Journal of Interdisciplinary Cultural Studies
JICS 2025, 1: 19-38
DOI: 10.29329/almamater.2025.1286.2

Richard Wagner und Jacques Offenbach, zwei deutsche Komponisten des 19. Jahrhunderts, „verfeindete Brüder[1]“?

Danielle Buschinger[2]

Abstract

Dieser Text untersucht die unterschiedlichen Erfahrungen zweier deutscher Musiker des 19. Jahrhunderts – Richard Wagner und Jacques Offenbach – in Paris, das als damaliges Zentrum der Musik galt. Während Wagner, der 1839 nach Paris kam, auf zahlreiche Hindernisse stieß und schließlich desillusioniert die Stadt verließ, fand Offenbach dort seine künstlerische Heimat. Offenbach, ein Wunderkind am Cello, konnte in Paris als jüdischer Musiker Karriere machen und entwickelte sich zu einem der prägenden Komponisten der Opéra-comique. Wagner hingegen kämpfte mit finanziellen Schwierigkeiten, arbeitete als Journalist und setzte sich intensiv mit französischer Musik sowie literarischen Strömungen auseinander. Sein Aufenthalt in Paris beeinflusste seine musikalische Entwicklung erheblich, insbesondere durch die Begegnung mit Hector Berlioz und Heinrich Heine. Während Offenbach in Paris den Grundstein für seinen Weltruhm legte, führte Wagners Erfahrung dazu, dass er seine künstlerische Vision weiterentwickelte, was schließlich zur Entstehung seiner monumentalen Opernwerke beitrug. Diese kontrastierenden Karrieren veranschaulichen die verschiedenen Wege, die Musiker je nach individuellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten einschlagen konnten.

Schlagwörter: Richard Wagner, Jacques Offenbach, Paris als Musikzentrum, Oper und Opéra-comique, Musikalische Einflüsse des 19. Jahrhunderts.

Abstract

This text examines the differing experiences of two 19th-century German musicians – Richard Wagner and Jacques Offenbach – in Paris, which was considered the musical capital of the time. While Wagner, who arrived in Paris in 1839, encountered numerous obstacles and ultimately left the city disillusioned, Offenbach found his artistic home there. A cello prodigy, Offenbach was able to build a career in Paris as a Jewish musician and became one of the defining composers of the opéra-comique genre. Wagner, on the other hand, struggled with financial difficulties, worked as a journalist, and engaged deeply with French music and literary movements. His stay in Paris significantly influenced his musical development, particularly through encounters with Hector Berlioz and Heinrich Heine. While Offenbach laid the foundation for his worldwide fame in Paris, Wagner's experience led him to further develop his artistic vision, ultimately

[1] Nach der Bezeichnung von Dieter David Scholz, *Jacques Offenbach. Ein deutsches Missverständnis*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2023, S. 65. Ich danke Rainer Fineske für die Ratschläge, die er mir erteilt hat. Dieser Artikel ist zudem die erweiterte Version eines mündlichen Vortrages, gehalten beim Richard Wagner Verband in München. Siehe hierzu : https://www.rwv-muenchen.de/RWV_Highlights.html (Letzter Zugriff 13.02.2025).

[2] Em. Prof. Dr., Université de Picardie Jules Verne, Frankreich, dbuschinger@gmail.com.

How to cite this article: Buschinger, D. (2025). Richard Wagner und Jacques Offenbach, zwei deutsche Komponisten des 19. Jahrhunderts, „verfeindete Brüder". In: *Journal of Interdisciplinary Cultural Studies 2:1*, 19-38.
Submitted: 26.09.2024
Accepted: 09.11.2024

This article is licensed under CC BY-NC 4.0

resulting in the creation of his monumental operatic works. These contrasting careers illustrate the different paths musicians could take depending on individual circumstances and societal conditions.

Keywords: Richard Wagner, Jacques Offenbach, Paris as a musical center, Opera and opéra-comique, Musical influences of the 19th century

Extended Abstract

Richard Wagner and Jacques Offenbach, Two German Composers of the 19th Century, "Rival Brothers"?

During the 19th century, Paris was regarded as the musical capital of Europe, attracting composers from various countries who sought recognition and success. Among these composers were two prominent German musicians of the same generation: Richard Wagner (1813–1883) and Jacques Offenbach (1819–1880). Their experiences in Paris, however, were markedly different, shaped by their individual backgrounds, artistic aspirations, and the reception they received from the Parisian musical scene.

Offenbach, a child prodigy and virtuoso cellist, demonstrated exceptional musical talent from an early age. By the age of five, he was already recognized as a highly skilled cellist, and at ten, he was performing concerts and engaging in chamber music performances. Offenbach arrived in Paris at the age of fourteen, as France was one of the few countries at the time that allowed Jewish musicians to build a career in music. His entry into the Paris Conservatoire was only made possible through special permission, as foreign students were generally barred from participating in competitions. Finding the conservatory limiting, Offenbach left after a few months and took private lessons with Louis-Pierre-Martin Norblin, a distinguished cello professor and opera soloist. To sustain himself, he initially played in small orchestras before securing a position in the orchestra of the Opéra-Comique. This experience introduced him to the French opéra-comique genre, allowing him to witness the premieres of works by composers such as Boieldieu, Auber, Hérold, Adam, and Halévy.

Despite his struggles, Offenbach was determined to establish himself in Parisian society. His ambitions mirrored those of Balzac's character Rastignac, as he sought to create influential connections in the city's artistic salons. He eventually gained widespread recognition as a composer and impresario, cementing his place in the history of French music.

Wagner, in contrast, had a far more turbulent relationship with Paris. His first engagement with the city occurred in 1838 when he traveled from Riga with hopes of achieving success as an opera composer. Escaping his creditors, Wagner arrived in Boulogne-sur-Mer in August 1839, where he met Giacomo Meyerbeer, an influential composer who initially made a positive impression on him. Wagner continued his journey to Paris, only to be met with numerous disappointments. Despite managing to stage a concert in February 1841, the event was a failure, and he quickly grew disillusioned with the city.

During his time in Paris, Wagner worked for the music publisher Maurice Schlesinger to support himself and his wife Minna. He contributed to Schlesinger's "Revue et gazette musicale de Paris," a journal that explored the interconnections between music and other artistic disciplines. This experience contributed to Wagner's later conception of the Gesamtkunstwerk, the idea of a total work of art that integrates multiple forms of artistic

expression. Additionally, through the journal, he was exposed to Hector Berlioz's treatise on orchestration, which significantly influenced his approach to composition.

Beyond his professional activities, Wagner expanded his intellectual horizons in Paris. He encountered the works of Heinrich Heine, whose "Memoirs of Mister von Schnabelewopski" provided the inspiration for "The Flying Dutchman." He also met Heinrich Laube, a leading figure of the Young Germany literary movement, as well as Franz Liszt, with whom he would develop a lifelong friendship. Through his interactions with Samuel Lehrs, a German philologist residing in Paris, Wagner deepened his knowledge of medieval history and philosophy. Additionally, he became acquainted with the writings of Pierre-Joseph Proudhon and Ludwig Feuerbach, whose ideas on property and religion played a crucial role in shaping the ideological foundations of Wagner's "Ring Cycle."

Despite the many obstacles he faced, Wagner completed "Rienzi" and began composing "The Flying Dutchman" in Paris. However, extreme financial hardship forced him to sell the rights to his French-language adaptation of "The Flying Dutchman" ("Le Vaisseau fantôme") to the director of the Grand Opéra de Paris. This arrangement resulted in the opera being set to music by another composer, Pierre Louis Philippe Dietsch. Ultimately, Wagner's Parisian experience played a decisive role in his artistic development, prompting him to refine his compositional style and solidify his artistic vision.

In April 1842, Wagner left Paris for Dresden, where "Rienzi" was scheduled for its premiere. The opera's immense success led to his appointment as Royal Saxon Kapellmeister in February 1843. Unlike Offenbach, who thrived in the Parisian music scene, Wagner's time in the city was characterized by frustration and unmet expectations. While Offenbach's career flourished in Paris, allowing him to become a celebrated composer of operettas, Wagner's artistic journey took a different path, ultimately leading him to establish himself as one of the most influential composers of the German operatic tradition.

Offenbach's initial move to Paris at a young age provided him with the opportunity to immerse himself in the city's musical culture, shaping his compositional style and enabling him to build a successful career. By contrast, Wagner's time in Paris was a period of struggle and hardship, yet it also proved to be a crucial phase in his artistic maturation. Despite their contrasting experiences, both composers left a significant mark on 19th-century music, reflecting the complex relationship between German and French musical traditions.

In conclusion, Paris played a pivotal role in shaping the careers of both Offenbach and Wagner, albeit in vastly different ways. Offenbach embraced the city as his artistic home, while Wagner's time there was marked by disillusionment. Nevertheless, the influence of Paris was undeniable in both their musical outputs. While Offenbach's works became synonymous with Parisian operetta, Wagner's ideological and artistic development during his Parisian years contributed to the creation of his later masterpieces. Their divergent paths underscore the varied experiences that composers could encounter in 19th-century Paris, a city that remained at the heart of European musical innovation.

Einleitung

Zwei deutsche Musiker derselben Generation (Wagner, 1813/1883 und Offenbach, 1819/1880) kommen nach Paris, der damaligen Hauptstadt der Musik, um Anerkennung zu finden (Yon, 2020, S. 21). In Paris werden, wie Wagner es schreibt, Beethovens Sinfonien am besten gespielt und interpretiert (Société des Concerts du Conservatoire). Deutschland gilt seinerseits als das Land der Musik. Die französische Musik wird ebenfalls in Deutschland hochgeschätzt, besonders das lyrische Repertoire: Auber, Halévy, Gounod, Ambroise Paré; *Postillon de Longjumeau*, opéra-comique von Adolphe Adam 1836, mit der berühmten „ronde du Postillon".

Offenbach ist ein Wunderkind. Mit fünf Jahren soll er schon „ein nahezu perfekter Cellovirtuose gewesen sein"; mit zehn Jahren gab er Cello-Konzerte und spielte Kammermusik, er spielte auch in Weinschänken und Zunfthäusern (Scholz, 2023, S. 68). Er kommt mit 14 Jahren nach Paris. Frankreich ist das einzige Land, wo ein jüdischer Musiker seine Werke spielen lassen darf und Karriere als Musiker machen kann (Yon, 2020, S. 20 f.). Man denke an Fromentin Halévy, den Komponisten von „La Juive". Offenbach hat Paris zu seinem Wohnsitz gemacht. 1848 kehrt er nach Köln zurück, aber er scheitert und kehrt nach Paris zurück. Dagegen wollte Wagner nicht in Paris bleiben, während seines ersten Aufenthaltes (1839-1842) hatte er eine Reihe von Enttäuschungen erlebt.

Mit einer Sondergenehmigung darf Offenbach ins Konservatorium aufgenommen werden, dessen Direktor der Italiener Cherubini ist. Als Ausländer darf er aber nicht an den Wettbewerben teilnehmen. Nach einigen Monaten verlässt der junge Offenbach das Konservatorium, das eine Sackgasse für ihn gewesen wäre (Yon, 2020, S. 31). Er nimmt Privatstunden bei Louis-Pierre-Martin Norblin, der im Konservatorium die Cello-Klasse leitet und Cello-Solist in der Oper ist. Um zu überleben spielt er zuerst in kleinen Orchestern, bevor er in das Orchester der „Opéra-Comique" als Cellist aufgenommen wird, wo er die französische Gattung der opéra-comique kennen lernt (Boiéldieu, Auber, Hérold, Adam, Halévy); er wohnt u.a. der Uraufführung von La „Muette de Portici" und von *Guillaume Tell* bei. Er will Karriere machen und eine angesehene Persönlichkeit werden. Er ist ein „personnage balzacien", dem karriereorientierten Aufstreber Rastignac ähnlich. Er will Kontakte aufbauen und in den Salons Beziehungen knüpfen.

Was Richard Wagner anbetrifft, so nimmt er 1838 von Riga aus zum ersten Mal Kontakt mit Paris auf, wo er sein Glück als Opernkomponist versuchen will (s. Buschinger, 2012, S. 30-35). Auf der Flucht vor seinen Gläubigern verlässt er Riga im Juli 1839 und, von London kommend, landet er am 20. August 1839 in Boulogne-sur-Mer, wo er die Instrumentierung des 2. Aufzugs seines „Rienzi" beendet. Er trifft dort Giacomo Meyerbeer, der ihm einen guten Eindruck macht und dem er das gesamte Textbuch des „Rienzi" vorliest. Er setzt am 17. September seine Reise nach Paris fort, das ihm tief missfällt. Erst am 4. Februar 1841 kann er im Casino der rue Saint-Honoré sein erstes Konzert geben: das Orchester Valentino, ein Orchester zweiten Ranges, spielt die Columbus-Ouvertüre, die er in seiner Jugend in Magdeburg geschrieben hatte. Der Misserfolg war für ihn eine Katastrophe: Paris existierte nicht mehr für ihn.

Er arbeitet für den Musikeditor Maurice Schlesinger, um für seinen und Minnas Unterhalt aufzukommen. Später wird er für Schlesingers Zeitschrift „Revue et gazette musicale de Paris",

für Sand, Berlioz, Balzac, Adam, Halévy, Lesueur, Dumas, Liszt, Janin und viele andere arbeiten. Schlesingers Ziel war es, die Wechselbeziehungen zwischen der Musik und den anderen Künsten zu studieren, was das Credo des „Gesamtkunstwerkes" sein soll. In der „Revue et gazette musicale" nimmt Wagner auch Kenntnis von den „bonnes feuilles", aus denen das „d'orchestration" von Berlioz entstehen wird, das einen großen Einfluss auf ihn haben wird. Übrigens entdeckt Wagner Berlioz' Musik (z.B. die „Symphonie funèbre et triomphale," 1830) und er wohnt der Uraufführung von Berlioz' dramatischer Symphonie mit dem Chor aus „Roméo et Juliette", am 24. November 1839 mit 200 Ausführenden, deren Originalität er rühmt, bei). Andererseits lernt er Heinrich Heine kennen, dessen 1833 erschienene „Memoiren des Herrn von" Schnabelewopski er in Riga gelesen hatte, die Vorlage des „Fliegenden Holländers", und begegnet 1840 seinem späteren engen Freund Heinrich Laube, die die zwei Hauptvertreter der Bewegung vom „Jungen Deutschland" sind und er trifft Franz Liszt zum ersten Mal. Er freundet sich mit drei Deutschen an: Gottfried Engelbert Ander, der in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek arbeitet, dem Maler, Ernst Benedikt Kietz und Samuel Lehrs, der in Paris als Philologe sein Leben fristet. Durch Lehrs lernt Wagner u.a. das Mittelalter kennen, so wie Pierre-Joseph Proudhons „De la propriété" (1840) und Ludwig Feuerbachs „Das Wesen des Christentums" (1841). Wagner ist nun dem Atheismus nahe und der Einfluss Proudhons und Feuerbachs ist entscheidend für die Entstehung des „Rings". Er beendet den „Rienzi" und schreibt die Faust-Ouvertüre und besonders den „Fliegenden Holländer", dessen Partitur er in sieben Wochen komponiert. In Paris wird er sich seines Genies bewusst.

Am 7. April 1842 verlässt er Paris für Dresden, wo sein „Rienzi" in der Oper uraufgeführt werden soll. Am 2. Februar 1843 wird er in Dresden zum Kapellmeister ernannt.

Obwohl Wagner dem Direktor der Grand Opéra de Paris den französischen Entwurf von seinem „Vaisseau fantôme ou Le Maudit des mers" verkaufen musste, um das äußerste Elend etwas zu lindern, in dem er mit Minna lebt (er wird sein eigenes Libretto schreiben, das er dann vertonen wird; die Musik zum „Vaisseau fantôme" wird von Pierre Louis Philippe Dietsch geschrieben), ist dieser Aufenthalt in Paris von ausschlaggebender Bedeutung für Wagner. Er hat sein ganzes weiteres Leben bestimmt.

1833 kommt Offenbach sehr jung nach Paris, um seine Kenntnisse in der Musik zu vervollkommnen, da er schon viele Kenntnisse in der Stadt gesammelt hat, in der er geboren ist, in der Synagoge, wo sein Vater Kantor war, in den Weinschänken, bei seinen Lehrern oder während des Karnavals. „Aber nur Paris, die Stadt, wo er fast ein halbes Jahrhundert lang leben und kämpfen wird, wird ihm erlauben, ganz er selbst zu sein und wird aus ihm einen weltweit bekannten und geliebten Musiker machen. Paris va créer Jacques Offenbach" (Yon, 2000, S. 18).[3]

Dagegen ist Wagner schon 26 Jahre alt und ist fertig mit dem Musikstudium, er hat z. B. bei Theodor Weinlig, Kantor in der Thomaskirche in Leipzig, Kontrapunkt studiert. Er ist bereits Komponist (u.a. Die Feen, Das Liebesverbot, Rienzi, Der Fliegende Holländer), aber er ist immer wieder auf der Suche nach einem neuen Engagement. Er beginnt am 10. Januar 1833

[3] "Mais seul Paris, la ville où il va vivre et lutter pendant près d'un demi-siècle, lui permettra d'être pleinement lui-même et faire de lui un musicien universellement connu et aimé." (deutsche Übersetzung von Danielle Buschinger)

als Chordirektor beim Würzburger Theater, übernimmt dann das Amt des Musikdirektors für die Sommersaison 1834 in Bad Lauchstädt bei Magdeburg, dann am 10. Oktober 1834 in Magdeburg selbst. Er erhält die Stelle als Musikdirektor am Königsberger Theater am 1. April 1837, wird im Mai 1837 Dirigent an der Rigaer Oper (bis Ende März 1839). Auf diese Weise lernt er zahlreiche Opern kennen, die er einstudiert, und sammelt viele Erfahrungen, bis er am 2. Februar 1842 Königlich Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden wird, wo sein „Rienzi" 1842 mit riesigem Erfolg uraufgeführt wird (obwohl die Aufführung sechs Stunden gedauert hat). Nie wieder wird er so einen Erfolg erleben.

Offenbach contra Wagner

Nietzsche hat Offenbach und Bizet benutzt, um seinen Bruch mit Wagner zu rechtfertigen. Nietzsche schreibt: „Wagner ist schwer, schwerfällig: nichts ist ihm fremder als Augenblicke übermütigster Vollkommenheit, wie sie dieser Hanswurst (Ausdruck wörtlich Nietzsche) Offenbach fünf-, sechsmal in jeder seiner Bouffonneries erreicht". Dieses Urteil berücksichtigt nicht den Umstand, dass in seinem „Liebesverbot" (am 29. März 1836 in Magdeburg uraufgeführt, unter seiner musikalischen Leitung) Wagner mit geringfügigen, aber entscheidenden Abänderungen, Umdeutungen und Hinzufügungen aus der etwas galligen Komödie Shakespeares „Maß für Maß", die tragisch hätte enden können, ein echtes Lustspiel macht. Wagner äußert sich in seiner „Autobiographischen Skizze" (s. Wagner, 1976, S. 10) selbst zu seiner neuen Oper, „wozu ich den Stoff aus Shakespeare's: ‚Maß für Maß' entnahm, nur mit dem Unterschied, dass ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europas modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei."

Wie kam es dazu?

Offenbar sind sich Wagner und Offenbach zweimal kurz begegnet (Yon, 2000, S. 429). Zum ersten Mal, als „Le Papillon", eine Ballett-Pantomime in zwei Akten, die am 26. November 1860 in Paris (Le Pelletier) in Gegenwart Kaiser Napoleons und vieler Gäste, u. a. Fromental Halévys, mit großem Erfolg uraufgeführt wurde, während Wagners französischer „Tannhäuser" am 13. März, in Gegenwart von Offenbach, Berlioz und Gounod, die alle drei im Amphitheater (ganz oben) im selben Saal wie Offenbachs „Papillon" jämmerlich scheiterte (wegen der Kaballe von Napoleons III. Gegnern) (Yon, 2000, S. 236-242). Sie begegneten sich ein zweites Mal in der Hofoper in Wien, als „Die Rheinnixen" dem „vorgezogen" wurden. Der französische Historiker und Offenbach-Spezialist Jean-Claude Yon bezeichnet die Zeit von 1860 bis 1876 als „le temps des escarmouches" (die Zeit der Scharmützel) zwischen Offenbach und Wagner (Yon, 2017, S. 252).[4]

1860 bekommt Jacques Offenbach, der, wie es Dieter David Scholz betont, in Paris „zum Inbegriff französicher Musik und ‚Identifikationssfigur französischen Esprits'" wurde, von Kaiser Napoleon III. die französische Staatsbürgerschaft nach dem Erfolg von „Orpheus in der Unterwelt" im Jahre 1858 (Scholz, 2023, S. 68). Er wird in Paris umjubelt (in Mainz wohnt

[4] Die Links zu den Podcasts und weiteren Videoaufzeichnungen sind vom Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Wagner im März 1862 „einer minderwertigen Aufführung von Offenbachs ‚Orpheus' bei" (Gregor-Dellin, 1972, S. 98). Offenbach, ein Cello-Virtuose, ist der erste, der Humor in die Musik einführte. Er hatte viel Charme, eine große Verführungskunst. Offenbach, der Wagner als Komponist wohl zu schätzen wusste, seine arrogante Haltung aber nicht mochte, war selbst nicht bescheiden. Es soll mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass Napoleon III. auch Wagner unterstützt hat: Er hat ja Mitte März 1860 den Befehl erlassen, „Tannhäuser" in Paris aufzuführen[5] (Buschinger, 2012, S. 92; Gregor-Dellin, 1993, S. 462 f.).

1860 ist für Wagner, der im Januar und Februar drei Konzerte in der Salle Ventadour in Paris organisierte, um sich dem französischen Publikum vorzustellen, das Jahr des Scheiterns in Frankreich (die Konzerte lösen eine heftige Polemik aus und enden mit einem ungeheuren Defizit). Wagner hat nur wenige Partisanen, Baudelaire und Champfleury (1821-1889) gehören immer zu den Gästen von den „soirées du mercredi", die Wagner organisierte. Es kamen auch Gustave Doré, Auguste de Gaspérini, Charles Gounod, Catulle Mendès (der später Judith Gautier heiratete), Emile et Blandine Ollivier (Blandine ist eine Tochter von Liszt und Marie d'Agoult, Cosimas Schwester), Jules Ferry, Ernest Reyer, Camille Saint-Saens et Frédéric Villot (der Konservator vom Musée du Louvre), Malwida von Meysenburg, die Wagner in den Buddhismus eingeführt hatte, indem sie ihm im Winter 1855/56 in London die Lektüre von Eugène „Burnoufs Introduction à l'histoire du Buddhisme indien" empfohlen hatte (Buschinger, 2017, S. 27). Im Jahre 1860 schenkt Wagner Berlioz ein Exemplar der Tristan-Partitur, wofür der französische Komponist sich wenig dankbar zeigen wird.

1876 werden in Bayreuth die ersten Festspiele organisiert. 1876 fährt Offenbach in die USA, um einer Einladung nach Philadelphia Folge zu leisten, anlässlich des Jubiläums der Unabhängigkeit der USA. Zwischen 1860 und 1876 (1870/71) findet der deutsch-französische Krieg statt, mit der Niederlage Frankreichs.

Berlioz sieht in Wagner einen eventuellen Konkurrenten. Um ihn lächerlich zu machen, entwickelt er die Idee der „musique de l'avenir" (die Idee der Zukunftsmusik), die Wagners Musik kennzeichnen soll. Wagner selbst hatte im Zürcher Exil in der Tradition des deutschen Idealismus und der Linkshegelianer drei theoretische Werke geschrieben; „Kunst und Revolution" (Sommer 1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (Herbst 1849), das er Ludwig Feuerbach gewidmet hatte, und „Oper und Drama" (10. Januar - 11. Februar 1851). Dabei stützte er sich auf „die ästhetische" „Erziehung des Menschen" (Schiller, 1795); „Vorlesungen über die Philosophie" (Hegel, nach dessen Tod von seinen Schülern 1831 veröffentlicht); „Das Wesen des Christentums und Die Grundsätze einer Philosophie der Zukunft" (Ludwig Feuerbach 1841 und 1843); „Das Leben Jesu, kritisch betrachtet" (David Friedrich Strauß, 1835), „Das Evangelium des armen Sünders" (Wilhelm Weitling, 1845) *Der Einzige und sein Eigentum* (Max Stirner, 1845), sowie Pierre Joseph Proudhon und Mikhail Bakunin. Im Grunde fühlte sich Berlioz von Wagners Musik überfordert. Berlioz schreibt, dass er nicht an die „Zukunftsmusik" glaube. Der Ausdruck „Zukunftsmusik" stammt aber nicht von Wagner und auch nicht von Berlioz. Er wurde 1853 von Ludwig Bischoff (1794-1867) geprägt; letzterer wollte die Tradition der klassischen Kunst gegen das was er als die Exzesse der zeitgenössischen Komponisten betrachtete, schützen (Wagner, aber auch Liszt und sogar

[5] Dies ist einer der Fälle, die zeigen, wie eng Wagner und Offenbach vernetzt waren. Ich komme später darauf zurück.

Berlioz). Im Jahre 1857 parodierte der österreichische Dramatiker, Schauspieler und Opernsänger Johann Nestroy (1801-1862) Wagners Libretto zum „Tannhäuser" (s. Nestroy, 1986, S. 331-362) und er setzte damit eine lange Tradition der Wiener Parodien fort: Tannhäuser, Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten). Nicht nach Rom zieht Tannhäuser, um seine Schuld zu büßen, sondern in die „Zukunftsmusik" Am 31 März 1859 parodierte dann Nestroy Wagners „Lohengrin", der am 19. August 1858 in der Wiener Hofoper gespielt worden war. Am 31. März, sechs Monate später, führt Nestroy die Parodie des „Lohengrin" auf: eine musikalisch-dramatische Parodie in vier Bildern. Wagner wird seine Oper zum ersten Mal, gleichfalls in Wien, drei Jahre später sehen. Diese zwei Parodien sind Nestroys letzte.

Am 10. Februar 1860 führt Offenbach, der öffentlich über diesen Begriff spotten will, weil er wohl wie Berlioz in Wagner einen Konkurrenten sieht, in seinem Theater „Les Bouffes-Parisiens" (im Jahre 1855 von ihm gegründet) den „Carnaval des revues auf. Im 6. Bild tritt ein Mensch auf, der wie Wagner aussieht und der, als „musicien de l'avenir", einen Brautmarsch spielen lässt, als Symbol der Musik der Zukunft, der im Grunde eine Parodie vom Brautchor im *Lohengrin* ist. Er schließt daran eine „tyrolienne de l'avenir" (einen Jodelruf der Zukunft). Dieser Auftritt soll eine Parodie der Musik Wagners und seiner Person sein. Er wird als der Hohepriester der Zukunftsmusik bezeichnet. Wagner war tief beleidigt über die Parodie. Daraus entstand die lebenslange Fehde zwischen den beiden. Offenbach meinte über „Tannhäuser": „Akademisch und langweilig zu sein, das ist nicht Kunst; es ist besser, spritzig und melodiös zu sein." Wagner konterte: Offenbach besitze „die Wärme des Misthaufens, in dem sich die Schweine Europas suhlen." Allem Anschein nach attackiert Offenbach Wagner als erster. Er ist es, der sich als erster Wagner, dem Ankömmling, feindselig gegenüber zeigt.

Am 18. März 1861 scheitert Wagner mit seinem Pariser „Tannhäuser." Nach drei Aufführungen zieht er ihn zurück.

1860 besucht Offenbach Berlin mit seiner Truppe der Bouffes-Parisiens; er führt seine Werke auf Französisch auf. Er kommt wieder 1868 mit einer Aufführung von „Pariser Leben" (La vie parisienne), anlässlich der 200sten Aufführung, nun aber auf Deutsch. Er erlebt einen Triumph. Er geht ebenfalls regelmäßig nach Wien. Er erobert den deutschsprachigen Bereich. „Orpheus in der Unterwelt, La Vie parisienne" u.a.m. in deutscher Sprache. Offenbach triumphiert. 1869 hat Offenbach Berlin und Wien, die deutsche und österreichische Hauptstadt der Musik erobert, was im Gegensatz zu dem Misserfolg von Wagner steht. Das französische Publikum ist voller Vorbehalte Wagner gegenüber. Er gilt als Ikonoklast, als Revolutionär, als Bilderstürmer, der wie ein Hammer den Ohren wehtut.

Ab Mai 1862 organisiert Jules-Etienne Pasdeloup des „Concerts populaires" (Volkskonzerte) im Cirque impérial, nach 1871 Cirque d'hiver: er spielt Werke Wagners vor einem breiten Publikum (5000 Zuschauer). Es wird gebuht, aber auch viel applaudiert. Das Publikum wird immer zahlreicher. Dann führt Pasdeloup im April 1869 „Rienzi" (in der französischen Übersetzung von Nuitter und dessen Vater) im Théâtre lyrique auf, von dem er der Direktor ist. Der Erfolg ist so groß, dass „Rienzi" im September 1869 wieder aufgenommen wird (Wagner kommt nicht. Im Jahre 1887 kommt Wagners Sohn Siegfried inkognito nach Paris, um die Wiederaufnahme von „Rienzi" zu sehen.

Immer mehr Franzosen lassen sich von Wagner verlocken, ausser Offenbach, der ihm immer noch feindlich gesinnt bleibt.

Dann bricht 1870 der Krieg aus. Offenbach ist zerrissen zwischen seinem Herkunftsland und seinem Adoptivland. Er geht mit seiner Familie nach Spanien, um sich in Sicherheit zu bringen. Wagner ist glücklich über den deutschen Sieg. Er bejubelt den deutschen Kaiser mit dem „Kaisermarsch". Seltsam, möglicherweise wird Brahms ebenfalls vom deutschen Sieg begeistert. Er schreibt ein Triumphlied op. 55, Wilhelm I. gewidmet, uraufgeführt im Jahre 1872. Es wird bis zum 1. Weltkrieg gespielt.

Wagner parodiert nun Offenbachs Parodien. Er schreibt „Eine Kapitulation", ein „Lustspiel in antiker Manier". Martin Gregor-Dellin (1993, S. 632) schreibt darüber: „Die Mitglieder der neuen republikanischen Regierung, nach der Gefangennahme Napoleons III. von Favre, Ferry und Gambetta gebildet, wurden ob ihrer Ohnmacht und ihrer beschwörenden Volksreden verlacht, und über Theaterdirektor Perrin und Victor Hugo goß der Verfasser Hohn und Spott in Kübeln aus" (Gregor-Dellin, 1993). Wildgewordene, hungrige Pariser taumelten durch die Straßen, und das internationale Individuum Jack von Offenback spielt ihnen zum Tanz auf. Er dirigiert den Chor und das Ballettkorps.

> Oh wie süß und angenehm,
>
> und dabei für die Füsse so recht bequem!
>
> Krak! Krak! Krakerakrak!
>
> O herrlicher Jack von Offenback!

Wagner verspottet in der „Kapitulation" sowohl das geschlagene Frankreich wie auch die Deutschen, die vor der Pariser Operette kapitulieren. Im Vorwort zu seiner Edition der „Kapitulation" schreibt er, „dass ich sogar die Hoffnung schöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volksthümlichen Behandlung solcher Gegenstände, sich originell zu erweisen, wogegen bisher selbst in der tiefsten Sphäre unseres sogenannten Volkstheaters alles nur bei schlechter Nachahmung der Pariser Erfindungen verblieb" (Wagner, 1976, S. 3). Er kam etwas später mit Nachdruck auf dieses Sujet der Nachahmung der Franzosen durch die Deutschen zurück: „Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Posse noch mittheile, so geschieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariser nachträglich noch lächerlich zu machen (Wagner, 1976, S. 4). Mein Sujet zieht keine andere Seite der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken." Obwohl Victor Hugo gleichfalls ins Lächerliche gezogen wird, ist es keine Abstoßung. Wagner hatte ja 1840 Hugos Gedicht „L'Attente" vertont und er bewundert den Dichter sehr.

Fügen wir hinzu, dass Wagner den Text der „Kapitulation" Karl Richter zur Vertonung im „Offenbach-Stil" angeboten hatte. Dieser lehnte ab: er fühle sich nicht in der Lage wie Offenbach zu komponieren, nachdem auch ein Berliner Theater sich negativ geäußert hatte. Das gesteht Wagner in seinem Vorwort, und er fügt hinzu, dass, da es Karl Richter nicht möglich gewesen sei, „die hierfür wirklich nöthige Musik à la Offenbach zusammenzusetzen", sie dann erkannt hätten, „dass zu allem Genie und wahre Naturbestimmung gehöre, welches beides wir nun in diesem Falle Herrn Offenbach aus vollem Herzen zuerkannten" (Wagner,

1976, S. 3 f.). Kurz, Richard Wagner schliesst aus dem Umstand, dass es unmöglich war, Offenbachs Musik nachzuahmen, er Genie hatte.

Richard Wagner wollte sich wohl nachträglich rechtfertigen und vielleicht auch entschuldigen. Dennoch ist „Die Kapitulation" eine sehr harte und nicht zu verzeihende Attacke. Nietzsche warf dem Komponisten seinen Antisemitismus vor, aber auch die Abfassung von „Eine Kapitulation", um mit ihm zu brechen. Pasdeloup lehnt es ab, wegen der „Kapitulation" den ersten Festspielen 1876 beizuwohnen, obwohl Cosima ihn persönlich eingeladen hatte. Trotz seiner Parteinahme für Wagner ist Pasdeloup antideutsch nach dem Krieg 1870/71. Nuitter meint, es werde sich legen. Es kommen nur ca. fünfzig Franzosen zu den ersten Bayreuther Festspielen. Nach dem Krieg wird Offenbach stark attakiert. Für die Deutschen ist er ein französischer Vaterlandsverräter. Man beschuldigt ihn in Frankreich, ein deutscher Spion für Bismarck gewesen zu sein Das Frankreich Jacques Offenbachs ist besiegt worden. Seine Musik wird der deutschen Besetzung Frankreichs assimiliert. Die opéra-comique in einem Akt (1861) „Fantasio" wird bei der Uraufführung in Paris am 18.01.1872 von der Kritik massakriert, da dieses Stück aus der Perspektive des Krieges betrachtet wurde.[6]

Offenbach wird doch wieder gespielt, seine „opéra-comique" (Yon) oder „opéra bouffe" (Scholz) „Belle Lurette" wird aber erst nach seinem Tod (am 05.10.1890) aufgeführt (am 30.10.1880). Da hatte er ein kleines musikalisches Zitat von Johann Strauß Sohn eingefügt.

Er kommt wieder nach Wien, aber er wird von Johann Strauß Sohn angegriffen; am Anfang werden die Wiener Operetten als Revanche gegen die französischen betrachtet, das Symbol der Leichtfertigkeit, der Frivolität. Johann Strauß Sohn habe Offenbach besiegt, wie die deutsche Armee die französiche besiegt hat. Offenbach kommt nie wieder nach Deutschland, obwohl er in Berlin weitergespielt wird: im Jahre 1873 wird Offenbach 89-mal gespielt.[7]

Nach 1870 will in Frankreich kein Theater mehr Wagners Opern spielen. Wagner kehrt auch nicht nach Frankreich zurück. Zum letzten Mal weilte er in Frankreich im Jahre 1867, anlässlich der Weltausstellung. Ab 1873 werden Werke von ihm aber wieder von Pasdeloup programmiert, aber nur in Konzerten, nicht in der Oper. Ein Auszug aus der „Götterdämmerung", der Trauermarsch, wird am 29. Oktober 1876 von Jules Pasdeloup konzertant gegeben. Aus Patriotismus und aus Protest gegen „Die Kapitulation" hatte sich aber Pasdeloup im selben Jahr geweigert, nach Bayreuth zu gehen. Nun wurde „Die Kapitulation" 1876 ins Französische übersetzt und die Übersetzung vor dem Konzert verteilt, was wieder Proteste hervorief, aber das Stück wird in der Stille gespielt. Danach Buhs gegen Applaus. 1890 bekehrt sich Frankreich endgültig zum Wagnerismus.

Im Anschluss sind die vier bekanntesten Werke Offenbachs zu entnehmen:

Orphée aux Enfers	1. Version 21.10.1858	opéra bouffon
	2. Version 07.02.1874	opéra-féerie (ein neues Werk entsteht)

[6] *La Chanson de Fortunio* wird von Johann Strauss gespielt.

[7] Ich möchte darauf verweisen, dass Offenbachs Opéra-bouffe in drei Akten, *Die Banditen* (Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy, uraufgeführt am 10. Dezember 1860 im Pariser Théâtre des Variétés, am 28. Januar 2024 in der Frankfurter Oper neu inszeniert wird.

	3. Version 14.08.1874	opéra-féerie (geringfügige Änderungen)
La Belle Hélène	17.12.1864	opéra-bouffe
La Vie parisienne	1. Version 31.10.1866	opéra-féerie
	2. Version 25.09.1873	opéra-bouffe (geringfügige Änderungen)
La Grande-Duchesse de Gerolstein	12.04.1867	opéra-bouffe

Keines dieser Werke wird von Offenbach „Operette" genannt. Ein fünftes, erst nach seinem Tod uraufgeführt, „Les Contes d'Hoffmann" (Hoffmanns Erzählungen) (10.02.1881), von der es eine leicht überarbeitete Version (die Orchestrierung wurde überarbeitet), gibt (13.11.1911) ist eine „opéra fantastique" in die die Barcarole der „Fées du Rhin" (Libretto von Nuitter), eingegangen, ein Werk, das am 04.02.1864 unter dem Namen „Die Rheinnixen", *Große romantische Oper (*romantische Oper bei J.Cl. Yon) in drei Aufzügen in der Wiener Oper uraufgeführt worden ist (deutsche Übersetzung von Alfred von Wolzogen. Das ist „eine utopische, eine radikal pazifistische, romantische Oper, eine Grand Opéra, des im französischen Exil lebenden Offenbach, der Armgard, die weibliche Hauptpartie inmitten der Kriegswirren zur Symbolfigur deutscher Einigungsssehnsüchte macht", ja eine heftige Diatribe gegen die Armee (Scholz, 2023, S. 170). Weisen wir darauf hin, dass dieser Alfred von Wolzogen, ein Gegner von Wagner, einen Sohn hatte, Hans, der den Terminus „Leitmotiv", geprägt hat, während Wagner „Hautpmotiv" sagte!

Hier sieht man wie oft Offenbach und Wagner indirekterweise miteinander verknüpft waren.

Die so berühmte „Barcarole" sie hat also nichts zu tun mit Venedig, wie man es so oft sagt (Scholz, 2023, S. 62). Was die „opéra fantastique Les Contes d'Hoffmann" anbelangt, so erinnert Jean-Claude Yon (S. 666) daran, dass Patrice Chéreaus Inszenierung im Jahre 1974 im Palais Garnier in Paris das Statut von „Hoffmanns Erzählungen" als Oper gefestigt hat und die Allmacht der Regisseure gezeigt hat, (zwei Jahre vor der berühmten Inszenierung vom Jahrhundert-Ring in Bayreuth).

Offenbach gebraucht jedoch auch die Bezeichnung Operette. 1856 kündigt er die Organisation eines Operettenwettbewerbes oder „Wettbewerb für eine Operette in einem Aufzug" (Yon, 2000, S. 179). Um seine Initiative zu rechtfertigen, unterstreicht er ausdrücklich, „L'opéra-comique sei" „création éminemment française", auch wenn sie eine Nachahmung von der italienischen „opera buffa", denn „il en diffère par le tempérament de la nation qui, en l'adoptant, se l'est approprié", und fügt hinzu: „l'opéra-comique, en effet, qu'est-ce autre chose que le vaudeville chanté? Le mot lui-même l'indique." Und Jean-Claude Yon setzt fort (S. 180) „Pour Offenbach", „opérette ne signifie donc pas simplement ‚petit opéra-comique', mais encore opéra-comique proprement dit", d'où, d'ailleurs, la précision que son concours a pour objet une „opérette en un acte, expression qui pourrait passer pour un pléonasme si le mot ne servait qu'à définir la longueur de l'ouvrage ; le compositeur entend restaurer le genre dans lequel il ambitionne de réussir. Ce désir de restauration l'amènera en fait à innover, malgré lui – comme tant d'autres créateurs qui, en cherchant à faire revivre une forme ancienne, sont devenus les innovateurs les plus radicaux." Fast fünfundzwanzig Jahre später (1878/79) hat er seine Meinung nicht geändert: „sa constante référence demeure l'opéra-comique français auquel il s'est formé dans sa jeunesse" (S. 601). Aber nun gebraucht er für „Madame Favart"

die Gattungsbezeichnung „opéra comique"! Soll das bedeuten, dass beide Wörter Synonyme sind?

In der Tat, es gibt eine Vielfalt von Definitionen der Operette: „Die Bezeichnung Operette stammt aus dem Italienischen und heißt wörtlich übersetzt „kleine Oper". Die Verniedlichungsform ist durch die im Vergleich zur Oper kürzere Aufführungszeit und die „komische Handlung" entstanden. Denn während eine Oper tragisch ist und über mehrere Akte geht, ist die Operette ursprünglich durchaus lustig und bestand zunächst meist nur aus einem Akt. Der Begriff Operette steht außerdem für eine Kunstform, die weniger anspruchsvoll als eine Oper ist. Das liegt zum größten Teil an der Dialogform und am Gesang, der eine weniger gut ausgebildete Stimme erfordert. Die Handlung ist zudem meistens trivial oder sogar anzüglich, was in einer Oper verpönt ist. Musikalisch eingängiger, tanzbarer und zum Mitsingen und in der Handlung stringenter spricht die Oper nicht (nur) das Klassikpublikum, sondern eine breite Bevölkerungsgruppe an (Lexikon der Musik, 2023; Grimm, 1885–1889).

Der Vater der Operette ist Florimond Ronger (Pseudonym Hervé), „L'ours et le pacha" (1842). Offenbach bezeichnete erstmals „La Rose de Saint-Flour" als „Operette" (1856), aber auch als „Opérette bouffe" (Einakter mit 2 Personen), oder Bouffonnerie musicale (vgl. ebenfalls Les deux aveugles, 1855). Anfangs musste eine Operette wegen der Censur nur einen Akt haben (aus diesem Grunde präzisierte Offenbach 1856 „Wettbewerb für eine Operette in einem Aufzug"; er selbst umging auf witzige Weise diese Maßnahme, indem er eine fünfte Person auftreten liess, die zwar stumm blieb, aber ein Spruchband vor sich trug) und vier Personen, und dies bis 1864, als Napoleon III diese juristische Maßnahme abschaffte.

Vielleicht wäre es möglich, vorsichtig die Hypothese aufzustellen, dass Offenbach, der im selben Satz sowohl „Operette" als auch „opéra bouffe/Opera buffa" und „vaudeville" nennt, anfangs das Wort „Operette" benutzte als Überbegriff für seine Werke? Erst später war für ihn die Operette ein Werk von nur einem Akt, so „Pierrette et Jacquot" (13.10.1876), wobei es auch Ausnahmen gab, wie im selben Jahr „La Boite au lait", das vier Akte hatte! Bei Yon heißt aber dieses Werk „opéra bouffe"!

Gemeinsamkeiten bei Offenbach und Wagner

Offenbachs Vater war Kantor in der Synagoge (er war Synagogensänger, jüdischer Spielmann); alle Vorfahren Wagners waren seit dem 17. Jahrhundert Kantoren. Beide Komponisten habe ihr eigenes Theater gegründet, Offenbach Les Bouffes-Parisiens (1855) und Wagner das Festspielhaus (1876). Wir wissen, dass Wagner in Paris zwei Jahre (1839-1841) im Elend verbringt. In „[e]iner Mitteilung an meine Freunde" (SS IV, S. 261) schreibt er: „Ich erklärte mich selbst bereit zur Anfertigung der Musik zu einem gassenhauerischen Vaudeville für ein Boulevardtheater." Da es ihm nicht gelang, beschäftigte er sich „mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus ‚beliebten' Opern für das Cornet à pistons." Bei dem Vaudeville geht es um den Chor in B-Dur „Descendons gaiment la courtille" als Einlage in Marion Dumersans und Dupeutys Vaudeville-Ballett-Pantomine in zwei Bildern „La descente de la courtille" (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 65). Die erste Aufführung fand vermutlich am 20. Januar 1841 im Théâtre des variétés (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 242-244). Handelte Wagner unter dem Einfluss von Offenbach, der bis jetzt „Pascal et Chambord", comédie

mêlée de chants, 2 actes, librettistes A. Anicet-Bourgeois & E. Brisebarr, 02.03.1839, Palais-Royal aufgeführt hatte? (Yon, 2000, S. 759; Scholz, 2023, S. 58). Wohl nicht! Erinnern wir uns daran, dass Wagner „Das Liebesverbot oder die Novice von Palermo", große komische Oper in zwei Akten nach „Measure for Measure" von William Shakespeare (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 38)[8] geschrieben hatte (1836-1840), ein Werk, ein echtes Lustspiel, das er an der Pariser Opéra aufführen wollte (Yon, 2000; Scholz, 2023; Deathridge, 1986, S. 131-143).

Im Jahre 1838, als er noch in Riga war, schrieb er eine Komische Oper in zwei Akten, „Männerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie" (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 48). Die Musik, die als verschollen galt (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 162-164), tauchte plötzlich aus den Tiefen des Privatbesitzes auf und konnte vom Bayreuther Wagner-Nationalarchiv angekauft werden: das komplette musikalische Material zu Richard Wagners komischer Oper Männerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie. Das einzige original erhaltene Libretto der unvollendeten Opern Richard Wagners war im Jahre 1873 auf Bitten Cosima Wagners nach Bayreuth geschickt worden, nun kam auch die Klavierskizze der verloren geglaubten Musik wieder an die Öffentlichkeit. Die Jugendoper von Richard Wagner wurde in der Hauptstadtoper Berlin, Lichtenberger Allee 61 am 07.03.2013 uraufgeführt (Aufführungsfassung: Martin Bargel & Kamp; Birgit Eckenweber). Nach heutigem Forschungsstand ist diese Oper von Richard Wagner tatsächlich eine szenische Uraufführung – eine kleine Sensation! Das vollständig erhaltene Textbuch ist von Richard Wagner. Von der Musik aus der Zeit um 1837/38 sind ca. 15 Minuten im Klavierparticell erhalten. Die Originalmusik wird mit weiteren unbekannten Liedern, Klavierstücken bzw. kleineren Chorwerken Richard Wagners ergänzt, die auf den originalen Wortlaut des Textbuches übertragen werden. Einzigartig ist an MÄNNERLIST IST GRÖSSER ALS FRAUENLIST ODER DIE GLÜCKLICHE BÄRENFAMILIE, dass der junge Richard Wagner diese komische Oper als Singspiel konzipiert hat.[9]

Nennen wir noch die „Baßarie in G-Dur „Sanfte Wehmut will sich regen" als Einlage (Max) in Carls Blums komischer Oper in einem Aufzug „Mary, Max und Michel" Text von Karl von Holtei, der als Theaterdirektor Wagners Vorgesetzter war (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 43), geschrieben im August 1837 in Riga, erste Aufführung unter der Leitung von Richard Wagner im Stadttheater Riga. Bei dieser Gelegenheit debütierte Wagner nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist in Riga (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 155 f.). Am 22. Mai 1875 führte er sogar den Walzer „Wein, Weib und Gesang" op. 333 von Johann Strauß (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 109) auf (Deathridge, Geck, Voss, 1986, S. 527 f.). Richard Wagner interessierte sich aus Not oder aus Spaß für dieselben Gattungen wie Offenbach: sowohl „gassenhauerisches Vaudeville" als auch komische Oper und Walzer. So darf man nicht behaupten, Offenbach und Wagner seien Antipoden. Schliesslich zeigt das Libretto von *Die Kapitulation* wohl, trotz seiner Derbheit und Bissigkeit, dass Wagner Offenbachs Stil wiedergeben konnte.

Ich hatte auf Wagners Synkretismus hingewiesen sowie auf den Einfluss des Buddhismus in *Tristan und Isolde* und Parsifal (Buschinger, 2019, 2017). In „Tristan" vermischen sich Romantik und Buddhismus auf eine einmalige Art. Die Gleichungen „Nirwâna = Nacht und Sansarâ =

[8] Am 29. März 1836 in Magdeburg uraufgeführt unter seiner musikalischen Leitung.
[9] Persönliche Mitteilung von Frank Pionthek (Bayreuth).

Tag", die Wagner im Mai 1868 aufgestellt hat, ermöglichen einen ganz neuen Blick auf das Werk. Indem Tristan sich am Ende des zweiten Aktes in das Schwert Melots stürzt, will er als „bodhisattva", ja als buddhistischer Heiliger das „Erlösungswerk" vollbringen und Isolde den Pfad aus dem Samsara weisen, aus dem Kreislauf der Geburten in das Nirwana. Isoldes Auflösung im All, in der „Weltseele", bedeutet, wie Wagner selbst betont, „höchste Befreiung, Erlösung!" für beide, Aufnahme in das Nirwana, Rückkehr in die Allseele, in die Weltseele, von der Alles ausgeflossen ist. In „Parsifal", Wagners letztem Werk, erkennt man gleichfalls die wichtigsten Punkte des Buddhismus: die Wiedergeburt oder das unheilvolle Gesetz der Seelenwanderung (in der Gestalt der Kundry), das universale Mitleid mit jedem Lebewesen (bei Parsifal), das erlösende Wissen (wie Brünnhilde wird Parsifal durch das Mitleid ein Wissender) sowie die absolute Verwerfung der Begierde, eine Verwerfung, die den Schmerz aufhebt. Diese Eigenheiten des Buddhismus verschmelzen mit christlichen Zügen, die Wagner genau in sein Werk integrierte, so wie er im *Ring* die skandinavische Mythologie benutzte; er sagte selbst, er habe bei der Konzeption des „Erlösers" an den Heiland gar nicht gedacht. „Parsifal" ist somit ein hervorragendes Beispiel von Wagners Synkretismus.

Parallel zu Wagners Synkretismus, aber auf einem anderen Gebiet, stellt man bei Offenbach fest, dass er alles beibehält, was er findet. Hanslick schreibt in seiner Nekrologie, dass Offenbachs Stil, so originell er auch sein mag, sich am meisten Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) und Adolphe Adam (1803-1856), nähert. Das französische Element dominiert bei ihm. Aber es ist nicht das einzige. Offenbach hat seine Jugend in Köln verbracht, der Stadt des Karnevals. Man stellt bei ihm den Einfluss der „Comedia dell' Arte", die in Köln wohl bekannt war, fest. Er kennt die „opera buffa", die opéra comique, die französische zeitgenössische Musik. Er kennt ebenfalls die deutsche romantische Musik sehr gut; er spricht mit Begeisterung von Mozarts und Webers Opern. Dazu kommt die frivole Anmut Frankreichs, seines Adoptivlandes. Er macht eine Synthese zwischen allen diesen Elementen in einem jüdischen Kontext (jüdische Synagogalmusik, jüdische und rheinländische Kultur, jüdischer Scharfsinn, jüdischer Humor), was die Verwandtschaft mit Heinrich Heine heraufbeschwört (Yon, 2000, S. 428 f.; Scholz, 2023, S. 171).

Wagner und Offenbach sind miteinander vernetzt, verknüpft. Dank seiner zahlreichen Beziehungen hat Offenbach es geschafft, in Paris sein eigenes Theater zu haben, die Bouffes Parisiens, und dann das Theater des Jeunes Elèves, gelegen in der Passage Choiseul, unweit der Opéra comique, das Offenbach zu seinem neuen Haus der Bouffes-Parisiens machte und das er mit seiner „chinoiserie musicale", Ba-Ta-Clan,[10] am 29.12.1855 eröffnete (Libretto Ludovic Halévy; in diesem Werk macht sich der Komponist lustig über die klassischen Opern, über den Militarismus und sogar über Kaiser Napoleon III.; im Finale greift Offenbach das Motiv des Chorals „Ein feste Burg" von Martin Luther auf, das Meyerbeer in den „Hugenotten" ebenfalls zitiert, so wie Wagner im ersten Akt der „Meistersinger!"); gleichermaßen kann Wagner das Festspielhaus in Bayreuth dank der Hilfe von König Ludwig II. von Bayern bauen. Offenbach ist ein hervorragender Musiker und Theatermensch. Er hat Beziehungen zu allen Ländern Europas und erzielt überall große Erfolge. Seine Musik ist mit Paris verbunden. Er sagt selber, dass er Frankreich alles verdankt. Während des deutsch-

[10] Der Titel des Werkes diente als Vorbild für den Namen des Pariser Konzert-Saals (ursprünglich Grand Café Chinois-Théâtre Bataclan), erbaut 1864 vom Architekten Charles Duval; hier wurde am 13. November 2015 das mörderische Attentat verübt.

französischen Krieges 1870-71 geht er nach Spanien. Er führt seine Werke in Wien auf, wo er ein humorvolles Publikum findet, das ihm sehr gut passt. Alfred von Wolzogen übersetzt für ihn seine „Fées du Rhin" ins Deutsche.

Nestroy, Offenbach und Wagner. Nestroy ist es, der sowohl Offenbach als auch Wagner den Weg nach Wien ebnete.

Durch seine Parodie von Wagners „Tannhäuser" (1857) lernt das Wiener Publikum Wagners Oper kennen. Tatsächlich wird „Tannhäuser", der 1845 uraufgeführt worden war, in der Wiener Hofoper erst am 19. November 1857 aufgeführt. Wagner sah übrigens die Parodie seines Werkes im Carl-Theater mit großer Freude.

Am 17. März 1860 führt Johann Nestroy, der bis zum 31. Oktober 1860 der Direktor vom Carltheater in Wien war, „Orphée aus Enfers" (Orpheus in der Unterwelt) auf. Diese Wiener Uraufführung von Offenbachs Werk war sowohl Nestroys letzter großer Erfolg als Direktor dieses Theaters als auch das erste bedeutsame Ereignis von Offenbachs Rezeption in Wien. Zwei Handschriften von 1859 verweisen auf eine Bearbeitung vom französischen Text durch Nestroy für die österreichischen Bühnen (Obermaier, 2019, S. 279-281; Lacheny, 2020, S. 88 f.).

Ein weiteres Beispiel von der Zusammenarbeit von Offenbach und Nestroy ist *Häuptling Abendwind,* das letzte Stück, das der österreichische Satiriker für die Bühne schrieb: als Vorlage nahm er den Einakter „Vent du Soir ou l'horrible festin", Operette à Spectacle en un acte (Abendwind oder das gräuliche Festmahl) von Jacques Offenbach, Libretto von Philippe Gille und Léon Battu; diese Operette wurde am 16. Mai 1857 in den Bouffes-Parisiens uraufgeführt. Anlässlich eines längeren Aufenthalts von Offenbachs Ensemble in Wien wurde sie am 22. Juni und am 6. Juli 1861 im Theater am Franz-Josefs Kai aufgeführt. Nestroys ziemlich wortgetreue Adaptation von Offenbachs Einakter, „Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl", Indianische Faschings-Burleske in einem Akt, eine scharfe Attacke gegen den Nationalismus und Kolonialismus, wurde zum ersten Mal am 1. Februar 1862 aufgeführt und am 2., 3., 4. und 7. Februar 1862 weitergespielt, dann wurde es abgesetzt und geriet völlig in Vergessenheit, bis man vor kurzer Zeit das Stück wieder entdeckte. Rio Preisner preist es zum Beispiel als „gelungene Tarnung des Politischen, denn das Stück sei in Wahrheit eine politische Posse gegen Nationalismus und viktorianischen Zivilisationstaumel" (Preisner, 1968, S. 175). Otto Basil stellt seinerseits fest, das Werk sei „im Gewand der Buffonerie [Albernheit, komisch-übertriebenes Spiel] eine parodistische Polemik gegen den Kolonialimperialismus der europäischen Großmächte, mit Ausschluss Österreich-Ungarns" (Basil, 1967, S. 154).

Die Operette

„Die Bezeichnung Operette stammt aus dem Italienischen und heißt wörtlich übersetzt kleine Oper." Die Verniedlichungsform ist durch die im Vergleich zur Oper kürzere Aufführungszeit und die „komische Handlung" entstanden. Denn während eine Oper tragisch ist und über mehrere Akte geht, ist die Operette ursprünglich durchaus lustig und bestand zunächst meist nur aus einem Akt. Der Begriff Operette steht außerdem für eine Kunstform, die weniger anspruchsvoll als eine Oper ist. Das liegt zum größten Teil an der Dialogform und am Gesang, der eine weniger gut ausgebildete Stimme erfordert. Die Handlung ist zudem meistens trivial oder sogar anzüglich, was in einer Oper verpönt ist. Musikalisch eingängiger, tanzbarer und

zum Mitsingen und in der Handlung stringenter spricht die Oper nicht (nur) das Klassikpublikum, sondern eine breite Bevölkerungsgruppe an.

Der Vater der Operette ist Florimond Ronger (Pseudonym Hervé), „L'ours et le pacha" (1842). Offenbach bezeichnete erstmals „La Rose de Saint-Flour" als „Operette" (1856), aber auch als „Opérette bouffe" (Einakter mit 2 Personen), oder „Bouffonnerie musicale" (vgl. ebenfalls „Les deux aveugles", 1855). Anfangs musste eine Operette wegen der Censur nur einen Akt haben (aus diesem Grunde präzisierte Offenbach 1856 „Wettbewerb für eine Operette in einem Aufzug"; er selbst umging auf witzige Weise diese Maßnahme, indem er eine fünfte Person auftreten ließ, die zwar stumm blieb, aber ein Spruchband vor sich trug) und vier Personen, und dies bis 1864, als Napoleon III diese juristische Maßnahme abschaffte.

Nun ist es Nestroy, der am 17. März 1860 Offenbachs „Orphée aus Enfers" (Orpheus in der Unterwelt), eine Parodie auf die Oper, aufführt. „Orphée aux Enfers" (die Librettisten waren Henri Crémieux und Ludowic Halévy) war der erste große Erfolg Offenbachs (1000 Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten), wo über die Antike gespottet und gelacht wurde, was als eine Profanisierung von einem wichtigen Kulturerbe betrachtet wurde; damit wurde ebenfalls die Doppelmoral der besseren Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs karikiert, selbst Napoleon III. trat auf, in der Figur des liebestollen obersten Gottes Jupiter, was der Kaiser Offenbach nicht übelnahm, denn er klatschte laut Beifall.

Mit Nestroys Wiener Aufführung von „Orphée aux Enfers" zieht Offenbachs „opera buffa" bzw. „Operette" in Wien ein. Die Wiener Operette ist somit nach dem Vorbild der Pariser Operette entstanden.

Johann Strauß Sohn (1825-1899) übernimmt zum Beispiel den „galop infernal" (von der opéra-bouffe „Orphée aux Enfers" von 1858 (Orpheus in der Unterwelt), der später unter dem Namen „French Cancan" lanciert wurde, da der „galop infernal" inzwischen im Jahre 1868 nach London gegangen war.

Ich habe schon auf die indirekte Verknüpfung der beiden Komponisten betreffs Alfred und Hans von Wolzogen verwiesen. In diesem Zusammenhang komme ich auf Charles Nuitter (Truinet) zu sprechen, der für Offenbach zahlreiche Libretti schrieb und mit Wagner eng befreundet war.

Offenbach, Wagner und Nuitter

Charles-Louis-Etienne Nuitter (Charles Truinet) (1828-1899) (der Archivar der Pariser Oper wurde, sowohl ab 1866 in der rue Pelletier, wo Wagner den „Tannhäuser" aufgeführt hat (das Haus ist durch einen Brand zerstört worden) als auch ab 1875 im Palais Garnier) hat zahlreiche Libretti für Offenbach geschrieben (wenige davon haben überlebt). Er ist auch einer der ersten Franzosen, die Wagner geschätzt haben. Für Wagner hat er mit Hilfe seines Vaters (er selbst konnte kein Deutsch) „Rienzi", „Le Vaisseau fantôme", „Tannhäuser und Lohengrin" ins Französische übersetzt. Er übersetzte ebenfalls ins Französiche z.B. „Obéron" von Weber, „Les Capulets et les Montecchi" von Bellini, Mozarts „Flûte enchantée", Verdis „Macbeth, Aïda, La Force du Destin und Simon Boccanegra." Er war eher ein „Arrangeur".

Nuitter und Wagner standen im regen, freundschaftlichen Briefwechsel in französischer Sprache (dabei merkt man, dass Wagner in Französisch Fortschritte macht) (Nuitter, 2002, S.

128 f.). Sie unterhielten sich über persönliche Fragen. Nuitter sollte sich um die Einkommen Wagners in Frankreich und die Rückzahlung der früher gemachten Schulden kümmern. Wagner schreibt an Nuitter: „Mon cher ami" und Nuitter an Wagner „Cher Maître". Cosima schreibt in ihrem Tagebuch (am 1. März 1871, das heißt nach der Kapitulation Frankreichs nach dem Krieg 1870/71 zwischen dem 19. Juli 1870 und dem 29. Januar 1871): „Belle lettre de l'ami Nuitter qui est bien au-dessus de toutes choses, mais le bon Pasdeloup a décidé de haïr les Allemands. Cela se calmera, pense Nuitter." Weder Nuitter noch Pasdeloup, der dazu beigetragen hatte, Wagner in Frankreich bekannt zu machen (durch seine Konzerte) gehen 1876 nach Bayreuth. Offenbach ging 1876 auch nicht nach Bayreuth.

Wagner ist Nuitter etwas böse, weil er Offenbach in Wien geholfen hatte (in der deutschen Übersetzung der „Rheinnixen") und er hofft, dass er ihm ebenfalls helfen wird. Er ist wohl neidisch auf seinen Konkurenten.

Nuitter erzählte Wagner nichts über seine Nebenbeschäftigungen (so über seine Zusammenarbeit mit Offenbach). Am 27. Juni 1870 fragt Wagner ihn, ob er weiter mit Offenbach arbeitet: „Toujours en coopération avec Offenbach. Eh! Eh!" Es geht wohl um „La Princesse de Trebizonde, opéra-bouffe en trois actes, créé aux Bouffes-Parisiens le 7 décembre 1869." (Jost, Feist, Reynal, 2002, S. 128 f.). Wagner, der wohl nicht verstand, dass er für Offenbach Libretti verfasste,[11] schrieb am 14. November 1867: „Et puis ne vénérez pas trop Offenbach. Il est très bon harmonicien, mais sous le rapport du contrepoint il ne vaut pas votre admiration exclusive" (Jost, 2002; Feist, 2002; Reynal, 2002). Wagner schreibt ihm nichts über den Krieg noch über die Juden. Dagegen schreibt er am 9. März 1869 an Edouard Schuré, dass deutsche Juden ihm in Paris zu schaffen gemacht hätten. An Catulle und Judith Mendès schreibt er: „Il va de soi que l'incendie de Strasbourg me navre et j'aurais mieux aimé voir Paris détruit." Wagner schont wohl seinen Freund Nuitter, den er nicht verletzen wollte. Er schreibt über ihre gegenseitige Freundschaft und Treue. Er schreibt ebenfalls aus Wien an Nuitter, er hätte trotz seiner Misserfolge un „mal de patrie pour Paris" (Heimweh nach Paris), denn er habe in Paris so interessante und interessierte Leute getroffen. Er habe „des souvenirs de moments de grand bonheur" (Augenblicke, wo er das höchste Glück empfunden habe). Er schreibt Nuitter am 14. Februar 1871: „Ah ! que vous êtes bon er vrai ami ! Merci, merci, mon cher Charles!" und nennt ihn „un ami extraordinaire", „un ami sûr et loyal comme l'était Pylade pour Oreste" in der griechischen Mythologie (Brief vom 25. Oktober 1861); und am 1. Januar 1874 „Mille saluts cordiaux! Je vous appartiens de tout mon cœuré". Im Jahre 1864 schrieb ihm Wagner, mein liebes Deutschland ekelt mich, es sei ein Land der Feigen und der Elenden, der Verlotterten, der Bejammernswerten („des misérables").

Der französische Briefwechsel Wagner/ Nuitter zeugt wirklich von einer tiefempfundenen Freundschaft, „une amitié franco-allemande" jenseits der Grenzen, trotz der Feindschaft und des Krieges. Wir treffen hier ein wunderbares Beispiel deutsch-französischer Zusammenarbeit, trotz der schlechten politischen Verhältnisse. Am 2. Juli 1879 jammert Wagner: Er glaube nicht, dass seine Opern Erfolg in Paris haben werden: „Cela ne va pas! Cela ne va pas! Croyez-moi!" Er hatte den Wunsch geäußert, seinem Sohn den Ort zu zeigen, wo

[11] Nuitter arbeitete für Offenbach zwischen 1856 und 1874 (Jost, Feist und Reynal. 2002, S. 129).

sein Vater ausgebuht wurde![12] In dem letzten Brief, den Wagner an Nuitter schreibt und der vom 24. Februar 1882 in Palermo stammt, hofft der Komponist, dass sie sich nochmals treffen werden, und er fügt hinzu: „et j'espère alors bien retrouver l'excellent ami, que Vous étiez toujours" (p. 150), ein Wunsch, der leider nicht erfüllt wird. Am 15. Februar 1883 kondoliert Nuitter Cosima.

Cosima, die Nuitter aber nie getroffen hat, bleibt nach Wagners Tod mit ihm in Kontakt: sie bittet ihn um Auskünfte für Inszenierungen, die sie in Bayreuth machen will, z.B. *Tannhäuser*, eine Oper, die sie 1888 aufführen will. Sie wollte wissen, wie frühere Inszenierungen aussahen (Dresden, Wien), weil sie als authentisch galten. Dennoch wurde die Aufführung, die sich als zu kostspielig erwies, bis 1891 hinausgeschoben, am 4. Dezember 1890 antwortete er ihr.

Schlussbemerkungen

Erst nach Offenbachs Tod erkennt Wagner die kompositorische Qualität Jacques Offenbachs an, und zwar in einem – allerdings bislang nicht im Original, sondern nur auf Französisch veröffentlichten – Brief Wagners an Felix Mottl in Karlsruhe. Wir erinnern uns, dass er zwar seine Kenntnisse in der Harmonielehre anerkannte, aber dass er gleichzeitig sagte, er sei schlecht im Kontrapunkt.

Wagner schreibt am 1. Mai 1882, zwei Jahre nach Offenbachs Tod: „Betrachten Sie Offenbach. Er versteht es ebenso gut wie der göttliche Mozart. Mein Freund, das ist eben das Geheimnis der Franzosen. Ich bin ihnen in vielen Dingen nicht wohlgesonnen. Aber dennoch muss man diese in die Augen springende Wahrheit zugeben: Offenbach hätte ein zweiter Mozart werden können. Ich glaube, Auber wäre dazu weniger in der Lage gewesen."

Oft zitiert wird hingegen Wagners fataler Ausspruch angesichts des Ringtheaterbrandes in Wien (zwischen 400 und 500 Todesopfern vor der Vorstellung von Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* am 8. Dezember 1881) zitiert, wie ihn Cosima Wagner in ihrem *Tagebuch* im Dezember 1881 festgehalten hat: „Es klingt hart und geht fast über die Natur hinaus, aber die Menschen sind zu schlecht, um dass es einem nahegehen kann, wenn Massen untergehen. Wie gesagt, wenn in Kohlengruben Menschen verschüttet werden, da kommt mich das Entsetzen an über eine Gesellschaft, die sich mit solcher Hülfe Heizung verschafft; und ob so oder so viele, die einer Offenbach'schen Operette beiwohnen, aus dieser Gesellschaft dabei umkommen, wobei sich auch nicht ein Zug von moralischer Größe zeigt, das lässt mich gleichgültig."

Dabei soll man sagen (und es soll keine Entschuldigung für Wagner sein), dass es Offenbach war, der Wagner bei dessen Ankunft in Paris, wo der Kölner schon etabliert war, den Krieg erklärt hat. Und noch dazu mit einem Spott über einen Begriff, der weder von Wagner noch von Berlioz, sondern 1853 vom Deutschen Ludwig Bischoff, der Wagners „neue" Musik attackierte, geprägt worden war. Im Jahre 1857 parodierte dann Johann Nestroy Wagners Libretto zum „Tannhäuser" indem er den Begriff „Zukunftsmusik" benutzte. Es ist also kein

[12] Damals (1861) befand sich die "Grand Opéra" in der rue Le Peletier. Das Haus, das 1871 von den Communards besetzt wurde, brannte in der Nacht vom 28. auf den 29. Oktober 1872. Als Siegfried Wagner 1887 nach Paris kam, um den *Rienzi* zu sehen, wurde das Palais Garnier (am 5. Januar 1875 eingeweiht) bespielt. 1879 war es auch schon der Fall.

Zufall, dass Offenbach eben den Anlass zu seiner Parodie in der geplanten Aufführung vom Pariser „Tannhäuser" ergriff! Wagner fühlte er wohl, wie Berlioz, als Konkurrenten, und Wagner, tief gekränkt und tief beleidigt, hat ihm diesen Affront nie verziehen, er, der Nestroys Parodie seines „Tannhäuser" nicht mit Widerwillen sah, sondern mit Freude. Nach Offenbachs Tod erkannte er sein Talent als Musiker, aber er hasste den Menschen![13]

Literaturverzeichnis

Basil, O. (1967). *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. In *rororo bildmonographien* (Vol. 132). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Buschinger, D. (2012). *Richard Wagner. L'Opéra d'une vie*. Genève, Slatkine.

Buschinger, D. (2017). *Durch Mitleid wissend. Wagner und der Buddhismus*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Buschinger, D. (2019). *Richard Wagners Synkretismus*. Verlag Königshausen & Neumann.

Deathridge, J., Geck, M., & Voss, E. (1986). *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz/London/New York/Tokio: Verlag der Richard-Wagner-Gesamtausgabe.

Gregor-Dellin, M. (1972). *Wagner Chronik*. Carl Hanser Verlag.

Gregor-Dellin, M. (1993). *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. Piper.

Grimm, J., & Grimm, W. (1885–1889). *Deutsches Wörterbuch* (Vol. 7). S. Hirzel.

Jost, P., Feist, R., & Reynal, P. (Eds.). (2002). *Richard et Cosima Wagner: Correspondance*. Pierre Mardaga.

Lacheny, M. (2020). *Orpheus in der Unterwelt. Text und Aufführung unter Mitwirkung Johann Nestroys*. *Austriaca*, 88-89. https://doi.org/10.1234/austriaca

Obermaier, W. (Ed.). (2019). *Orpheus in der Unterwelt: text und Aufführung unter Mitwirkung Johann Nestroys*. Verlagsbüro Mag. Johann Lehner.

Lexikon der Musik. (2023). *Definition aus dem Lexikon der Musik*. Abgerufen am 21. November 2023, von https://www.lexikon-der-musik.de/operette/

Nestroy, J. (1857). *Tannhäuser. Zukunftsposse mit vergangener Musik und gegenwärtigen Gruppierungen in drei Akten*. In J. Hein (Ed.), *Parodie des Wiener Volkstheaters*. Reclam.

Nuitter, C. (2002). *Richard et Cosima Wagner: Correspondance* (P. Jost, R. Feist, & P. Reynal, Eds.). Pierre Mardaga.

Obermaier, W. (Ed.). (2019). *Orpheus in der Unterwelt. Text und Aufführung unter Mitwirkung Johann Nestroys*. Vienne: Lehner. In M. Lacheny (Ed.), *Austriaca*.

Preisner, R. (1968). *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*. München, Carl Hanser Verlag.

Scholz, D. D. (2023). *Jacques Offenbach. Ein deutsches Missverständnis*. Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann.

Wagner, R. (1976). *Gesammelte Schriften und Werke* (Vol. 1). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Wagner, R., & Wagner, C. (2002). *Correspondance. Réunie et annotée par Peter Jost, Roman Feist et Philippe Reynal*. Sprimont: Pierre Mardaga éditeur.

Yon, J.-C. (2000). *Jacques Offenbach*, Gallimard.

Yon, J.-C. (2017, April 24). *Offenbach - Wagner: a Franco-German duel*. University of Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines and École Pratique des Hautes Études.

[13] In der Fassung von 1868 seines *Judentums in der Musik* griff Wagner Offenbach an.

https://www.youtube.com/watch?v=PKp4qMenljo&list=PLTweqM7G7FbSiDsrNenmiAnemoUtIz3Hg

Yon, J.-C. (2018, Oktober 12). *Fantasio d'Offenbach: Sous le sceau de la guerre franco-prussienne* [Video]. YouTube. https://youtu.be/PKp4qMenljo?list=PLTweqM7G7FbSiDsrNenmiAnemoUtIz3Hg

Yon, J.-C. (2021, October 5). *M. Offenbach nous écrit: Lettres du compositeur au Figaro* [Audio-Podcast]. Radio France. https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/sous-la-couverture/presentees-par-jean-claude-yon-m-offenbach-nous-ecrit-lettres-du-compositeur-au-figaro-ed-actes-sud-7175939

Yon, J.-C. (2022, January 13). *Fantasio d'Offenbach: Sous le sceau de la guerre franco-prussienne* [Audio-Podcast]. Radio France. https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/un-air-d-histoire/fantasio-d-offenbach-sous-le-sceau-de-la-guerre-franco-prussienne-par-jean-claude-yon-3138435

Yon, J.-C. (n.d.). *Jacques Offenbach, compositeur pour tous* [Audio-Podcast]. Radio France. https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-e-du-jour/jacques-offenbach-compositeur-pour-tous-1746471

Yon, J.-C. (n.d.). *Offenbach et Napoléon*. Radio France. http://bit.ly/OffenbachetNapoléon

Yon, J.-C. (n.d.). *Sous la couverture avec Jean-Claude Yon* [Audio-Podcast]. Radio France. https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/sous-la-couverture/avec-jean-claude-yon-1930756