs Korn und ist dabei hemmungslos bis zur Schlüpfrig-

83 Hans Renner: Die Wunderwelt der Oper. Berlin, 1938, S. 9 f.

84 Hans Renner: Das Wunderreich der Oper. Opern- und Operettenführer, Düsseldorf 1948

85 Ebd. S. 152

86 Ebd. S. 153

87 Ebd.

keit.“<sup>88</sup> Auch das ist eine unzutreffende Behauptung des nationalsozialistisch arg belasteten Autors<sup>89</sup>, wie im Folgenden klar werden dürfte.

**Rolf Fath** und **Anton Würz** haben in ihrem 1951 erstmals herausgekommenen und in zahlreichen Neuauflagen (36 Auflagen bis 1994 ) erschienenen Werk<sup>90</sup> dem neuen musikalischen Nachkriegsgeist gehuldigt, die Nazipositionen aufgegeben und immerhin 10 Werke Offenbachs verzeichnet und dargestellt, die allerdings ausnahmslos und nach wie vor „Operetten“ genannt werden: „Wenn es auch schon lange vor Offenbach lustige kleine Opern und Singspiele gegeben hat, die den Namen ‚Operette‘ tragen könnten, so kann man doch erst seit der – auf Offenbach zurückgehenden - Vorherrschaft des Drastisch-Witzigen, Satirischen und vor allem auch des Tänzerischen in musikalischen Bühnenwerken von ‚Operetten‘ im eigentlichen Sinne als einer eigenen künstlerischen Gattung sprechen.“<sup>91</sup> Alte Vor- und Fehlurteile werden repetiert.

**Hans Joachim Moser** war einer der infamsten Gesinnungs-Nationalsozialisten aus Opportunismus<sup>92</sup>. Seine Verstrickungen ins Nazi-System und seine nationalsozialistischen, antisemitischen wie rassistische Schriften sind dokumentiert. Auch dem Offenbachkapitel in seiner „Musikgeschichte in hundert Lebensbildern“<sup>93</sup>, die 1952 in erster, 1958 in 2. Auflage erschienen, merkt man Mosers Nazi-Vergangenheit noch an. Das Buch wird im Vorwort zur ersten Auflage vom Autor als „Heroengeschichte“ bezeichnet, als „Darstellung nach führenden Persönlichkeiten“, eine „Historie aus Porträts der Tonmeister aller Zeiten und der verschiedensten Kulturnationen“. Ziel sei es, „Lebenswerk“ und „Cha-

88 Ebd.

89 Zum Hintergrund: Hans Renner (\* 1901 in Arolsen/Waldeck; † 1971 in Marburg) studierte Musik und begann seine Laufbahn als Komponist, Pianist und Dirigent in Berlin. 1931 fand die Erstaufführung seiner Oper Nächtlicher Besuch in Gera statt. Renner gehörte bereits vor 1934 der NSDAP an. Seit 1934 war er im Verwaltungsausschuss der Reichsmusikkammer tätig. 1936 endete seine Karriere als Komponist und Interpret nach politischen Schwierigkeiten. Er zog sich zurück und schrieb sein erstes Buch: Das Wunderreich der Oper. 1937 wurde er Leiter der Abteilung III Musik in der nationalsozialistischen Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘. Von 1941 bis 1945 war H. Renner Soldat. 1946 wurde er in der SBZ Leiter des Volksbildungsamts in der Potsdamer Provinzialregierung und 1948 Leiter der Abteilung Kunst und Vorsitzender der Volksbühne Brandenburg. Nach erneuten politischen Konflikten übersiedelte er nach Westdeutschland, wo er als Musikschriftsteller noch lange erfolgreich tätig war und seine Ansichten und Schriften dem neuen Zeitgeist anpasste. (Quelle: peoplepill.com und Wikipedia)

90 Reclams Opern- und Operettenführer von Rolf Fath und Anton Würz (34. Und 21. Auflage), Stuttgart 1994

91 Rolf Fath und Anton Würz, Operettenführer S. 21

92 Siehe den Eintrag in Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Joachim\\_Moser](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Joachim_Moser). Einzelheiten erfährt man auch bei: Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt 1982

93 Hans Joachim Moser: Musikgeschichte in hundert Lebensbildern, Stuttgart 1958. Lizenzgabe, Wiesbaden 1958 (Erstauflage Stuttgart 1952)

rakterbilder“ darzustellen, „um so von der Anteilnahme an der Menschlichkeit eines Meisters her den Drang es Lesers zu wecken“<sup>94</sup>.

Die Menschlichkeit Offenbachs wird allerdings in Mosers Darstellung denunziert, ja desavouiert. „Er wurde zum frühesten Nur-Unterhaltungskünstler des Welttheaters und führte die ‚Operette‘ aus der Singspielform in die Gattung des gossen Parodieschwanks hinüber.“<sup>95</sup> Auf Richard Wagners infamen Vergleich mit dem „Düngerhaufen“ Offenbach, auf dem sich „alle Schweine Europas wälzen“<sup>96</sup> können, verweisend, bescheinigt er Offenbach, Komponist von zynischer „Amüsiermusik“ zu sein. Trotz „ewigen Witzeln“, sei er ein gütiger Familienvater gewesen, doch letztlich ein fragwürdiger Komponist: „Sieht man bei seiner Kunst vom sympathischen Anfang und Ende ab, so diene sie allzu willig der brüchigen Lebewelt des Zweiten Kaiserreichs, dem Hautgout-Gaumen der Roués und Grandes Cocottes“<sup>97</sup>. Das ist nicht nur eine Bösartigkeit, an Nazi-Klischees erinnern, sondern auch ein Verkennen der Tatsachen, immerhin war Offenbach der mutigste Spötter, Kritiker und Satiriker des Zweiten Kaiserreichs. Moser scheut sich auch nicht, die antisemitische Karte offen auszuspielen. Da liest man tatsächlich: „zwischen seinen Glaubensgenossen, dem großen Meyerbeer und dem kleinen Emile Waldteufel (Hofballmusikdirektor Louis Napoleons) hält er schon gattungsmäßig die Mitte und überragt doch meist beide an Plastik und Anmut des Gedankens.“<sup>98</sup> In den Bouffes Parisiens habe er „musiquettes...kleine Kabarettrevuen und Singspielchen voll Empfindsamkeit“ produziert, die ihm den Beinamen „Mozart der Boulevards“<sup>99</sup> eingetragen habe. Das ist nicht nur eine dreiste Ignoranz der neuartigen Offenbachiaden gegenüber, sondern auch eine Verfälschung des Rossini-Zitats vom „Mozart der Champs Elysees“. Moser bescheinigt Offenbach nicht mehr als „Kleinkunst“ produziert zu haben, er spricht von „Juxparodien“, denen „mokante“ Partituren zugrunde lägen, und behauptet „das Wort Operette erhielt erst um 1860, und zwar durch Offenbach, den heutigen Sinn.“<sup>100</sup> Das ist eine falsche Behauptung, wie noch zu zeigen sein wird. Dass Offenbach als „Naturkomponist“ (was ist ein Naturkomponist?) eine bedenkliche „Massenherstellung“ von Werken unterstellt wird, ebenso „Routinehast“ und „Industrialismus“<sup>101</sup> ist schlicht Polemik. Im Übrigen sei „Offenbachs große Ära mit dem Niederbruch des Zweiten Kaiserreichs vorbei“ gewesen, „um 1878 war Offenbach ... von den Spielplä-

94 Ebd. S. 9

95 Ebd. S. 676

96 Ebd.

97 Ebd. S. 676

98 Ebd. S. 677

99 Ebd. S. 678

100 Ebd. S. 679 f.

101 Ebd. S. 680