

Über Lebemänner und Leichen Jacques Offenbach und die Abgründe des Amusements

Rossini nannte ihn den „Mozart der Champs Élysées“. Für Max Nordau war er „der Pariser Aristophanes“. Auf den Boulevards liebte man ihn abgöttisch. Schließlich perlte seine Musik wie Champagner. Für manche war er das Gegengift zu Wagner. Denn er besaß, was der Bayreuther Zukunftsmusik eindeutig fehlte: Nämlich jene Leichtigkeit, die zum Paris der *Belle Époque* gehörte wie das amüsante Geplauder in den Salons, die eleganten Müßiggänger im Bois de Boulogne und die frivolen Blicke der Kurtisanen in den Theaterlogen.

Es ist wohl kein Zufall, dass Jacques Offenbach bei einem Kölner Karnevalskomponisten das musikalische Handwerk lernte. Die verkehrte Welt war von Anfang an sein Sujet. So ließ er die Götter Cancan tanzen, krönte ungeniert König Alkohol und huldigte einem Irrsinn, der für die Opéra-Comique zu albern war.

So entstand die Operette, die kleine Oper, die hochtrabendes Pathos als lächerliche Anmaßung entlarvt. Was sich überlebensgroß gibt, wird gnadenlos zurechtgestutzt. Denn so mancher Koloss steht auf tönernen Füßen. Und darum ist die Operette keineswegs harmlos: Was sie betreibt, könnte man durchaus als Ideologiekritik bezeichnen – was jedoch für Ohren, die durch Jacques Offenbach geschult wurden, viel zu pompös klingt.

„*Le genre primitif et gai*“, das primitive und heitere Genre – so umschrieb Offenbach, was wir heute als Operette kennen. Ohne falsche Bescheidenheit zählte er seine Bühnenstücke zur Gattung der „Opéra bouffon“, der komischen Oper, damit kein Zweifel blieb, wohin Offenbach eigentlich gehörte, nämlich auf die große Bühne der Opéra-Comique.

Es war bezeichnend, dass er seinen künstlerischen Durchbruch in einem kleinen, unabhängigen Theater erreichte, das

er selbst leitete. Im *Théâtre des Bouffes Parisiens* fand 1858 die Uraufführung von *Orpheus in der Unterwelt* statt. Der Kritiker Jules Janin hielt das Stück für einen Skandal, da es für ihn ein Sakrileg darstellte, sich dermaßen hemmungslos über das „heilige und glorreiche Altertum“ lustig zu machen.

In Wahrheit ärgerte sich der Kritikerpapst darüber, dass er im Libretto von Hector Crémieux und Ludovic Halévy zitiert und damit der Lächerlichkeit preisgegeben wurde. „Hier atmet man einen lieblichen Duft von Nektar und Ambrosia. Man hört die Lieder Apollos ... Hier sind die Nymphen ...! Hier sind die Musen ...! Die Grazien sind nicht fern ...“ So schwärmte Jules Janin im *Journal des Débats* über ein Ballett. Im Libretto von *Orphée aux Enfers* werden diese Sätze als leeres Geschwätz und leicht durchschaubare Heuchelei entlarvt.

Pluto, der Herrscher der Unterwelt, möchte mit seinem Loblied auf den Olymp keinem Geringeren als Jupiter schmeicheln, dem Herrscher des Himmels. Doch Jupiter ist genervt und faucht Pluto an: „Erspar mir diese Floskeln!“ So musste sich Pluto alias Jules Janin persönlich angegriffen fühlen.

Pluto gesteht, dass er seine „göttliche Macht“ missbraucht. Natürlich will er nur das Eine, und darum entführt er Eurydike in die Unterwelt. Vielleicht wäre Janin am liebsten mit seinen Grazien durchgebrannt, jenen Tänzerinnen, die Degas so hinreißend malte. Aber einen Kritiker fürchtet man allenfalls – man liebt ihn nicht.

Die Orpheus-Operette beginnt mit dem Auftritt „der öffentlichen Meinung“, die den antiken Chor ersetzt. In diesem Vokalensemble der Kritiker und Moralapostel könnte auch Jules Janin mitsingen. Die öffentliche Meinung ist der Deckmantel der bürgerlichen Doppelmoral: Man verkündet, was sein soll, das Wahre, Gute und Schöne, aber ein Narr ist, wer sich daran hält.

Offenbach stellt den Orpheus-Mythos auf den Kopf. Eurydike hält sich die Ohren zu, wenn Maestro Orpheus sie mit

der Geige quält. Seine Frau begehrt längst einen anderen: Den Schäfer Aristeus, der zum Honigfabrikanten aufgestiegen und nur eine Charaktermaske ist, hinter der sich der böse Pluto versteckt.

Offiziell herrscht die Monogamie. Das gehört zur Fassade. Doch der Seitensprung scheint das höchste der Gefühle zu sein. Orpheus betet die Nymphe Maquilla an. Sie will er durch seine Musik erobern, die Eurydike so entsetzlich langweilt.

„Mein Traum war immer, eine Versicherungsgesellschaft zur Bekämpfung der Langeweile zu gründen“, pflegte Jacques Offenbach zu sagen. *L'ennui* – das war der Todfeind der *Belle Époque*. Die Industrialisierung wirkte wie ein Rausch und schuf unerhörten Reichtum, den man in vollen Zügen genießen wollte. Das Amüsement wurde zur Droge. Die Langeweile war der kalte Entzug, der *horror vacui* einer Spaßgesellschaft, die von einem Spektakel zum nächsten hetzte.

In der Operette ist ein Seitensprung allenfalls ein Kavaliersdelikt. Amouröse Abenteuer gehören zu jenem Pariser Lebensstil, den Offenbach wie kein anderer verherrlichte. Seine Operetten sind flüchtig wie ein Flirt. Das macht ihren Charme aus. Ihr Tempo lässt keine Langeweile aufkommen. Dieser „höllische Galopp“ rast dahin wie Phileas Fogg, den Jules Verne in 80 Tagen um die Welt reisen lässt. „Man lebt sehr geschwind – man lebt sehr unverantwortlich“, urteilte Nietzsche über diese Epoche.

„Unsere Lebemänner wandeln wie Leichen“, heißt es im letzten Akt des *Pariser Lebens*. Die Straßenkehrer ekeln sich vor den *Bonvivants*, die im Morgengrauen nach Hause torkeln. Man verschwendet seine Jugend und ruiniert sich nicht nur finanziell.

Die Operette erspart uns freilich den Katzenjammer. Stattdessen unterhält sie uns mit frivolen Scherzen.

Darum meinten konservative Kritiker, Offenbach komponiere eine „Bordellmusik“. Tatsächlich wirft die Operette einen

Blick ins Boudoir einer Welt, in der jeder mehr oder weniger liebestoll ist.

Ausgerechnet Jupiter, der unverbesserliche Frauenheld, spielt sich als moralische Autorität auf. Was für eine Heuchelei! Denn der höchste aller Götter kompromittiert sich ständig durch „profane Liebschaften“, wie es im Libretto heißt.

Im Grunde enthüllt Offenbachs *Orpheus* die Lebenslüge der Renaissance. Die antike Mythologie und die christliche Religion passen schlichtweg nicht zusammen. Jupiter hat von Alkmene bis Thalia zahlreiche Frauen geschwängert. Der Olymp wird von Sündern ohne Schuldgefühle bevölkert. Jenes „heilige Altertum“, über das Jules Janin schwadronierte, hat es so nie gegeben.

Wenn Tizian seine *Venus von Urbino* (1538) mit Attributen der Treue (einem Schoßhündchen und einer Ehe-Truhe inklusive Aussteuer) versah, dann geschah dies, weil der Maler eine ideologische Entschuldigung brauchte. Wer die verführerischen Reize einer schönen, nackten Frau zur Schau stellte, der musste sich damals noch legitimieren, auch wenn dies ein allzu fadenscheiniges Täuschungsmanöver war.

In der Renaissance konnte es passieren, dass eine Kurtisane einem Künstler als Modell diente, der die Jungfrau Maria malte. Ähnlich verkündet Jupiter in Offenbachs Operette: „Wahren wir wenigstens den Anschein!“ Die keusche Venus ist eine Fiktion. Cupido trägt Flügel, weil die Liebe wie ein Schmetterling von einer Blüte zur nächsten flattert.

Das „heilige Altertum“ gehört zu einer schwülstigen Lyrik, die von der Prosa der Verhältnisse ablenken soll. Darin besteht die Strategie von Aristeus alias Pluto alias Jules Janin. Er beschwört hohe Ideale, um seine niederen Absichten zu vertuschen.

Selbst Venus gibt sich bei Offenbach gelangweilt. Jupiter ödet Venus genauso an wie Orpheus seine Eurydike, deren Tod für ihren Gatten keine Tragödie, sondern vielmehr eine

Erleichterung ist. Die Operette versieht alles mit umgekehrten Vorzeichen: Das Hohe wirkt plötzlich hohl, das Große kleinkariert, die Macht ohnmächtig und die Liebe ist eine Lüge, doch als Farce durchaus genießbar.

Als wahrer Herrscher des Olymps entpuppt sich – *l'ennui*. Die Götterspeisen Nektar und Ambrosia schmecken allzu fad. Darum proben die Götter den Aufstand gegen Jupiter. Auch sie gieren nach einem *Plaisir* ohne Grenzen. Der Fluchtpunkt ihrer Sehnsucht ist die Unterwelt, denn dort amüsiert man sich köstlich, wie Merkur berichtet.

Jupiter verwandelt sich nicht in einen Stier oder Schwan, sondern in eine Fliege, um Eurydike aus der Unterwelt zurückzuholen. Natürlich wirkt diese Metamorphose ziemlich albern. Der höchste Gott wählt die sterbliche Hülle eines Insekts als Maskerade, er balzt und summt um das Objekt seiner Begierde herum, bis die Angebetete „Jupiter for ever!“ jauchzt: Eine Szene wie aus einem Kindergeburtstag.

Eurydike wird allerdings nicht Jupiters Mätresse, sondern eine Bacchantin. Wein, Weib und Gesang dienen schließlich dem gleichen Zweck: Jenem Rausch, mit dem auch *Hoffmanns Erzählungen* und damit Offenbachs Lebenswerk endet: „À nous l'ivresse et la folie! / Le néant par qui l'on oublie!“ – „Uns gehören der Rausch und der Irrsinn! Das Nichts, durch das wir vergessen.“

Das Amüsement um jeden Preis ist das Lebenselixier der *Belle Époque*. Ob an der Börse oder auf dem Maskenball – bei den oberen Zehntausend dominiert eine überschwängliche Stimmung. Der Cancan hat eine ähnliche Wirkung wie der Champagner. Der Goldrausch der Industrialisierung sorgt für eine aberwitzige Euphorie. Beim Tanz um das Goldene Kalb gibt es keinen Moses mehr, der als Party Killing Service auftritt.

Dass Eurydike in der dionysischen Unterwelt bleiben muss, hält sie für ein großes Glück. Die Hölle dient hier vermutlich als eine Chiffre für die Demimonde. Die Schönheitskönigin-

nen dieser Epoche waren ja die Kokotten: Frauen, die sich aushalten ließen, ohne sich dafür zu schämen, während sie durch ihre Verschwendungssucht zahlreiche Liebhaber ruinierten und mit ihrer Eleganz die vornehmsten Damen vor Neid erblassen ließen.

Metella aus *La Vie Parisienne* gehört zu diesen „zweifelhaften Frauen“, um die sich die Lebemänner streiten. Anstatt auf die große Liebe zu warten, hat man Affären. Solche Liebeleien sind amüsant, weil sie man sie schnell beenden kann, wenn es zu anstrengend wird.

Offenbach schildert Paris als „modernes Babel“, die „Stadt der tausend Freuden“, ein Sündenpfuhl voller „Teufelsweiber“. Um sich auf höchstem Niveau zu verlustieren, braucht man allerdings das nötige Kleingeld. Darum zieht Paris, im 19. Jahrhundert zweifellos die Hauptstadt des *Plaisirs*, die Millionäre aller Länder magisch an.

Einer von ihnen ist der schwedische Baron von Gondremarck, der nach dem Motto lebt „Millionär sein oder sterben!“ Denn nur sündhaft teure Frauen sind es wert, geliebt zu werden. Und wer sich keine Kurtisane leisten kann, der die Welt zu Füßen liegt, ist ein sexueller Niemand.

„Wie Verrückte stürzen wir in den Rausch uns voll Begier“, heißt es im Libretto des *Pariser Lebens* – eine Variation zum Säuferwahnsinn von *Hoffmanns Erzählungen*. Die Männer werden zu Liebesnarren. Um diesem Schicksal zu entgehen, beschließt E.T.A. Hoffmann, wie ihn Offenbach darstellt, sich auf das Saufen zu konzentrieren, ehe er *dead drunk* zusammenbricht.

Die Komödien der teuer bezahlten Liebe drehen sich in der *Belle Époque* oft um Schauspielerinnen. Eine Diva wie Sarah Bernhardt wurde maßlos bewundert und mit Blumen überschüttet. Das Theater wurde zum Sinnbild einer Gesellschaft, die jederzeit bereit war, für den schönen Schein alles andere zu opfern. Nichts ging über eine charmante Lüge.

„Ich nehme alles, alles mit, was geht!“, verkündet der amüsierwütige, schwedische Baron, der es zutiefst bereut, dass er unschuldig in die Ehe ging. Nun will er seine, wie er meint, verlorene Jugend nachholen.

La Vie Parisienne ist das moderne Leben, das nicht mehr *sub specie aeternitatis* stattfindet. Man tauscht die Hoffnung auf das ewige Leben gegen die Verheißungen eines flüchtigen Augenblicks.

Amor flaniert die Boulevards entlang und kann sich niemals sattsehen. Wie der glamouröse Überfluss, den man in den Schaufenstern der Passagen bewundern kann, bieten auch die Passanten ein Übermaß an Eleganz, das einen wehrlos macht. Paris – ein Eldorado für Erotomanen.

Im Fieber, mit dem die *Belle Époque* ihre galanten Feste feierte, wagte es manch einer, von der klassenlosen Gesellschaft zu träumen. Das Großbürgertum imitierte den verblässenden Glanz des Adels, und Jacques Offenbach ließ sogar die Diener in die Rolle ihrer Herren schlüpfen. Arbeiter verkleideten sich als Bürger, und der Bürger gab sich vornehm. Die Operette bringt die Verhältnisse zum Tanzen.

„Wir spielen feine Welt“ – mit diesem Schlachtruf stürzen sich Bobinet und andere Hochstapler in eine *Soiree*, die nur dazu dient, den echten Adel zu blenden. „Wir kopieren die Manieren!“ Denn die noblen Umgangsformen sind die Erfindung einer Klasse von Müßiggängern.

Die Hochstaplei kann nur gelingen, da die sogenannten Würdenträger in Wahrheit Charaktermasken sind. Kleider und Titel machen Leute, weil diese Welt daran gewöhnt ist, betrogen zu werden. „Die Operette konnte entstehen“, meinte Siegfried Kracauer, „weil die Gesellschaft, in der sie entstand, operettenhaft war.“

Kracauer erzählt eine Anekdote über einen Besuch des Habsburger Erzherzogs Maximilian am Pariser Hof von Napoléon III.: Maximilian, der in einer alten Tradition verwur-

zelt war, mokierte sich über die Parvenüs, die der letzte französische Kaiser um sich scharte.

„Das Ganze macht sozusagen den Eindruck eines Dilettantenhofes, dessen verschiedene Chargen meist mit nicht sehr taktfesten Amateuren besetzt sind“, lästerte der Habsburger, den Napoléon III. schließlich als Kaiser von Mexiko installierte, wofür Maximilian mit dem Leben bezahlen sollte. Berühmt ist Manets Gemälde, das zeigt, wie mexikanische Rebellen den Kaiser von Napoléons Gnaden liquidieren.

Angeblich hatte Charles de Morny, der Halbbruder von Napoléon III., ebenfalls den Ehrgeiz, Mexiko zu regieren. Aber der Herzog hatte noch andere und zwar künstlerische Interessen ... Morny, der Präsident des *Corps législatif*, war der Vorgesetzte von Ludovic Halévy, der zahlreiche Libretti für Offenbach schrieb und im bürgerlichen Leben sich als Ministerialbeamter verdingte.

Eines Tages kam Charles de Morny auf die verwegene Idee, zusammen mit Halévy ein Libretto für eine Operette zu schreiben. Das Ergebnis hieß: „*Monsieur Choufleurie*“. Das Ganze war ein unerhörter Vorgang: Einer der höchsten französischen Politiker ließ sich in die Niederungen der Operette herab.

So war es kein Wunder, dass Ludovic Halévy 1886 in die *Académie Française* aufgenommen wurde. Er war auch mit Marguerite Bellanger befreundet, einer Mätresse von Napoléon III. – Halévy half ihr, ein Bild zu ersteigern, das anscheinend dem Geschmack des Kaisers entsprach: Das Gemälde zeigte den Heiligen Antonius und eine nackte Schönheit, die ihn verführen wollte.

Die Sympathien der *Belle Époque* galten natürlich der frivolen Frau, die darauf spekuliert, dass der Asket seine Wollust nur verdrängt und nicht überwunden hat. Das entspricht der Logik der Operette, die allen „Über-Ich-Idealen“, von denen Freud sprach, zutiefst misstraut.

Die Operette entstand, als die traditionellen Machthaber, die Aristokratie und die Kirche, allmählich ihre Autorität einbüßten. Der Staatsstreich, mit dem Napoléons Neffe 1851 die Monarchie errichtete, war ein Anachronismus und die Republik längst überfällig. Die Zukunft gehörte dem Bürgertum.

Parallel dazu drohte die Leben-Jesu-Forschung alte Gewissheiten zu erschüttern, indem sie den Messias als einen Teil der profanen Geschichte untersuchte. 1863 erschien *La vie de Jésus* von dem Orientalisten Ernest Renan. Bereits 1835 hatte David Friedrich Strauß *Das Leben Jesu* veröffentlicht.

Seitdem wuchern die Spekulationen: War Jesus verheiratet? Am Ende gar mit der Ex-Hure Maria Magdalena? Wer lange genug sucht, der findet in der Bibel wie in jedem anderen Text Leerstellen und Widersprüche. Kurzum: Ist der Jesus, an den wir glauben sollen, nur eine Erfindung der Kirche, die ihn als Gründungsmythos missbraucht?

1872 stellte David Friedrich Strauß die rhetorische Frage: „Sind wir noch Christen?“ Die Antwort lautete bereits damals: Nein. Um die Welt zu begreifen, riet Strauß seinen Lesern, sich den Naturwissenschaften zuzuwenden. Denn die Bibel konnte nie jene exakten, nachweisbaren Erkenntnisse liefern, die man im Industriezeitalter für den Inbegriff der Wahrheit hielt.

Seitdem sind wir metaphysisch obdachlos. Die letzten, großen Fragen bleiben offen. Besser man stellt sie erst gar nicht – so dachte Jacques Offenbach. Wenn das Abendland schon untergeht, sollte man wenigstens seinen Spaß dabei haben. Darum bewegte sich Offenbach zuweilen am Rande des Dadaismus.

Man denke etwa an den Zwerg Kleinzack aus *Hoffmanns Erzählungen*. Seine Beine machen „klick klack“ oder „flick flack“. Genauso wird im „Pariser Leben“ aus der Taktik das „Tik-tak“. Und in der Oper *Vert-Vert*, die einem gleichnamigen Kakadu gewidmet ist, welcher an einer Überdosis Likör stirbt,

wird ein gewisser Herr Valentin zum Nachfolger gekürt mit den Worten: „Vert-Vert ist tot ... vivat Vert-Vert!“

In *Hoffmanns Erzählungen* ist das „klick-klack“ jedoch mehr als nur eine weitere Albernheit. Plötzlich lässt Offenbach seinen Humor in Abgründe blicken, die ihm kaum jemand zugetraut hätte. Die Hauptfigur der *Contes d'Hoffmann* ist E.T.A. Hoffmann, der hier als Erotomane und Liebesnarr auftritt und schließlich begreifen muss, dass seine Muse die einzige Frau ist, die es verdient, geküsst zu werden. Mit *Hoffmanns Erzählungen* wechselt Offenbach das Genre. Er wagt den Schritt in die Oper. Natürlich handelt es sich um eine komische Oper, doch das Lachen könnte einem nun im Hals stecken bleiben.

E.T.A. Hoffmann liebt immer die falschen Frauen. Sein schlimmster Fehlgriff heißt – Olympia. Solche ausgefallenen, wohlklingenden Namen wählten sich manche Kurtisanen, um sich dadurch noch interessanter zu machen. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* verliebt sich der Student Nathanael in die Tochter des Physikprofessors Spalanzani. Sie ist zwar wunderschön, doch ihre Hand und ihre Lippen sind eiskalt. Ihr „Wachsgesicht“ könnte eine Totenmaske sein. Und ihre Bewegungen wirken seltsam mechanisch – wie beim Zwerg Kleinzack und seinem „klick klack“.

„L'Homme est une Machine“, der Mensch ist eine Maschine, verkündete bereits 1748 der Arzt und Philosoph Julien Offray de La Mettrie. Die Anatomie lehrte ihn, den Körper als einen Mechanismus zu verstehen. „Le Mécanisme des Corps“, das waren berechenbare Strukturen und Prozesse. Insofern konnte man den menschlichen Körper als einen Apparat ansehen und für ein lebendes Uhrwerk halten.

Auch Jules Verne vergleicht seinen Globalisierungshelden Phileas Fogg mit einem Chronometer: „So präzise und ausgegogen war jede seiner Bewegungen ... Er gehörte zu jenen ökonomischen Typen, die sich nie beeilen, aber im rechten

Augenblick zur Stelle sind.“ In der Industrialisierung passen sich die Menschen den Maschinen an.

Eines Tages könnte es Roboter geben, die niemand mehr von einem homo sapiens unterscheiden kann. Von dieser Horrorvision handelt Ridley Scotts Science-Fiction-Klassiker *Blade Runner*. Am offenen Ende einer Liebesgeschichte, die man für romantisch halten könnte, wenn man nicht so genau hinsieht, heißt es: „Zu schade, dass sie niemals leben wird!“

Ähnliches erlebt Nathanael alias E.T.A. Hoffmann: Seine Geliebte Olympia entpuppt sich als eine „singende Maschine“, die von ihrem angeblichen Vater, Professor Spalanzani, erfunden wurde: „Olympias Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe.“

„La physique est tout, mon cher!“, verkündet Spalanzani in Offenbachs Oper. Der Physikprofessor empfiehlt dem Dichter und Musiker E.T.A. Hoffmann, sich von der Kunst abzuwenden und sich stattdessen den Naturwissenschaften zu widmen.

E.T.A. Hoffmann war Romantiker genug, um zu spüren, dass auch seine Artgenossen aus Fleisch und Blut erkalteten. Nathanael kann sich nur in eine weibliche Maschine verlieben, weil Clara – seine Freundin – bereits ein „kaltes prosaisches Gemüt“ ist. Schließlich wirft er ihr vor, ein „Automat“ zu sein.

Nathanael flüchtet sich aus der Realität in eine Psychose. Die Paranoia entfacht ein künstliches Feuer, um eine gesellschaftliche Eiszeit zu überleben.

Bevor er seinen Rausch ausschläft, gibt E.T.A. Hoffmann seinen Saufkumpanen noch die Losung aus: Um das Gewicht der Welt zu ertragen, sollte man sich mit dionysischen und dadaistischen Nichtigkeiten zerstreuen.