

Franz
Die Lustig



02321
1948 LEH

Lehár
ge Witwe



Die Lustige Witwe steht auf der Grenze: eine der letzten Operetten, die noch etwas mit Kunst zu tun hat und eine der ersten, die sie unbedenklich verleugnet. Sie lebt noch nicht von Sequenzen, sondern von melodischen und auch rhythmischen Profilen, (...) sie hat eine gewisse individuelle Haltung und im leise angedeuteten südslawischen Ton sogar Geschmack; sie hat einen dramatischen Augenblick, wenn der enteilende Danilo das Maxim-Lied zitiert: dies Maxim-Lied, in sonderbares Denkmal aus der Liebeswelt des Frou-Frou, das neuer die Züge seiner Epoche bewahrt als irgend einer der gegenwärtigen Schlager. Auch die Romanze der Glawari, so sentimental sie ist, läßt sich hören und vor allem: nicht verwechseln; es ist noch nicht am laufenden Band gemacht, sondern von einem Menschen; mögen auch die menschlichen Gehalte nicht der erlesensten Art sein: nämlich herabgesunkene Motive des Jugendstils. Von dessen Pathos istert manches in dem sonderbaren Text, der einmal - Rätsel des Vorgangenseins - Sensation machte.

Theodor W. Adorno



Ich liebe die Operette, das Orange der käuflichen Musik, gemixt mit der Flachköpfigkeit des papierenen Zeitalters. Man raucht. Man singt. Man hat die Sängerinnen mit dem Eintrittsgeld vergewaltigt. Was man sieht, ist nicht die große antikische Kunst des Filmes, nicht das Venenbad des Boxkampfes. Aber man hat die Songs selber gemacht, man ist unschuldig.

Bertolt Brecht



Oper Frankfurt

Franz Lehár
DIE LUSTIGE WITWE

*Operette in drei Akten von Victor Léon und Leo Stein
nach der Komödie L'Attaché d'ambassade von Henri Meilhac*

*Musikalische Leitung Sylvain Cambreling/
Guido Johannes Rumstadt*

Inszenierung Peter Mussbach

Bühnenbild Erich Wonder

Licht Olaf Winter

Kostüme Andrea Schmidt-Futterer

Dramaturgie Michael Schmitz

Chor Johannes Mikkelsen

Premiere: 13. Oktober 1996

INHALT

DIE HANDLUNG

6

FRANZ LEHÁR IN EIGENER SACHE

10

ICH BIN EINE ANSTÄND'GE FRAU 13 – HAB' IN PARIS 17 – DA GEH ICH ZU MAXIM 25
DAS IST DER ZAUBER DER STILLEN HÄUSLICHKEIT 33
ES LEBT EINE VILJA 35 – DUMMER REITERSMANN 39 – WIE EINE ROSENKNOSPE 43
EIN FLOTTER EHSTAND SOLL'S SEIN 51 – ES WAREN ZWEI KÖNIGSKINDER 55
JA WIR SIND ES, DIE GRISETTEN 59 – LIPPEN SCHWEIGEN 63

STEFAN FREY

WARENHAUS OPERETTE – DIE LUSTIGE WITWE SCHREIBT GESCHICHTE

68

CARL DAHLHAUS

ZUR MUSIKALISCHEN DRAMATURGIE DER LUSTIGEN WITWE

83



DIE HANDLUNG

DIE VORGESCHICHTE: Graf Danilo hatte sich einst in das bürgerliche Mädchen Hanna verliebt. Der reiche Erbonkel Danilos brachte die nicht standesgemäße Verbindung zu Fall. Hanna heiratete den millionenschweren Bankier Glawari, der, kaum verheiratet, starb. Danilo ging als Sekretär an die pontevdrinische Gesandtschaft nach Paris.

I. AKT: In der pontevdrinischen Gesandtschaft in Paris feiert man, trotz leerer Staatskasse, den Geburtstag des Fürsten von Pontevedro. Mit Spannung erwartet man auch die reiche junge Witwe Hanna Glawari. Der Gastgeber Baron Mirko Zeta befürchtet, Hanna könne von einem Pariser Mitgiftjäger eingefangen werden, denn ein Verlust des Glawari-Vermögens wäre der Bankrott des Staates. Er setzt alle Hoffnungen in Graf Danilo, der sich in Paris weniger der Diplomatie als der Damenwelt widmet. Er soll die Witwe heiraten. Der Kanzlist Njegus wird auf seine Fährte gesetzt. Hanna trieben und den reichlich derangierten Grafen zum Fest geschleppt. In einer ersten Begegnung entdecken Hanna und Danilo, daß ihre Gefühle für einander nicht gestorben sind. Danilo kann ihr seine Liebe aber nicht eingestehen, weil er, inzwischen finanziell ruiniert, sich nicht dem Verdacht aussetzen möchte, Hanna jetzt das Geldes wegen heiraten zu wollen. Die Heiratspläne Zetas lehnt er daher ab. Er verspricht aber, ihr alle Mitgiftjäger vom Halse zu halten, insbesondere den lästigen Saint-Brioche und den Vicomte Cascada. Baron Zeta hält Camille Rosillon für den gefährlichsten Rivalen. Camille arbeitet hartnäckig an einer Mesalliance mit Valencienne, der Frau Zetas, und schreibt ihr auf ihren Fächer sein Bekenntnis: »Ich liebe Dich.« Gerade dieser Fächer aber geht verloren und gerät ausgerechnet in die Hände Zetas. Der aber verdächtigt sämtliche anderen anwesenden Ehegattinnen, besonders die des eifersüchtigen Gesandtschaftsrats Kromow, nur nicht die eigene.

2. AKT: Hanna versucht vergeblich, Danilo ein Liebesgeständnis zu entlocken. Zu stolz, ihr seine Situation zu erklären, reizt er sie bis aufs Blut. Daneben geht er einem weiteren Auftrag Zetas nach, die Besitzerin des Fächers zu eruieren, wobei ihm selbst der Fächer abhanden kommt und zunächst in Hannas Hände gerät, die das Liebesgeständnis an sich gerichtet glaubt. Hanna aber möchte das Geständnis aus Danilos eigenem Munde hören und läßt den Fächer liegen, der nun wieder in die Hände der bereits sehr nervös gewordenen Valencienne gelangt. Das Liebesgeständnis des immer stürmischer auftretenden Camille kontert sie sachlich auf der Rückseite des Fächers: »Ich bin eine anständ'ge Frau«, um ihm gleich darauf aber doch in einen kleinen Pavillon zu folgen. Zeta, der den Pavillon verschlossen findet, hofft nicht zu Unrecht hier die Besitzerin des Fächers zu finden. In letzter Minute gelingt es Njegus, durch die Hintertüre Valencienne gegen Hanna auszutauschen. Zur großen Überraschung Zetas, der beim Blick durch das Schlüsselloch seine Frau zu erkennen glaubte, verlassen nun also Hanna und Rosillon den Pavillon. Danilo ist tief gekränkt und beleidigt Hanna, die das Spiel weiter auf die Spitze treibt, indem sie ihre Hochzeit mit Rosillon ankündigt.

3. AKT: Hanna hat mit Hilfe Njegus' einen Auftritt echter Pariser Grisetten aus Danilos Lieblings-Etablissement Maxim arrangiert. Nach dem Auftritt findet sie Danilo inmitten seiner Damen. Eifersüchtig vertreibt sie die Grisetten. Danilo seinerseits verbietet ihr eine Hochzeit mit Rosillon. Noch einmal kommt es zu einem kurzen Streit, da Danilo noch immer kein Geständnis über die Lippen bringt, bevor sie sich im Walzer »Lippen schweigen« ihre Liebe gestehen und in den Taumel des Fests eintauchen. – Und Zeta läßt sich durch die Rückseite des bewußten Fächers von der Integrität seiner Frau überzeugen.






FRANZ LEHÁR IN EIGENER SACHE

Immer wieder wird die Operette totgesagt, aber kein Musiker wird ihr einen Nekrolog schreiben wollen, denn sie lebt, und das wichtigste ist, sie ist im besten Sinne des Wortes lebensfähig, denn sie ist entwicklungsfähig. Gewiß hat sie als musikalische Kunstform mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Auf der einen Seite wird sie wenig geschätzt, auf der anderen Seite sind es ihre Freunde, die durch Aufplustierungen in Revue aller Art ihr mehr schaden als nützen. Nichtsdestoweniger gelingt es weder den Gegnern noch den Freunden, die Operette umzubringen. Die Macht der Operette beruht bewußt in ihrer Leichtigkeit und Grazie. In der Operette macht sich die Kunst sozusagen über sich selbst lustig. Der dramatische Sinn lacht über die törichten Verwicklungen des Lebens, der musikalische Sinn freut sich der graziösen und spielerischen Flüssigkeit der Melodie, das Auge ergötzt sich an den prächtigen Kostümen und den stilvollen Dekorationen. Alles in der Operette dient nur dem einen Zweck, dem Zuschauer eine ungeprüfte Freude zu bereiten.

Ich war von jeher ein Feind dessen, was man Operettenblödsinn nennt. Die Gestalten, die da oben auf der Bühne singen und spielen, müssen lebendige Menschen sein, Menschen von Fleisch und Blut, die in unserer Mitte geliebt haben könnten. Das ist das Geheimnis der Wirkung, die sich an das Gefühl wendet und die tiefer, einer und echter ist als die einer bloßen Schau (und sei sie noch so nackt und bloß), die vielleicht gewisser Augenblicksreize fähig ist, bei den Wiederholungen aber nur Langeweile und Überdruß erzeugt. In der *Lustigen Witwe* habe ich versucht, auf die Bretter der Operettenbühne lebendige Menschen zu bringen. Die Handlung mußte sich von innen her gestalten. Noch viel mehr, sie mußte einem sittlichen Ernst untergeordnet werden. Der Held der Operette, Danilo, will die reiche Witwe nicht heiraten,



weil er sich eben nicht verkaufen möchte. Erst als er von ihr hört, daß sie angeblich arm ist, gibt er seiner Liebe Ausdruck. Der Triumph der Liebe über den Materialismus, das ist der ethische Sinn der Handlung trotz der Operettenausstattung.

Jedenfalls steht für mich so viel fest: die Operette ist eine Kunstgattung, die ein menschliches Erlebnis in musikalisch-künstlerischer Gestaltung zum Gegenstand hat. Also keine Posse mit Gesangseinlagen, keine mehr oder weniger sinnlose Handlung, die nur Vorwand und Gelegenheit dazu bieten soll, an passender und unpassender Stelle Modetänze und Schlager anzubringen, von denen zwölf aufs Dutzend gehen und die genauso an jeder anderen Stelle und in jedem anderen Stück stehen könnten. In der *Lustigen Witwe* spielt der Tanz eine bis dahin unbekannte Rolle, das Liebespaar tanzt ein Walzerfinale ohne Worte, denn der Tanz ersetzt die sonst der Sprache anvertrauten intimen Bekenntnisse. Aber die Operette ist auch keine Oper. Man hat mir oft vorgeworfen, daß das Genre der neuen Operette, das ich erstrebe, in Wirklichkeit Oper sei. Wenn ich auch in meiner frühen Jugend Opern komponiert habe, so bin ich zielsicher zu einem neuen Operettenstil übergegangen.

Meine Werke sind keine Grenzfälle der Oper, sondern zeigen das ganz bewußte Streben, aller Problematik fern, auch in der Operette den Sängern die Möglichkeit zu geben, sich richtig auszusingen und dem Publikum einen zwar leichten, aber dennoch von ethischen Grundgedanken getragenen Unterhaltungsstoff zu bieten und damit einen Stil zu schaffen, der die Operette auf neue künstlerische Höhe bringen soll.



*Ich bin eine anständ'ge Frau
Und nehm's mit der Ehe genau -
Ich will derlei Aventüren
Um gar keinen Preis mehr riskieren!
Es ist ja ein törichtes Spiel,
Das niemals uns führt ans Ziel!
Sie wissen das, hoff' ich, genau -
Ich bin eine anständ'ge Frau!*

*Sie sind eine anständ'ge Frau,
Das weiß ich ja leider genau,
Doch können Sie wirklich mir glauben,
Sie predigen hier einem Tauben - !
Erreich' ich auch niemals mein Ziel,
Erkaltet doch nie mein Gefühl;
Ich werde noch alt und noch grau,
Sie bleiben die anständ'ge Frau!*

Die lustigen Aventuren ... Sind es nicht eigentlich die traurigen? – die, welche mit dem Todeskeim geboren werden – die unter Sang und Klang beginnen und dann so dumm und ekelhaft enden!

Richard Specht, Anatol

DIE JUNGE FRAU dicht verschleiert, schließt die Tür hinter sich, bleibt einen Augenblick stehen, indem sie die linke Hand aufs Herz legt, als müsse sie eine gewaltige Erregung bemeistern.
DER JUNGE HERR tritt auf sie zu, nimmt ihre linke Hand und drückt auf den weißen, schwarz tam-
burierten Handschuh einen Kuß. Er sagt leise Ich danke Ihnen.
DIE JUNGE FRAU Alfred – Alfred!
DER JUNGE HERR Kommen Sie, gnädige Frau ... Kommen Sie, Frau Emma ...
DIE JUNGE FRAU Lassen Sie mich noch eine Weile – bitte ... oh bitte sehr Alfred! Sie steht noch
immer an der Tür.
DER JUNGE HERR steht vor ihr, hält ihre Hand.
DIE JUNGE FRAU Wo bin ich denn eigentlich?
DER JUNGE HERR Bei mir.
DIE JUNGE FRAU Dieses Haus ist schrecklich, Alfred.
DER JUNGE HERR Warum denn? Es ist ein sehr vornehmes Haus.
DIE JUNGE FRAU Ich bin zwei Herren auf der Stiege begegnet.
DER JUNGE HERR Bekannte?
DIE JUNGE FRAU Ich weiß nicht. Es ist möglich.
DER JUNGE HERR Pardon, gnädige Frau – aber Sie kennen doch Ihre Bekannten.
DIE JUNGE FRAU Ich habe ja gar nichts gesehen.
DER JUNGE HERR Aber wenn es selbst Ihre besten Freunde waren, – sie können ja Sie nicht erkannt

haben. Ich selbst ... wenn ich nicht wüßte, daß Sie es sind ... dieser Schleier –

DIE JUNGE FRAU Es sind zwei.

DER JUNGE HERR Wollen sie nicht ein bißchen näher? ... Und Ihren Hut legen Sie doch wenigstens ab!

DIE JUNGE FRAU Was fällt Ihnen ein, Alfred? Ich habe Ihnen gesagt: Fünf Minuten ... Nein, länger nicht ... ich schwöre Ihnen –

DER JUNGE HERR Also den Schleier –

DIE JUNGE FRAU Es sind zwei.

DER JUNGE HERR Nun ja, beide Schleier – ich werde Sie doch wenigstens sehen dürfen.

DIE JUNGE FRAU Haben Sie mich denn lieb, Alfred?

DER JUNGE HERR tief verletzt Emma – Sie fragen mich ...

DIE JUNGE FRAU Es ist so heiß.

DER JUNGE HERR Aber Sie haben ja Ihre Pelzmantille an – Sie werden sich wahrhaftig verkühlen.

DIE JUNGE FRAU tritt endlich ins Zimmer, wirft sich auf den Fauteuil Ich bin todmüde.

DER JUNGE HERR Erlauben Sie. Er nimmt ihr die Schleier ab; nimmt die Nadel aus ihrem Hut, legt Hut, Nadel, Schleier beiseite.

DIE JUNGE FRAU läßt es geschehen.

DER JUNGE HERR steht vor ihr, schüttelt den Kopf.


DIE JUNGE FRAU Was haben Sie?

DER JUNGE HERR So schön waren Sie noch nie.

DIE JUNGE FRAU Wieso?

DER JUNGE HERR Allein ... allein mit Ihnen – Emma – Er läßt sich neben ihrem Fauteuil nieder, auf ein Knie, nimmt ihre beiden Hände und bedeckt sie mit Küssen.


DIE JUNGE FRAU Und jetzt ... lassen Sie mich wieder gehen. Was Sie von mir verlangt haben, hab ich getan.



DER JUNGE HERR läßt seinen Kopf auf ihren Schoß sinken.
DIE JUNGE FRAU Sie haben mir versprochen, brav zu sein.
DER JUNGE HERR Ja.
DIE JUNGE FRAU Man erstickt in diesem Zimmer.
DER JUNGE HERR steht auf Noch haben Sie Ihre Mantille an.
DIE JUNGE FRAU Legen Sie sie zu meinem Hut.
DER JUNGE HERR nimmt ihr die Mantille ab und legt sie gleichfalls auf den Diwan.
DIE JUNGE FRAU Und jetzt – adieu –
DER JUNGE HERR Emma! – Emma! –
DIE JUNGE FRAU Die fünf Minuten sind längst vorbei.
DER JUNGE HERR Noch nicht eine! –
DIE JUNGE FRAU Alfred, sagen Sie mir einmal ganz genau, wie spät es ist.
DER JUNGE MANN Es ist Punkt viertel sieben.
DIE JUNGE FRAU Jetzt sollte ich längst bei meiner Schwester sein.
DER JUNGE HERR Ihre Schwester können Sie oft sehen ...
DIE JUNGE FRAU O Gott, Alfred, warum haben Sie mich dazu verleitet.
DER JUNGE HERR Weil ich Sie ... anbete, Emma.
DIE JUNGE FRAU Wie vielen haben Sie das schon gesagt?
DER JUNGE HERR Seit ich Sie gesehen, niemandem.
DIE JUNGE FRAU Was bin ich für eine leichtsinnige Person! Wer mir das vorausgesagt hätte ... noch vor acht Tagen ... noch gestern ...

Arthur Schnitzler, Reigen

*Hab' in Paris mich noch nicht ganz
So akklimatisiert,
Daß dieser süße Firlefanzen
Von mir verstanden wird!
Bin noch Pontevedrinerin
Ein bißchen allzusehr;
Ja, wär' ich schon Pariserin,
Verstünd' ich etwas mehr!
Die Herren sind liebenswürdig sehr –
Gilt das meiner Person?
Ich fürchte, dies gilt mehr
Meiner – vielfachen Million!*




Ueber unseren inneren Kämpfen hat die Oeffentlichkeit gänzlich versäumt, sich mit dem schweren Conflict zu beschäftigen, der zwischen der Monarchie und Montenegro ausgebrochen ist. Wirklich, Montenegro hat uns den Krieg erklärt; zunächst freilich nur den wirtschaftlichen. Der »Glas Crnagorica« fordert zum Boykott österreichischer Waren auf. Nur Hammel aus der Monarchie dürfen noch über die Grenze –; man drückt ein Auge zu und stiehlt sie. Aber sonst sind alle Verbindungen zwischen beiden Reichen abgeschnitten. Der Conflict hat eine lange Vorgeschichte. Fürst Nikolaus hat in Wien schwere Enttäuschungen erlebt. Zuerst bei unseren Geldmächten. Vor Jahren wandte er sich wegen einer Anleihe von 100.000 fl. an hiesige Banken. Das Land sollte garantieren. Aber die Banken wollten von dem Geschäfte nichts wissen. Mit Müh' und Noth fand der Herr der schwarzen Berge drei Geldjuden, die zu zwölf Percent (ein Percent für den Monat) die Summe hergeben wollten. Als aber schon alles abgemacht war, besprachen die Geldgeber den nicht unwahrscheinlichen Fall, dass Fürst Nikolaus nicht zahlen würde. Was war dann zu thun? Ja, dann musste eben einer hinunterfahren und mahnen. Aber das wollte keiner; sie fürchteten nach allem, was ihnen über montenegrinische Landessitten von Böswilligen erzählt worden war, es könnte Nase und Ohren kosten. Und das Geschäft wurde abgewiesen. Wie Fürst Nikolaus sich zunächst aus der Klemme geholfen hat, ist mir nicht bekannt. Aber er pflegte damals und noch später alljährlich nach Wien zu kommen, wo er im Hotel Impérial als Gast des Kaisers wohnte. Bei diesen Gelegenheiten, behauptet man, habe er den kaiserlichen Gastgeber wiederholt angepumpt. Sicher ist, dass ihm einmal eine Geldsumme verweigert wurde, und dass er damals drohte, er werde erkranken und sechs Monate in Wien darniederliegen. Darauf bekam er auch richtig – die Hälfte des geforderten Geldes. Seither zürnt der Herr von Montenegro der Monarchie. Schon einmal, kurz nach dem eben geschilderten Vorfall, hat es einen Conflict gegeben. Aber Nikita wurde nur von Herrn Goluchowski ernst genommen, der gegen ihn mit dem schwersten Geschütz der »Neuen Freie Presse« angerückt kam.



So unklug war diese Haltung, dass man damals befürchten musste, der Herr der schwarzen Berge werde jeden Moment in Oesterreich einrücken, um eine noch unbezahlte Schneiderrechnung zu präsentieren. Das Cettinjer Amtsblatt schlug gegen Oesterreich eine drohende Tonart an; aber nur Herr Goluchowski wollte nicht einsehen, dass ein Balkanstaat dem andern nicht höheren Respect bezeugen müsse. Ich erinnerte damals daran, dass Fürst Nikolaus doch selbst gegen die Türkei, auch zur Zeit, als dort noch keine österreichischen Zustände herrschten, eine schärfere Sprache gewagt hatte, und rühmte das geordnete Staatswesen, in dem die Hammeldiebstähle des Regenten nicht auf dem Wege einer Nothverordnung vorgenommen werden müssen. Nikita behielt das letzte Wort, aber erreicht hat er damals nichts, wiewohl Herr Kanner in der »Zeit« ihm ernstlich gegen Goluchowski zuhülfe kam. Da entschloss er sich, auf wirtschaftlichem Gebiete den Krieg mit dem Nachbarstaate vorzubereiten. Zum Kriegführen braucht man jedoch Geld. Und da durch gewöhnliche Anleihen keine eine halbe Million: Fürst Nikolaus hat die Gelder, die für Postanweisungen nach Oesterreich in Cettinje erlegt wurden, confisciert. Aber die österreichische Post ist ihm jetzt daraufgekommen und hat die fernere Auszahlung von Postanweisungen aus Montenegro sistiert. Da also weitere Mittel nicht mehr aufzutreiben sind, wird nun nach Maßgabe der vorhandenen unsere Monarchie bekämpft, – in Cettinje der Boykott gegen österreichische Waren verkündet. Seltsamerweise scheint sich aber auch die »Zeit« bereits mit dem Fürsten Nikolaus überworfen zu haben. Herr Kanner, der als specieller Fachmann in Angelegenheiten der Post bekannt ist, lässt seinen früheren Protegé im Stiche...

Die Fackel




Während der letzten Atemzüge der sterbenden Monarchie sorgte das Nationalitätenproblem am Balkan für politische Brisanz. Die wenigen Stücke, die sich mit diesem Thema auf die Bühne verirren wollten, dürften wahrscheinlich einer Art Vorzensur der Theater zum Opfer gefallen sein, in deren Interesse es kaum liegen konnte, daß finanzschädigende nationale Demonstrationen in ihren Häusern für Schlagzeilen sorgten.

»Es ist in letzter Zeit Mode geworden, die Balkanvölker als Operettenfiguren zu verwenden«, schrieb die Polizei in einem ihrer Berichte. Eine dieser »Modeoperetten« war *Die Lustige Witwe*.

Am 9. Dezember 1905 reichte die Direktion des Theaters an der Wien das Stück bei der Polizeidirektion ein. Vier Tage später sandte die Polizeidirektion Akt Nr. 291/3089 an das k. k. n. ö. Statthalterei-Präsidium mit der Bitte um »möglichst rasche Zensurierung«, da »unerwartete Repertoireschwierigkeiten« zu erwarten seien.

Das Originallibretto von Victor Léon und Leo Stein sprach noch von Montenegro. Da die »Affaire einen allseits befriedigenden Ausgang« nimmt, schreibt der Polizeibeamte in seinem Zensurvorschlag: »Gegen die Zulassung dieses Bühnenwerkes obwalten unter der Voraussetzung keine Bedenken, daß nicht etwa seitens der diplomatischen Vertretung Montenegro's Rekrinationen wegen der – übrigens ziemlich harmlosen – Verspottung ihres Staates erhoben werden.« Sorgsam markierte der Beamte mit Blaustift jedes »Montenegro« und »montenegrinisch«. Damit politisch versierte Zuhörer den Balkanstaat nicht identifizieren konnten, wurden auch die Hauptstadt »Centinje« und der Vorname »Cyrill« vorsichtshalber gekennzeichnet.

Am 16. Dezember 1905 langte der Akt beim Statthalterei-Präsidium ein. In Anbetracht der Tatsache, daß der Zensurvorschlag des Polizeibeamten Gefallen gefunden haben dürfte, konnte die Auführungsbewilligung binnen vier Tagen durch das Präsidium erteilt werden. Direktor Wallner vom Theater an der Wien stimmte der beantragten Zulassungsbewilligung am 19. Dezember zu. Tags dar-




auf vermerkte die Statthalterei auf dem Antrag: »Zur Aufführung zugelassen, wenn die Bezeichnung »Montenegro«, »montenegrinisch«, »Cetinje« und der Name »Cyrill« (2. Akt) durch andere, unverfängliche Ausdrücke ersetzt werden.« Einen weiteren Tag später wurde der Antrag gewissenhaft reingeschrieben, verglichen, abgefertigt und an die Polizeidirektion zurückgesandt. Am 22. Dezember schrieb der zuständige Beamte der Polizeidirektion Wort für Wort die Bestimmung der Statthalterei ab.

Damit war die Aufführungsbewilligung zwar erteilt, aber aus dem Balkankleinstaat war ein Märchenoperettenland namens »Pontevedro« geworden. Um auch sicher zu gehen, daß die Librettisten nicht heimlich wieder Montenegro auf die Bühne holten, setzte sich Polizeikommissär Klose in die Premiere der *Lustigen Witwe*. In seinem abschließenden Bericht vom 31. Dezember notierte er: »Der durchschlagende Erfolg, welchen die Novität erzielte, kam in lebhaften Beifallskundgebungen und dem Verlangen nach Wiederholungen zahlreicher Gesangsnummern zum Ausdruck. (...) In zensurpolitischer Richtung hat sich kein Anstand ergeben, nachdem den Zulassungsbestimmungen Rechnung getragen war.«

Kritiker und Zuschauer konnten jedoch nicht getäuscht werden. »Pontevedrien! Man wird diesen Namen vergeblich auf der Landkarte suchen. Pontevedrien! Soll dahinter nicht Montenegro stecken?«, fragte mit Unschuldsmiene der Kritiker des »Illustrierten Wiener Extrablatts«. Pontevedra, eine ähnlich klingende Landschaft im Nordwesten Spaniens, verdankt der »Albernheit der Zensur« (Arbeiterzeitung) unerhoffte Operettenehren.

Obwohl die Zensurbeamten meinten, alle verfänglichen Ausdrücke aus dem Libretto gestrichen zu haben, konnten aufmerksame Beobachter Pontevedrien als Montenegro entlarven. Der gräfliche Gesandtschaftssekretär mit »ständigem Aufenthaltsort Maxim« trägt nicht nur einen besonders typischen montenegrinischen Vornamen, sondern auch jenen des Kronprinzen: Danilo.




Wer der Meinung ist, der Familienname der *Lustigen Witwe* sei eine besonders originelle Erfindung der Librettisten, wird verwundert sein, daß jene montenegrinischen Vornehmen, die an der kleinen »Skutschpina« (Volksversammlung) teilnehmen durften, als »Glavari« bezeichnet wurden. Mirko Zeta, der Gesandte in Paris, weist die eindeutigste Zusammensetzung montenegrinischer Geschichte auf. Nicht nur, daß Mirko als Name sehr häufig ist, bildete sich Montenegro im 14. Jahrhundert aus dem Fürstentum Zeta, das auch namensgebend für das größte Tal war. Der Kanzlist Njegus dürfte seinen Namen dem regierenden Herrscherhaus Njegosch und Montenegros größtem Sohn, dem Fürstbischof, Dichter, Freiheitskämpfer und Zeitgenossen Goethes, Njegos, verdanken. Und wer all diese montenegrinischen Einzelheiten nicht kannte, konnte sich immerhin noch an den Uniformen der auftretenden Personen orientieren: montenegrinische Trachten, wie sie im Buche stehen.

Michaela Ronzoni, Zensuriertes Montenegro



*Da geh' ich zu Maxim,
Dort bin ich sehr intim;
Ich duze alle Damen,
Ruf sie beim Kosenamen,
Lolo, Dodo, Jou-Jou,
Clo-Clo, Margot, Frou-Frou;
Sie lassen mich vergessen
Das teure Vaterland!
Dann wird champagnisiert,
Auch häufig cancaniert,
Und geht's ans Kosen, Küssen
Mit allen diesen Süßen,
Lolo, Dodo, Jou-Jou,
Clo-Clo, Margot, Frou-Frou,
Dann kann ich leicht vergessen
Das teure Vaterland!*



Wäre Jung-Lehár in Paris gewesen, hätte ihm auffallen müssen, daß das besungene »Maxim« gar nicht »Maxim«, sondern »Maxim's« heißt und während der Glanzzeit vor dem ersten Weltkrieg kein »Kabarettlerl der Grisetterlk« beherbergte, sondern ein kostspieliges Speise- und Nachtlokal war. Der Gründer des Lokals hieß Maxime Gaillard; er verfiel auf die anglierte Bezeichnung »Maxim's«, weil er zuvor als Kellner in einer amerikanischen Bar gearbeitet hatte und derlei Genitivspielerei für mondan und attraktiv hielt. Darin sollte er sich täuschen; das 1893 gegründete Etablissement stand bald vor dem Bankrott, bis der findige Maxime die schönsten und berühmtesten Lebedamen von Paris als Stammpublikum gewann. Für fünf Francs pro Abend wurde ein Klavierspieler engagiert, und man konnte sich das »erste Restaurant mit Musik« nennen. Die illustren Gäste reichten von König Eduard VII. bis zu jenem unbeglaubigten Monsieur Lehár aus dem ungarischen Komorn. »Maxim's« war der Inbegriff der ausgehenden *belle époque*. Zu vorgeschrittener Stunde sollen die Damen sogar auf den Tischen getanzt haben. Danilos Lied erwies sich über zwei Weltkriege hinweg als unverwüsthche musikalische Schleichwerbung. Bei der Fünfzigjahrfeier von »Maxim's« stand Poulet Veuve joyeuse auf der Menükarte. Ein sinniger Gruß.

Karl Schumann

Pariser Leben: »Wie ein Andenken hinter Glas erscheint Paris in jenem Empfehlungsbrief, den Baron Stanislas de Frascata seinem Freund Gondremarck für Metella mitgibt. Der an die väterliche Scholle gefesselte Briefschreiber klagt darin, daß er sich aus seinem »kalten Land« nach den Champagnergelagen zurücksehne, dem himmelblauen Boudoir Metellas, den Soupers, den Liedern, der Trunkenheit. Hell steht Paris vor ihm: ein Ort, an dem die Standesunterschiede getilgt sind, eine Stadt voll südlicher Wärme und tosenden Lebens. Metella liest Frascatas Brief, und während sie ihn liest, umspielt die Musik das kleine leuchtende Erinnerungsbild mit einer Wehmut, als sei Paris das verlo-



rene Paradies, und mit einer Seligkeit, die es dem verheißenen gleichsetzt. Wenn dann die Handlung fortschreitet, entsteht der unabweisbare Eindruck, dieses Bild selber begänne lebendig zu werden.

Das allgemeine Zerstreungsbedürfnis erschöpfte sich keineswegs im Flanieren, sondern rief noch andere Wucherungen hervor. Ein zeitgenössischer Feuilletonist rügte die Klatschsucht, der ein Teil der Boulevard-Presse fröne, und beschwerte sich darüber, daß viele junge Leute sich schon beim Aufstehen mit der Zusammenstellung des Diners befaßten, das sie abends einzunehmen gedächten. Für den Charakter purer Ablenkung, den damals alle Unterhaltungen trugen, war es bezeichnend, daß sie wirklich nur unterhalten wollten. Man beabsichtigte gar nicht, der Zeit einen Inhalt zu schenken; man begnügte sich damit, sie totzuschlagen.

Siegfried Kracauer

Die festlichen Lustbarkeiten, die in der *Lustigen Witwe* drei Akte lang mit wachsender Begeisterung zelebriert werden, spiegeln in besonderer Weise das Spannungsfeld zwischen individuellem Verlangen und öffentlichem Anspruch, ein Spannungsfeld, dem vornehmlich die staatstragenden Gesellschaftsschichten im Zeitalter der alles veröffentlichenden Meinung nicht mehr entkommen können. Die Hermetik dieser zeitlich, räumlich und personell begrenzten Feste bedingt ihre Einzig- und Andersartigkeit, die sämtliche Verbindungen, welche den Einzelnen oder die Gruppe im Alltag zu bestimmten Stellungnahmen und Handlungsweisen nötigen mögen, auflöst und neu formiert. Nur unter dem Schutz einer derartigen Ausnahmesituation sind die sozialen, moralischen und erotischen Grenzüberschreitungen möglich, nur angesichts der Außergewöhnlichkeit des Zustandes konstituiert sich eine Gegenwelt, die von der Organisation realer Gesellschaftsformen grundverschieden ist, und nur vor diesem Hintergrund wird *Die Lustige Witwe* zu einem musiktheatralischen Ereignis, das



historisch aussagekräftig und gleichzeitig bestechend aktuell ist, weil es die Diskrepanz zwischen der Mentalität und der Ideologie des Bürgertums offenhält.

Innerhalb der festlichen Rahmen geraten die Beteiligten in einen Sog der Spontaneität, dort werden Instinkte und Triebenergien freigesetzt, die mit den Grundsätzen des »normalen« Lebens keineswegs in Einklang stehen. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Operette eine emotionale und psychologische Wahrscheinlichkeit, die zu bemerkenswerten Erkenntnissen führt: etwa zu der, daß Liebe, Treue und Ehe durchaus nicht immer zusammengehören und zwischengeschlechtliche Beziehungen ihre Entstehung des öfteren einer vergleichbar großen Lust auf sexuelle Befriedigung verdanken. Es ist in dem Zusammenhang überaus bezeichnend, wie die Autoren der *Lustigen Witwe*, der ersten ausgesprochenen Tanzoperette, den Tanz als Bewegung mit dem ausschließlichen Ziel körperlicher Berührung verstehen, um hohle Phrasen und leere Worte plausibel zu ersetzen: »Jedesmal vollzieht sich da in der dramatischen Abfolge von Paartänzen – bald selbstweit, bald inmitten der wirbelnden Menge – ein wechselvoller Widerstreit zwischen Frau und Mann. Ein Agon der Liebe, gesteigert durch äußere und innere Hindernisse, der im Tanz hervorbricht, im Tanz ausgetragen und schließlich auch geschlichtet wird. Letzten Endes zum gemeinsamen Glück.«

Aber damit nicht genug, der festliche Taumel erweckt auch den Verdacht, daß die kurze Spanne des menschlichen Lebens ohne Haß, Gewalt und Krieg, ohne die staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Gängelungen und ohne die dadurch heraufbeschworene Selbstkasteiung der Individuen sehr viel angenehmer und erfreulicher verlaufen könnte, daß jede Art von Patriotismus der Selbstverwirklichung im Wege steht und deshalb schnellstmöglich überwunden werden sollte.

Es kann nur vermutet werden, daß dieses Phänomen irgendwie mit der befreienden Atmosphäre von Paris zusammenhängt, die fast allen Komponisten und Librettisten des musikalischen Unterhaltungstheaters natürlich bekannt und bestens vertraut gewesen ist. Ob das Charisma der französi-



schen Hauptstadt auf persönlichen Erfahrungen beruht, ob es sich als musikalischer und literarischer Topos verselbständigt, ob hier Wunsch und Wirklichkeit eine teilweise Symbiose eingehen, fest steht, daß die faszinierendsten Operettenfeste und -bälle auf dem (imaginären) Boden der Seine-Metropole gefeiert werden, von Offenbachs *La Vie Parisienne* über Heubergers *Opernball*, Lehárs *Die Lustige Witwe* und *Der Graf von Luxemburg*, bis hin zu Emmerich Kálmáns *Die Bajadere* (1921), Leo Falls *Madame Pompadour* (1922) oder Cole Porters hymnischem Musical *Can-Can* (1953). Wen wundert es da, daß schon in Gioacchino Rossinis komischer Oper *Il Viaggio a Reims* (1825, Libretto: Luigi Balocchi) die bloße Erwähnung einer bevorstehenden Reise nach Paris so enthusiastische Freudenausbrüche hervorruft, als herrsche dort noch der legendäre Sonnenkönig:

»E domani a Parigi, / La capital del mondo. / D'opi piacer l'asilo il più giocondo.«

Die Lustige Witwe spielt jedenfalls nicht zufällig in der französischen Hauptstadt, denn die Figuren, ihre Einstellungen und ihr Lebensgefühl entstammen unverkennbar dem Einflußbereich der *Fin de siècle*-Kultur, deren antibürgerliche Ideale – durch das immerhin handwerklich perfekte Libretto und vor allem durch Lehárs ungewöhnlich moderne, an Debussy, Strauss und Puccini orientierte Musik – hier in einzigartiger Weise mit den gesellschaftsfähigen Charakteren fusionieren. Danilo wird zu einem bourgeoisen Dandy, Hanna zur bourgeoisen femme fatale, Valencienne zur bourgeoisen femme incomprise, und selbst die Grisetten machen einen so mädchenhaften und liebenswerten Eindruck, daß ihnen wohl keine einzige Schule für höhere Töchter die Aufnahme verweigern würde. Eine gründliche Untersuchung des Stückes wird schließlich zu dem Resultat gelangen, daß die bürgerlichen Vorstellungs- und Verhaltensmuster auch während des freizügigen Festgelages ihre generelle Gültigkeit und unausgesetzte Präsenz behalten.

Die Bestimmungskraft, die von ihnen ausgeht, wird im allgemeinen Tanz um das goldene Kalb (die Millionen der Glawari) ebenso offenbar wie in der Hierarchie der Operettengesellschaft, die ganz und

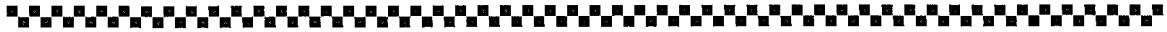


gar realitätsgetreu auf den Faktoren Macht, Geld und Einfluß gegründet ist. Ähnlich wirklichkeitsnah erscheinen die versteckten nationalen Ressentiments, die innerhalb der Dialoge und innerhalb der Gesamtkonzeption des Stückes eine Rolle spielen, und auch das vollkommene Desinteresse der Schönen und Reichen an den oft katastrophalen Lebensbedingungen der Macht- und Mittellosen ist wahrlich nicht aus der Luft gegriffen.

Das Libretto der *Lustigen Witwe* erscheint also in höchstem Maße ambivalent. Es baut das Innenleben seiner Gegenwelt auf einer *Décadence*-touchierten Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und deren Fluchtpunkt auf dem Nein der Bourgeoisie zu jeder Art von offensichtlicher Libertät. Die Elemente, die ansatzweise und stark modifiziert dem Lebensgefühl des europäischen *Fin de siècle* entnommen werden, sind außerdem in eine dramaturgische Konzeption eingebunden, die hauptsächlich dem Unterhaltungsbedürfnis einer relativ abgeschlossenen Gruppe (dem gehobenen und mittleren Bürgertum) entsprechen soll und entsprochen hat.

Diese Anpassung bedingt jedoch eine Vorgehensweise, die den von der Kulturszene um 1900 als unausweichlich empfundenen Gegensatz zwischen Kunst und Leben nicht austragen, sondern vermitteln muß und durch die Übertragung artifizierlicher Typologien auf bürgerliche Individuen und Gruppen jenen die gesellschaftskritische Spitze nimmt, um sie als Ventile in das bestehende System zu integrieren. In solcher Begrenzung gewährt es seinen Trägern das heimliche Ausleben ihrer Begierden, um sie zu bewältigen und die Funktionsfähigkeit des alltäglichen Betriebes aufrechtzuerhalten. Dergestalt erscheint die auf den zweiten Blick anarchisch anmutende Teiladaption des *Fin de siècle* als dessen genaues Gegenteil. Das Leben wird nicht zur Kunst, sondern die in Wert und Funktion einer Freizeitbeschäftigung gleichende Kunst zum variablen Bestandteil des Lebens.

Die befreiende, auf schließliche Integration zielende Bedeutung des Festes, der dadurch zeitweilig aufgehobene Widerspruch zwischen privatem Gefühl und gesellschaftlicher Rolle, die spiegelbildliche



Verkehrung des definitiv Faktischen, die letztlich affirmativ erscheinende Gesamtstruktur des Werkes – all das hat *Die Lustige Witwe* mit der *Fledermaus* und dem *Opernball* gemein. In einem entscheidenden Punkt gehen Stein, Léon und Lehár jedoch über ihre Vorgänger hinaus.

Der festliche Ausnahmezustand bleibt zwar ein Sonderfall mit eigener Wertigkeit, er kulminiert aber nicht mehr im kollektiven Rausch, sondern nur noch in persönlichen Gefühlsausbrüchen (Man beachte die Zurückdrängung des Chores und die gleichzeitige Dominanz des Paartanzes!). Die Fiktion wird von der normierten Alltäglichkeit des Daseins unterminiert und ihre kritische Energie abgeschwächt, um die affirmative Tendenz nicht zu beeinträchtigen.

Die Weiterentwicklung dieses Verfahrens hat schließlich dazu geführt, daß Bälle, Theateraufführungen und Massenveranstaltungen aller Art nicht mehr allein der Ablenkung von realen Verhältnissen dienen, sondern die Wirklichkeitswahrnehmung selbst manipulieren und deshalb die von Adorno geforderte »Verbesserung des Diesseits« für schlichtweg überflüssig erklärt werden kann. *Die Lustige Witwe* weist bereits derartige Tendenzen auf. So stellt sich zum Beispiel und unter vielem anderen die Frage, ob einige Zuschauer, die durch die »Rotlichtviertel« zu den Veranstaltungen der Ringstraßen-Theater fahren mußten, nicht die ärmlich gekleideten Prostituierten am Straßenrand für Ausnahmefälle und das bunte Grisettentreiben auf der hell erleuchteten Operettenbühne für die Regel gehalten haben.

Dem aus gutem Grund spekulierenden Interpreten sind in diesem Bereich keinerlei Grenzen gesetzt, denn die Antworten, die für ein schlüssiges Inszenierungskonzept der *Lustigen Witwe* aufgespürt werden müssen, sind genauso vielfältig wie die Fragen, die dieses eigenartige Werk offen läßt. Weil »jenes Wechselspiel von langem und kurzem Zügel, von außerehelichem Galopp und innerehelichem Trab«, von Palais und Pavillon, von Kopf und Bauch »immerfort so weitergehen wird«, bleibt *Die Lustige Witwe* – im positiven und im negativen Sinne – eine Operette von beispielhafter Aktualität.

Thorsten Stegemann, »Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...«



Ja, was? – Ein trautes Zimmerlein.

Gewiß. – Im Abenddämmerchein.

Wie süß! – Zwei Menschen ganz allein.

O, könnten wir es sein.

Was dann? – Wir sitzen still beinand.

Ganz stumm? – Und halten Hand in Hand.

Warum? – Ein Zauber hält uns süß gebannt!

*Das ist der Zauber der stillen Häuslichkeit,
Die Welt liegt draußen, so fern und weit!
Das ist der Zauber, der uns gefangen hält,
Wir sind für uns allein die ganze Welt!*



DIE JUNGE FRAU Weißt du, woran ich heute denken muß?

DER GATTE Woran, mein Schatz?

DIE JUNGE FRAU An ... an ... an Venedig.

DER GATTE Die erste Nacht ...

DIE JUNGE FRAU Ja ... so ...

DER GATTE Was denn – ? So sags doch!

DIE JUNGE FRAU So lieb hast du mich heut.

DER GATTE Ja, so lieb.

DIE JUNGE FRAU Ah ... Wenn du immer ...

DER GATTE *in ihren Armen* Wie?

DIE JUNGE FRAU Mein Karl!

DER GATTE Was meinstest du? Wenn ich immer ...

DIE JUNGE FRAU Nun ja.

DER GATTE Nun, was wär denn, wenn ich immer ...?

DIE JUNGE FRAU Dann wüßt ich eben immer, daß du mich lieb hast.

DER GATTE Ja. Du mußt es aber auch so wissen. Man ist nicht immer der liebende Mann, man muß auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben, muß kämpfen und streben! Das vergiß nie, mein Kind! Alles hat seine Zeit in der Ehe – das ist eben das Schöne. Es gibt nicht viele, die sich noch nach fünf Jahren an – ihr Venedig erinnern.

DIE JUNGE FRAU Freilich!

DER GATTE Und jetzt ... gute Nacht, mein Kind.

DIE JUNGE FRAU Gute Nacht!

Arthur Schnitzler, Reigen

*Es lebt' eine Vilja, ein Waldmägdelein,
Ein Jäger erschaut sie im Felsengestein!
Dem Burschen, dem wurde so eigen zu Sinn,
Er schaute und schaut auf das Waldmägdelein hin;
Und ein nie gekannter Schauer
Faßt den jungen Jägersmann;
Sehnsuchtsvoll fing er still zu seufzen an:
(: Vilja, o Vilja,
Du Waldmägdelein,
Faß mich und laß mich
Dein Trautliebster sein.
Vilja, o Vilja,
Was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann :)
Das Waldmägdelein streckte die Hand nach ihm aus
und zog ihn hinein in ihr felsiges Haus;
Dem Burschen vergangen die Sinne fast sind,
So liebt und so küßt gar kein irdisches Kind.
Als sie sich dann satt geküßt,
Verschwand sie zu derselben Frist!
Einmal noch hat der Arme sie gegrüßt.
(: Vilja, o Vilja...:)*

Das Märchenmotiv in Form eines Liedes der Protagonistin durchzieht das gesamte Lehar'sche Oeuvre bis hin zum »Einer wird kommen« des Zarewitsch. Als Märchen antizipiert die »innere Haltung«, was die äußere im Happy-End einzulösen hat. Die Texte sind voll von Märchenzügen wie jenem, daß das Wirkliche aus dem Bild (...) hervortritt. Explizit macht das Entrée der Protagonistin in Eva dies zum Thema. »Wie im Fieber« stellt sie sich ihre Mutter vor. Sie erscheint ihr »wie eine Märchenkönigin« und zieht den Schluß, von dem aus die »innere Handlung« ihren Ausgang nimmt: »So möcht' ich sein, / umstrahlt von des Märchens lockendem Schein.« Entsprechend der Wunschstruktur des Märchens tritt dies nach schwerer Prüfung und der Dramaturgie der Salonoperette auch tatsächlich ein. Eva weiß das, wenn sie ihren Prinzen fragt: »Wem gleich ich? – Dem Aschenbrödel im Königsaal. / So wird das Märchen wirklich wahr.« Wie aus dem Fabrikmädel Aschenbrödel, aus dem Fabrikbesitzer ein Märchenprinz wird, ist Stoff der »inneren Handlung«.

Auch in der *Lustigen Witwe* ist es einer der Protagonisten, der die »innere Handlung« durch ein Märchenzitat beschreibt. Danilos Lied von den Königskindern, die »zusammen nicht kommen« können, übersetzt das Märchen in die eigene unglückliche Situation, der es überraschenderweise unterliegt. Die Wunschstruktur des Märchens mündet raffiniert in den Konflikt des »tragischen« zweiten Finales. In der Salonoperette jedoch fordert das ins Reale transportierte Märchen sein Recht, indem die Verhältnisse sich umkehren: die scheinbar wirklich unglückliche Situation entpuppt sich als märchenhaft glückliche, das Märchen als die echte Operettenwirklichkeit. Das Grundmotiv der »zwei Königskinder, die zusammen nicht kommen« können, durchzieht von da an deutlich die Operettengeschichte, wiederholt sich als »innere Handlung« in jedem Sujet und bezeichnet antagonistisch jenes entscheidende Illusionsmoment, das der Schwankthematik der Salonoperette seine Richtung erst gibt und den dramaturgischen Konflikt der Handlung erst motiviert. Das scheint im Widerspruch zur Internationalisierungstendenz ihres Sujets zu stehen, doch »gerade in der Durchkreuzung von gefühl-



voller Einfachheit und ausgepöchter Urbanität, von Hinterwäldlertum und »dernier cri« der Mode, liegt einer der ausschlaggebenden Gründe« (Adorno) des Erfolgs bei einem in sich diffusen Publikum. Dennoch wird »kein imaginäres Traumland (...) gefordert, sondern die Wirklichkeit, aber nicht die tatsächliche Wirklichkeit, sondern die der Klischees«.

Stefan Frey, Franz Lehár

Wenn man einen engen Hohlweg passiert hat und plötzlich auf einer Anhöhe angelangt ist, von welcher aus die Wege sich teilen und die reichste Aussicht nach verschiedenen Richtungen sich öffnet, darf man einen Moment lang verweilen und überlegen, wohin man zunächst sich wenden soll. Ähnlich ergeht es uns, nachdem wir diese erste Traumdeutung überwunden haben. Wir stehen in der Klarheit einer plötzlichen Erkenntnis. Der Traum ist nicht vergleichbar dem unregelmäßigen Ertönen eines musikalischen Instruments, das anstatt von der Hand des Spielers, von dem Stoß einer äußeren Gewalt getroffen wird, er ist nicht sinnlos, nicht absurd, setzt nicht voraus, daß ein Teil unseres Vorstellungsschatzes schläft, während ein anderer zu erwachen beginnt. Er ist ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar eine Wunscherfüllung; er ist einzureihen in den Zusammenhang der uns verständlichen seelischen Aktionen des Wachens; eine hoch komplizierte geistige Tätigkeit hat ihn aufgebaut.

*Sigmund Freud,
Der Traum ist eine Wunscherfüllung*



*Haia, Mädel, aufgeschaut,
Guck, die schmucken Reiter!
Nimmt dich einer wohl zur Braut,
Oder sprengt er weiter?
Haia, Mädel, lass' ihn nicht,
Kann als Mann dir taugen!
Guck ihm keck nur ins Gesicht,
Blitz' mit deinen Augen!*

*Mädel schaut und Mädel guckt,
Daß es ihm im Herzen zuckt.*

*Mädel zeigt, trotzdem sie schweigt,
Daß es sich in Lieb' ihm neigt!
Dummer, dummer Reitersmann,
Der mich nicht verstehen kann!
Dummer, dummer Reiter,
Reitet, reitet weiter!
Dummer, dummer Reitersmann!
(: Hoppla hot und hoppla ho!:)
Dummer, dummer Reiter,
Reitet, reitet weiter!
Dummer, dummer Reitersmann!*

*Haia, Reiter kehrt zurück,
Hopp, sein Pferdchen tänzelt!
Wie er jetzt mit seinem Blick,
Bittet und scherwenzelt!
Mädel kümmert sich nicht drum,
Hüpft und summt ein Tänzchen:
Reiter, du warst gar zu dumm,
Doch ich bin kein Gänschen!*

*Reiter guckt und Reiter lacht,
Willst du nicht, nun dann gut' Nacht!
Mädel, Mädel meiner Wahl,
Ich komm' nicht ein zweites Mal!*




Eduard VII. war als Prinz von Wales der Abgott von Paris gewesen, vor allem der Liebling gewisser Schichten hübscher Pariserinnen, von den reizenden und eleganten Schauspielerinnen über die Stars und Tänzerinnen der großen Revuen, den Damen vom Moulin Rouge und Maxim, die Toulouse-Lautrec zeichnete und malte, etwa die temperamentsprühende Cancantänzerin genannt »La Goulue« oder die dünne, elastische Jane Avril – und dann, tiefer hinab, von den Bewohnerinnen gewisser international berühmter und berüchtigter Häuser in der Rue Chabanais und in anderen Gassen. Auch die Bewohnerinnen dieser Häuser hat Toulouse-Lautrec und der vielleicht noch berühmtere Edgar Degas oft skizziert – aber es sind Handzeichnungen und Graphiken, die nur einem engeren Kreis von Kunstfreunden bekannt sind. Eduard VII., als Prinz von Wales, machte hier keine sozialen Unterschiede. Er liebte Paris und die Pariserinnen, ganz besonders die, die ganz urwüchsig, ganz „pariserisch“ waren. Er hatte auch keine Bedenken, Prinzen des königlichen Hauses, wenn sie das gehörige Alter erreicht hatten, in einige dieser Geheimnisse des nächtlichen Paris einzuführen.

Wählerischer war er in seinem Umgang mit den Herren von Paris. Sie sollten womöglich Mitglieder des Jockey Clubs oder eines anderen mondänen Pariser Klubs sein.

Übrigens glich dieser Prinz von Wales ein wenig einem anderen englischen Thronerben, dem Shakespeare in den Königsdramen *Heinrich IV* und *Heinrich V* ein Denkmal gesetzt hat: Prinz »Hale«, dem Spießgesellen Falstaffs und späteren König Heinrich V. Auch Eduard genoß als Prinz von Wales sein Leben in vollen Zügen, obwohl er es nicht ganz so toll trieb wie sein Vorgänger aus dem Hause Plantagenet.

Auch er wurde ein ernster König, der sich von gewissen Freunden und Freundinnen seiner Pariser Jahre distanzierte, wenn er sie auch nicht auf so brutale Weise von sich stieß wie Prinz Heinz den alten Falstaff. Aber die ausgezeichnete Schauspielerin Réjane erzählte einst, daß sie in einer fremden Stadt – ich glaube, es war Kopenhagen – ganz überraschend den König aus einem Herrenmodege-




schäft treten sah. Sie eilte ihm mit offenen Armen entgegen, wie sie es in Paris gewohnt war, aber der König ging an ihr vorüber, als hätte er sie nicht erkannt, und stieg wortlos in seinen wartenden Wagen. Als sie später in ihr Hotel zurückkehrte, fand sie freilich einen riesigen Rosenstrauß mit ein paar entschuldigenden Zeilen vom König: er könne als König leider nicht immer seiner Sympathie auf offener Straße so Ausdruck geben, wie er es wünschte. Ein solches Zartgefühl zeigte Heinrich V. seinem alten Genossen Falstaff gegenüber keineswegs – mindestens nicht bei Shakespeare.

Junge englische Adelige heirateten jetzt in wachsender Zahl reiche ausländische Mädchen, vor allem Amerikanerinnen. In die exklusive Herzogsfamilie der Marlborough heiratete die Amerikanerin Miss Consuelo Vanderbilt ein, zugestandenermaßen auch deswegen, weil an dem überdimensionalen Landsitz Blenheim Castle bei Oxford (genannt nach einem Flecken in Süddeutschland, wo der Feldmarschall Marlborough mit dem verbündeten Prinzen Eugen von Savoyen über eine Armee Ludwigs XIV. siegte) die nötigsten Modernisierungsarbeiten aus eigenen Mitteln nicht mehr bestritten werden konnten. In einer Seitenlinie der Marlboroughs wurde eine zweite Amerikanerin zur Mutter Winston Churchills, und in der dritten Generation danach heiratete der junge Erbe die unermeßlich reiche Tochter des griechischen Reeders Nearchos, die geschiedene junge Frau des Reeders Onassis – was wohl bedeutet, daß sie, wie jede andere geschiedene Frau, am Hofe von St. James, im Buckingham Palace, offiziell nicht auftreten kann. Sein herzoglicher Vater dagegen geleitet als liebenswürdiger Führer die Touristen durch das riesige Schloß, um es mit Hilfe dieser Einnahmen der Familie zu erhalten und nicht, wie andere seinesgleichen, der Staatsverwaltung des British Court Council übergeben zu müssen.

Willy Haas, Die Belle Epoque

*Wie eine Rosenknospe
Im Maienlicht erblüht,
So ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgeblüht!
Das war ein selig Keimen,
Von dem ich nichts geahnt,
Ein wundersames Träumen,
Das mich ans Glück gemahnt!
Und nun das Glück gekommen,
Soll's wieder, wieder fort?
Das Maienlicht verglommen?
Die Knospe, sie verdorrt?
Ein jauchzend, jubelnd Singen
In meiner Seele schallt,
(: Es wird dich mir erringen
Der Liebe Allgewalt.:)*






*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.*

*Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.*

Heinrich Heine



Forsche ich nun in meiner Seele nach weiteren Jugendeindrücken, so habe ich des Tages zu gedenken, da ich die Meinen zum erstenmal nach Wiesbaden ins Theater begleiten durfte. Übrigens muß ich hier einschalten, daß ich mich bei der Schilderung meiner Jugend nicht ängstlich an die Jahresfolge halte, sondern diese Lebensperiode als ein Ganzes behandle, worin ich mich nach Belieben bewege. Als ich meinem Paten Schimmelpreester als Griechengott Modell stand, war ich sechzehn bis achtzehn Jahre alt und also beinahe ein Jüngling, obschon in der Schule sehr rückständig. Aber mein erster Theaterbesuch fällt in ein früheres Jahr, nämlich in mein vierzehntes – immerhin also in eine Zeit, als meine körperliche und geistige Reife schon weit vorgeschritten und meine Empfänglichkeit für Eindrücke sogar besonders lebhaft zu nennen war. In der Tat haben sich die Beobachtungen dieses Abends meinem Gemüt tief eingeprägt und mir zu unendlichem Nachsinnen Stoff gegeben.


Wir hatten vorher ein Wiener Café besucht und dort süßen Punsch getrunken, während mein Vater Absinth durch einen Strohhalm zu sich genommen hatte, was alles bereits geeignet gewesen war, mich im tiefsten zu bewegen. Aber wer beschreibt das Fieber, das sich meiner Natur bemächtigte, als eine Droschke uns an das Ziel meiner Neugier getragen und der erleuchtete Logensaal uns aufgenommen hatte! Die Frauen, die sich in den Balkons den Busen fächelten; die Herren, die sich plaudernd über sie neigten; die summende Versammlung im Parkett, zu der wir gehörten; die Düfte, die aus Haaren und Kleidern quollen und sich mit dem Geruch des Leuchtgases vermischten; das sanft verworrene Getöse des stimmenden Orchesters; die üppigen Malereien an der Saaldecke und auf dem Vorhang, die eine Menge entblößter Genien, ja ganze Kaskaden von rosigen Verkürzungen zeigten: wie sehr war das alles danach angetan, die jungen Sinne zu öffnen und den Geist für außerordentliche Empfängnisse vorzubereiten! Eine solche Vereinigung von Menschen in hohem, prunkvollem Kronensaal hatte ich bis dahin nur in der Kirche gesehen, und in der Tat erschien mir das Theater, dieser feierlich gegliederte Raum, wo an erhöhtem und verklärtem Orte berufene Personen, bunt gekleidet und von



Musik umwoben, ihre vorgeschriebenen Schritte und Tänze, Gespräche, Gesänge und Handlungen vollführten: in der Tat, sage ich, erschien mir das Theater als eine Kirche des Vergnügens, als eine Stätte, wo erbaungsbedürftige Menschen, im Schatten versammelt gegenüber einer Sphäre der Klarheit und der Vollendung, mit offenem Munde zu den Idealen ihres Herzens emporblickten.

Man spielte ein Stück von bescheidenem Genre, ein Werk der leichtgeschürzten Muse, wie man wohl sagt, eine Operette, deren Namen ich zu meinem Leidwesen vergessen habe. Die Handlung begab sich zu Paris (was die Stimmung meines armen Vaters sehr erhöhte), und in ihrem Mittelpunkt stand ein junger Müßiggänger oder Gesandtschaftsattaché, ein bezaubernder Schwerenöter und Schürzenjäger, der von dem Stern des Theaters, einem überaus beliebten Sänger namens Müller-Rosé, zur Darstellung gebracht wurde. Ich erfuhr seinen persönlichen Namen durch meinen Vater, der sich seiner Bekanntschaft erfreute, und sein Bild wird ewig in meinem Gedächtnis fortleben. Es ist anzunehmen, daß er jetzt alt und abgenutzt ist, gleich mir selbst; allein wie er damals die Menge und mich zu blenden, zu entzücken verstand, das gehört zu den entscheidenden Eindrücken meines Lebens. Ich sage: zu blenden, und ich werde etwas weiter unten erklären, wieviel Sinn dieses Wort hier umschließt. Vorderhand werde ich die Bühnenerscheinung Müller-Rosés aus lebhafter Erinnerung nachzumalen versuchen.

Bei seinem ersten Auftreten war er schwarz gekleidet, und dennoch ging eitel Glanz von ihm aus. Dem Spiele nach kam er von einem Treffpunkt der Lebewelt und war ein wenig betrunken, was er in angenehmen Grenzen, auf eine verschönte und veredelte Weise, vorzutäuschen verstand. Er trug einen schwarzen, mit Atlas ausgeschlagenen Pelerinenmantel, Lackschuhe zu schwarzen Frackhosen, weiße Glacés und auf dem schimmernd frisierten Kopf, dessen Scheitel nach damaliger militärischer Mode bis zum Nacken durchgezogen war, einen Zylinderhut. Das war alles vollkommen, vom Bügel-eisen im Sitz befestigt, von einer Unberührtheit, wie sie im wirklichen Leben nicht eine Viertelstunde



lang zu bewahren wäre, und sozusagen nicht von dieser Welt. Besonders der Zylinder, der ihm auf leichtlebige Art schief in der Stirn saß, war in der Tat das Traum- und Musterbild seiner Art, ohne Stäubchen noch Rauheit, mit idealistischen Glanzlichtern versehen, durchaus wie gemalt, – und dem entsprach das Gesicht dieses höheren Wesens, ein Gesicht, das wie aus dem feinsten Wachs gebildet erschien. Es war zart rosafarben und zeigte mandelförmige, schwarz umrissene Augen, ein kurzes, gerades Näschen sowie einen überaus klar gezeichneten und korallenroten Mund, über dessen bogenförmig geschwungener Oberlippe sich ein abgezirkeltes, ebenmäßiges und wie mit dem Pinsel gezogenes Schnurrbärtchen wölbte. Elastisch taumelnd, wie man es in der gemeinen Wirklichkeit an Betrunknen nicht beobachten wird, überließ er Hut und Stock einem Bedienten, entglitt seinem Mantel und stand da im Frack, mit reich gefältelter Hemdbrust, in welcher Diamantknöpfe blitzten. Mit silberner Stimme sprechend und lachend, entledigte er sich auch seiner Handschuhe, und man sah, daß seine Hände außen mehlweiß und ebenfalls mit Brillanten geziert, ihre Innenflächen aber so rosig wie sein Antlitz waren. An der einen Seite der Rampe trällerte er den ersten Vers seines Liedes, das die außerordentliche Leichtigkeit und Heiterkeit seines Lebens als Attaché und Schürzenjäger schilderte, tanzte alsdann, die Arme selig ausgebreitet und mit den Fingern schnalzend, zur anderen Seite und sang dort den zweiten Vers, worauf er abtrat, um sich vom Beifall zurückrufen zu lassen und vor dem Souffleurkasten den dritten Vers zu singen.

Dann griff er mit sorgloser Anmut in die Geschehnisse ein. Dem Stücke zufolge war er sehr reich, was seiner Gestalt eine bezaubernde Folie verlieh. Man sah ihn bei fortschreitender Handlung in verschiedenen Toiletten: in schneeweißem Sportanzug mit rotem Gürtel, in reicher Phantasieuniform, ja gelegentlich einer ebenso heiklen wie zwerchfellerschütternden Verwicklung sogar in Unterhosen aus himmelblauer Seide. Man sah ihn in kühnen, übermütigen, bestrickend abenteuerlichen Lebenslagen: zu den Füßen einer Herzogin, beim Champagner-Souper mit zwei anspruchsvollen Freudenmädchen,



mit erhobener Pistole, bereit zum Duell mit einem von Grund auf albernen Nebenbuhler. Und keine dieser eleganten Strapazen konnte seiner Makellosigkeit etwas anhaben, seine Bügelfalten zerrütten, seine Glanzlichter auslöschen, seine rosige Miene unangenehm erhitzen. Zugleich gefesselt und gehoben durch die musikalischen Vorschriften, die theatralischen Förmlichkeiten, aber frei, keck und leicht innerhalb der Gebundenheit, war sein Benehmen von einer Anmut, der nichts Fahrlässig-Alltägliches anhaftete. Sein Körper schien bis in das letzte Fingerglied von einem Zauber durchdrungen, für den nur die unbestimmte Bezeichnung »Talent« vorhanden ist und der ihm offensichtlich ebensoviel Genuß bereitete wie uns allen...

Thomas Mann, Felix Krull

Ja, wie bin ich denn ... Ah so ... Also bin ich richtig mit dem Fraunzimmer nach Haus ... *er steht rasch auf, sieht ihr Bett.* Da liegt s' ja ... Was einem noch alles in meinem Alter passieren kann. Ich hab keine Idee, haben s' mich da heraufgetragen? Nein ... ich hab ja gesehn – ich komm in das Zimmer ... ja ... da bin ich noch wach gewesen oder wach worden ... oder ... oder ist vielleicht nur, daß mich das Zimmer an was erinnert? ... Meiner Seel, na ja ... gestern hab ichs halt g'sehnt ... *Sieht auf die Uhr.* Was! Gestern, vor ein paar Stunden – Aber ich habs g'wußt, daß was passieren muß ... ich habs g'spürt ... wie ich ang'fangen hab zu trinken gestern, hab ichs g'spürt daß ... Und was ist denn passiert? ... Also nichts ... Oder ist was ...? Meiner Seel ... seit ... also seit zehn Jahren ist mir so was nicht vorkommen, daß ich nicht weiß ... Also kurz und gut, ich war halt b'soffen. Wenn ich nur wüßt, von wann an ... Also das weiß ich noch ganz genau, wie ich in das Hurenkaffeehaus hinein bin mit dem Lulu und ... nein, nein ... vom Sacher sind wir ja noch weggangen ... und dann auf dem Weg ist schon ... Ja richtig, ich bin ja in meinem Wagen g'fahren mit'm Lulu ... Was zerbrich ich mir denn viel den Kopf. Ist ja egal. Schaun wir, daß wir weiterkommen. *Steht auf. Die Lampe wackelt. Oh! Sieht auf die Schlafende.* Die hat halt einen g'sunden Schlaf. Ich weiß zwar von gar nix – aber ich werd ihr's Geld aufs Nachtkastel legen ... und Servus ... *er steht vor ihr, sieht sie lange an.* Wenn man nicht wüßt, was sie ist! *Betrachtet sie lang.* Ich hab viel kennt, die haben nicht einmal im Schlafen so tugendhaft ausg'sehnt. Meiner Seel ... also der Lulu möcht wieder sagen, ich philosophier, aber es ist wahr, der Schlaf macht auch schon gleich, kommt mir vor; – wie der Herr Bruder, also der Tod ... Hm, ich möcht nur wissen, ob ... Nein, daran müßt ich mich ja erinnern ... Nein, nein, ich bin gleich da auf den Diwan herg'fallen ... und nichts is g'schehn ... Es ist unglaublich, wie sich manchmal alle Weiber ähnlich schauen ... Na, gehn wir. *Er will gehen. Ja richtig. Er nimmt die Briefftasche und ist eben daran, eine Banknote herauszunehmen.*

Arthur Schnitzler, Reigen




... Es ist eigentlich nichts weiter. . . Ich kenne sie also seit zwei Stunden, ich weiß auch, daß ich sie nach dem heutigen Abend wahrscheinlich niemals wiedersehen werde – das hat sie mir gesagt – und dabei fühle ich, daß ich in diesem Augenblick wahnsinnig geliebt werde. Das hüllt mich so ganz ein – die ganze Luft war trunken und duftete von dieser Liebe . . . Verstehst du mich? – Und ich hatte wieder diesen törichten göttlichen Gedanken: Du armes – armes Kind! Das Episodenhafte der Geschichte kam mir so deutlich zum Bewußtsein. Während ich den warmen Hauch ihres Mundes auf meiner Hand fühlte, erlebte ich das Ganze schon in der Erinnerung. Es war eigentlich schon vorüber. Sie war wieder eine von denen gewesen, über die ich hinweg mußte. Das Wort selbst fiel mir ein, das dürre Wort: Episode. Und dabei war ich selber irgend etwas Ewiges . . . Ich wußte auch, daß das »arme Kind« nimmer diese Stunde aus ihrem Sinn schaffen könnte – gerade bei der wußt' ich's. Oft fühlt man es ja: Morgen früh bin ich vergessen. Aber da war es etwas anderes. Für diese, die da zu meinen Füßen lag, bedeutete ich eine Welt; ich fühlte es, mit welcher heiligen, unvergänglichen Liebe sie mich in diesem Momente umgab. Das empfindet man nämlich; ich lasse es mir nicht nehmen. Gewiß konnte sie in diesem Augenblick nichts anderes denken, als mich – nur mich. Sie aber war für mich jetzt schon das Gewesene, Flüchtige, die Episode.

Arthur Schnitzler, Anatol



*Es waren zwei KönigsKinder –
Ich glaube, sie hatten sich lieb,
Die konnten zusammen nicht kommen –
Wie einst dies ein Dichter beschrieb!
Der Prinz, der blieb aber verschlossen,
Er hatte dafür seinen Grund,
Das hat die Prinzessin verdrossen,
Warum er nicht auftat den Mund.
Da hat nun die Dame Prinzessin
Getrieben ein grausames Spiel,
Sie gab ihre Hand einem andern
Und das war dem Prinzen zu viel.
Du gnädigste Dame Prinzessin,
Du tatest daran gar nicht recht,
Du bist auch nicht besser wie andre
Vom schwachen, koketten Geschlecht!
Doch glaubst du, daß ich mich drob kränke?
Hahaha, da täuschest du dich!
Im Traume ich nicht daran denke! –
Das sagte der Prinz und nicht ich.
Und weiter da sagte der Prinz noch:
Da nimm ihn, er sei dir vergönnt,
Drauf ist er von dannen gegangen,
Und das tu' ich auch – Kompliment!*



Sich im Grundprobleme »Mann und Weib« zu vergreifen, hier den abgründlichsten Antagonismus und die Notwendigkeit einer ewig-feindseligen Spannung zu leugnen, hier vielleicht von gleichen Rechten, gleicher Erziehung, gleichen Ansprüchen und Verpflichtungen zu träumen: das ist ein typisches Zeichen von Flachköpfigkeit, und ein Denker, der an dieser gefährlichen Stelle sich flach erwiesen hat – flach im Instinkte! – darf überhaupt als verdächtig, mehr noch, als verraten, als aufgedeckt gelten: wahrscheinlich wird er für alle Grundfragen des Lebens, auch des zukünftigen Lebens, zu »kurz« sein und in keine Tiefe hinunter können. Ein Mann hingegen, der Tiefe hat, in seinem Geiste wie in seinen Begierden, auch jene Tiefe des Wohlwollens, welche der Strenge und Härte fähig ist und leicht mit ihnen verwechselt wird, kann über das Weib immer nur orientalisches denken: – er muß das Weib als Besitz, als verschließbares Eigentum, als etwas zur Dienstbarkeit Vorbestimmtes und in ihr sich Vollendendes fassen, – er muß sich hierin auf die ungeheure Vernunft Asiens, auf Asiens Instinkt-Überlegenheit stellen, wie dies ehemals die Griechen getan haben, diese besten Erben und Schüler Asiens, – welche, wie bekannt, von Homer bis zu den Zeiten des Perikles, mit zunehmender Kultur und Umfänglichkeit an Kraft, Schritt für Schritt auch strenger gegen das Weib, kurz, orientalischer geworden sind. Wie notwendig, wie logisch, wie selbst menschlich-wünschbar dies war: möge man darüber bei sich nachdenken!

Das schwache Geschlecht ist in keinem Zeitalter mit solcher Achtung von seiten der Männer behandelt worden als in unserm Zeitalter – das gehört zum demokratischen Hang und Grundgeschmack, ebenso wie die Unehrenerbietigkeit vor dem Alter –: was Wunder, daß sofort wieder mit dieser Achtung Mißbrauch getrieben wird! Man will mehr, man lernt fordern, man findet zuletzt jenen Achtungszoll beinahe schon kränkend, man würde den Wettbewerb um Rechte, ja ganz eigentlich den Kampf vorziehen: genug, das Weib verliert an Scham. Setzen wir sofort hinzu, daß es auch an Geschmack verliert. Es verlernt, den Mann zu fürchten: aber das Weib, das »das Fürchten verlernt«, gibt seine weib-



lichsten Instinkte preis. Daß das Weib sich hervorwagt, wenn das Furcht-Einflößende am Manne, sagen wir bestimmter, wenn der Mann im Manne nicht mehr gewollt und großgezüchtet wird, ist billig genug, auch begreiflich genug; was sich schwerer begreift, ist, daß eben damit – das Weib entartet. Dies geschieht heute: täuschen wir uns nicht darüber! Wo nur der industrielle Geist über den militärischen und aristokratischen Geist gesiegt hat, strebt jetzt das Weib nach der wirtschaftlichen und rechtlichen Selbständigkeit eines Kommis: »das Weib als Kommiss« steht an der Pforte der sich bildenden modernen Gesellschaft. Indem es sich dergestalt neuer Rechte bemächtigt, »Herr« zu werden trachtet und den »Fortschritt« des Weibes auf seine Fahnen und Fähnchen schreibt, vollzieht sich mit schrecklicher Deutlichkeit das Umgekehrte: das Weib geht zurück.

Friedrich Nietzsche



*Ja, wir sind es, die Grisetten,
Von Pariser Cabareten . . .*


*Lolo! Dodo! Jou-Jou! Clo-Clo! Margot! Frou-Frou!
Et moi!*

*Auf dem Boulevard am Abend,
Trippeltrapp und trippeltrapp,
Da flanieren wir Grisetten
Kokettierend auf und ab!*

*Trippel, trippel, trippeltrapp!
Trippel, trippel, trippeltrapp!
Trippel, trippel, trippeltrappel,
Trippel, trippel, trippeltrapp!*

*Und mit Goldlack-Halbstiefletten,
Trippel, trippel, trippeltrapp!
Und mit Hüten, pschütt-koketten,
Gehen wir dort auf und ab!*

*Ritantou, Ritantirette!
Eh voilà les belles grisettes!
Ritantou, Ritantiri!
Les grisettes de Paris.*



Seit 1867 wird in einem großen Haus im Faubourg Montmartre getingelt. Das Haus heißt »Les Colonnnes d'Hercule«. Seit 1869 führt es den attraktiveren Namen »Folies Bergères«. Es wurde das älteste, berühmteste, mit seinen Dekorationen und Kostümen prunkvollste Revuetheater. Es hatte die schönsten Frauen, einen ganz genialen Clown, genannt »Little Tich«, es wagte mehr bei der Schaustellung ganz und dreiviertel nackter Poseusen, als man es vorher gewohnt war. Später kommt das ähnliche »Casino de Paris« hinzu. Diese beiden Häuser sind die Paradiese der amerikanischen und englischen Touristen und vor allen der Provinzonkel in Paris. Sie verwandeln das Stadtbild von Paris – weit mehr als alle die kleinen Kabarets, Bars, Cafés am Hang des Montmartre, um die Place Pigalle, wo das »Moulin Rouge« liegt. Paris wird zur Fremden-, zur Touristenstadt. Eine ungeheure Organisation der Touristenindustrie, die größte, die die Welt bis dahin gesehen hat, entwickelt sich jetzt in Paris. Das gut eingespielte System des Touristennepps wird zu einer der größten Einnahmequellen der ehemaligen Hauptstadt Europas. In allen Revueprogrammen, in allen Café-Chantants werden möglichst viele englische Nummern eingelegt. Auf der Place Pigalle stehen um ein Uhr nachts mehr Londoner Rolls-Royce als auf dem Londoner Piccadilly. An gewissen Plätzen von Paris hört man zu gewissen Stunden fast ausschließlich Englisch. Eine nicht abzugrenzende Schar von Mädchen und Frauen bietet sich den Touristen an oder läßt sich diskret anbieten: sie sind frei für Stunden, für Tage, für die Dauer des Aufenthalts – dann hat man plötzlich eine kleine Pariser Freundin für Tage oder Wochen, die sich ihrer Aufgabe mit Takt, Grazie, Diskretion, ja zuweilen mit Zärtlichkeit widmen wird. – Aber, mehr oder weniger geschmackvoll, alles geht doch auf Touristennepp aus.

Das unverhüllte brutale Ausnehmen der Touristen bis auf das letzte Pfund ist ein Merkmal des Verfalls, das sich ganz logisch in dem Maße verbreitet, in dem Paris mehr und mehr von seinem ureigenen Zauber verliert.

Viele der Mädchen aus den Cafés und Revuen heirateten früher sehr reiche Ausländer: Bankiers,

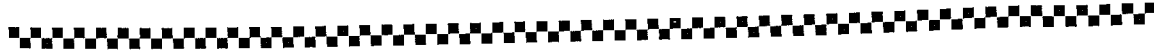


Industrielle, Fürsten. Sie lebten sich meist rasch in die neue Atmosphäre ein, Skandale gab es so gut wie gar nicht. Es ist in den Großstädten der ganzen Welt so, daß die Treue solcher Ehefrauen »mit Vergangenheit« meist vorbildlich ist.

Willy Haas, Die Belle Epoque

Cocodès: dieser von Gramont-Caderousse für einige seiner Intimen ersonnene Name übertrug sich auf alle Lebemänner der Clique; woraus sich von selber ergab, daß ihre Freundinnen Cocodettes genannt wurden. Kein Cododès, der nicht Klubmitglied gewesen wäre und nicht ab und zu die Blumenfrau Isabella als diskrete Vermittlerin benutzt hätte. Im Schmuck der Farben des jeweiligen Derbysiegers prangend, stand Isabella Jahre hindurch tagsüber vor dem Jockey-Klub und abends am Eingang des Café Anglais. Die ernsteren Beschäftigungen der Lebemänner? Spiel, Pferde, Duelle wie in den letzten Tagen Louis-Philippes. Nur hatte sich der Rahmen erweitert. Auf dem Wiegeplatz von Longchamp entfaltete sich eine üppige Eleganz, und wenn Daniel Wilson eines seiner berühmten Diners veranstaltete, fand jede Dame unter ihrer Serviette eine Fünfhundert-Francs-Note, die sie nachher beim Baccarat oder Lansquenet verwenden konnte. Mitunter ruderten die Herren aus sportlichen Gründen eine Stunde in der Abendsonne. Oder sie machten sich den angenehmen Umstand zunutze, daß auch Baden, Epsom und Ascott renommierte Rennbahnen aufwiesen, und verlegten das Feld ihrer Untätigkeit dorthin.

Um diese Elite scharte sich ein Haufen reicher Jünglinge, die sich, ehe sie sich rangierten, erst einmal ein paar Jahre ausleben wollten und gierig ins Licht flatterten. Sie verbrannten sich oft. Im Kontingent der Ausländer, die sich unter die Lebewelt mengten, hatte der russische Aristokrat die Vorherrschaft. Er honorierte seine Mätressen gut, behandelte sie aber, an die Gebräuche der Heimat gewohnt, wie Leibeigene. Den Cocodettes selber erschienen alle diese Fremden als Barbaren, mit denen sich abzu-




geben leider kommerzielle Erwägungen geboten. Aus denselben Rücksichten wurde auch der zahlende Bürger gepflegt. Obwohl er sich stets im Hintergrund bewegte, war er eine der Hauptfiguren des mondänen Ensembles. Ein Herr mittleren Alters, der mit seinem Geld die Luxusbedürfnisse irgendeiner Kurtisane befriedigte und sich so das erhebende Bewußtsein verschaffte, über die Lebemänner zu triumphieren, die ihn mißachteten. Da er sich ihnen aber doch unterlegen fühlte, suchte er die kostspielige Wohnung, die er seiner Geliebten gemietet hatte, nur zu festgesetzten Stunden auf, in denen er sicher sein konnte, der fashionablen Konkurrenz nicht zu begegnen. Um sich diese feste Einnahmequelle zu erhalten, vermied es die Kurtisane tunlichst, ihren bürgerlichen Besitzer mit Leuten seines Schlags zu betrügen; so daß er die beruhigende Überzeugung nähren durfte, er werde reell bedient.

Sie hatten klangvolle Namen, die Cocodès. Baron d'Auriol, Graf d'Hérison, Herr de Rennepon, der schöne Paul Demidoff, Masséna, der Herzog von Rivoli, der Prince d'Orange, der nur »Prince Citron« hieß – die Liste wäre leicht fortzusetzen. Einige, wie Khalil-Bey, widmeten sich ungeteilt den Freuden der Bohème; andere nannten gewisse Reserven ihr eigen, die sie vor einem zu schnellen Verschleiß ihrer Kräfte bewahrten. So Bryan; er dilettierte in den Künsten und sammelte Gravüren und Bücher.

Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit

*Lippen schweigen,
's flüstern Geigen:
Hab' mich lieb!
All die Schritte
Sagen: Bitte,
Hab' mich lieb!
Jeder Druck der Hände
Deutlich mir's beschrieb,
Er sagt klar: 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!*




Dieses letzte Tanzduett löst die Spannungen zwischen den Beiden bis auf den Rest im Innern von Danilo, der noch immer nicht aussprechen mag, was Hanna so sicher verspürt wie er selbst. Doch noch sehr viel mehr löst sich hier. Man muß nur hinhören, wie das Duett die bedeutungsvolle melodische Mitgift von zwei durchaus verschiedenartigen früheren Nummern aufgreift und verzehrt. Einerseits die Tonschritte des Vilja-Lieds, wo Hanna, im gleichen G-Dur, durch die balladeske Maske des liebeskranken Jägers der entschwundenen Waldfee nachseufzt. Andererseits, undeutlicher und in abgelegener Tonart, die beiden Anfangstakte von Valenciennes »Ich bin eine anständ'ge Frau«. Beides, die schwermütige Sehnsuchtsweise wie das leichtfertige Selbstzeugnis, wird nun hier entschieden umgewertet. Die Melodie nimmt einen andern Verlauf, der Rhythmus setzt andere Schwerpunkte. Dabei entsteht, im Gegensatz zu jenen Nummern, ein einhelliger, ungebrochener, schlechterdings intimer Spielraum, den Hanna und Danilo miteinander hervorbringen und Takt für Takt behaupten. Der melodische Hergang, bekräftigt durch den nachdrücklichen Walzerrhythmus, beantwortet umgehend die Fragen, die er aufwirft. Nichts bleibt offen und fragwürdig. Niemand muß den andern (wie Valencienne den Camille) oder die andern (wie Hanna ihre Gästeschar) taktisch für etwas einnehmen. Die hier singen, sind singend schon eingenommen – füreinander, voneinander. Ein einhelliges, aber beileibe kein einfältiges Duett wie sonst oft die Liebesverlautbarungen in der Operette. Die Situation ist vertrackter, eben durch Danilos selbstverordnetes Verbot, seine Gefühle auszusprechen. So wird, worauf Hanna ohne weiteres eingeht, was sie singen, zum uneingestandenem Geständnis. Mehr noch: die willkürliche Beengung, verbal nicht aus sich rausgehen zu dürfen, schafft unwillkürlich eine Erweiterung der Ausdrucksmittel. Noch mehr: indem sie beide dagegen antanzen, geht ihnen auf, daß nicht allein der Mund nur Liebe äußern kann:

»All die Schritte sagen: / Bitte, hab mich lieb! / Jeder Druck der Hände / deutlich mir's beschrieb, / er sagt klar: 's ist wahr, 's ist wahr, du hast mich lieb! / Bei jedem Walzerschritt / tanzt auch die Seele mit.«



Zweifellos, die populärste Nummer der populärsten Operette, die alsbald rund um die Welt aus den Mündern und Orchestern in die Ohren und Hirne drang; die sogar noch Samuel Becketts bis zum Hals vergrabene Winnie als kostbarsten Erinnerungsrest an *Glückliche Tage* heraufbeschwört: sie ist nicht nur der unwiderstehliche, haftende und robuste Schlager, zu dem sie mittlerweile runtergesungen wurde. Sie erschöpft sich auch nicht im theatralisch ausgespielten Trumpf des »Na endlich!«, im gesäuselten bis geschmetterten Voilà des nun mal fälligen Sichkriegens, wie Dutzendregisseure sie gemeinhin inszenieren. Dieses Duett gibt sich vielmehr, erfaßt man's in seinem eigentlichen Zusammenhang, als ebenso verschmitzter wie verträumter Akt. Es äußert Liebe, indem es sich dazu äußert, wie und womit Liebe sich äußern läßt. Mit Händedruck, der nicht minder deutlich spricht als die Berührung im gemeinsamen Tanzschritt, als die Vibration des Herzschlags. Solcher Körperdialog bliebe freilich stumm ohne die Eloquenz der Musik. Sie erst macht ihn beredt. »Lippen schweigen, /'s flüstern Geigen: / Hab mich lieb!« Musikinstrumente wirken als Agenten unsagbaren, aber sing- und tanzbaren Gefühls. Sie entlocken, was wortlos in den beiden Partnern rumort, und lassen es wieder in sie zurückfließen. Ein beglückender Kreislauf alltagsferner, nichts-nutziger Schwingungen. Pures Hören, Spüren, Singen, Bewegen.

Damit formuliert das Duett nicht nur die augenblickliche Lage von Hanna und Danilo. Es rührt zugleich an den Nerv der Gattung Operette. Namentlich der extremen Tanzoperette, die in der *Lustigen Witwe* ihren Höchstpunkt erreicht. Was sonst selbstverständlich der Fall ist, wird in »Lippen schweigen« bewußt gemacht: daß Operettenfiguren sich und einander dann nur gültig erleben, wenn sie einen eignen, entrückten Spielraum singend ertanzen und tanzend ersingen; daß alles, was ihnen lebenswert ist, überhaupt erst jenseits gesprochener Dialoge gedeiht – im gesungenen Tanz, in zweck-losen Klängen und Schwüngen, befreit von sachlicher Prosa und zielbestimmten Wegen. Nicht daß, sondern wie *Die Lustige Witwe* als Tanzoperette daherkommt, macht sie zum Musterstück unter



ihresgleichen im 20. Jahrhundert. Hergang, Ort und Milieu des Geschehens, seine Wendepunkte und Höhepunkte, erst recht der erotische Schweigekampf zwischen Hanna und Danilo sind derart durchkonstruiert, daß sie Tanzszenen zwingend aus sich hervorbringen. Tanz ist hier keine flotte Zugabe oder gar selbstgenügsame Einlage, die weil die eigentliche Aktion aussetzt. Hier wird in und mit Tänzen agiert. Das diplomatische Parkett der Pontevedriner in Paris ist eines, wo Walzer, Polkas und Mazurken, im letzten, halbweltmaskierten Aufzug sogar anrühige Cakewalks und Cancans den auswärtigen Dienstbetrieb in Gang halten.

Jeder Akt ein Ballfest. Erstens mondän pariserisch, zweitens balkanfolkloristisch, drittens nachtlebenslustig. Diese auffällige Ballung wirkt indes nicht gewaltsam. Sie ergibt sich aus der gesellschaftlichen Zusammensetzung und erst recht aus den dramatischen Streitwerten: Mitgiftjägerei, mehrererlei Liebe, drohender Kleinstaatsbankrott. Der Völkerverschnitt von glatter Pariser und rauher balkanischer Lebensweise ermöglicht nicht nur, entsprechende Rhythmen und Klänge loszulassen. Er verbessert zudem die dramatischen Reibereien, wenn etwa die französischen Galane vorm Blutdurst der schärfen skipetarischen Ehemänner zurückschrecken; oder wenn Hanna den Danilo martert mit ihrem frivolen Marsch »Ein flotter Ehestand soll's sein: ganz nach Pariser Art.« Vollends die großbürgerlichen Verkehrsformen fordern und fördern das Tanzparkett. Als Heiratsmarkt für Hannas Freier. Als öffentliche Liebesarena für Hanna und Danilo. Als unübersichtlicher Dschungel verpönte Abenteuer für Valencienne und Camille. Solchen gesellschaftlich begründeten Tanzverkehr – genauso vielsagend und zwiespältig, wie er ist – entfesselt Lehár: einerseits die Lust, im Tanzrausch alle Zweckmäßigkeit zu sprengen; andererseits das Interesse, den Tanzrausch eben dafür einzuspannen.

Volker Klotz, Sprechverbot wird zum Tanzgebot






STEFAN FREY WARENHAUS OPERETTE


DIE LUSTIGE WITWE SCHREIBT GESCHICHTE

»O, IHR VERFLUCHTEN MILLIONEN« OPERETTEN-KONJUNKTUR

Mit der *Lustigen Witwe* löst die Operette ihr Eintrittsbillet in die moderne Massenkultur. Sie bildet die große Zäsur der Operettengeschichte – es gibt die Krise davor und die Konjunktur danach. Mit ihr ist ein neues Modell verbindlich für eine ganze Komponistengeneration etabliert: die moderne Salonoperette. Sie macht, Rätsel der Vergangenheit, in einem bis dahin unbekanntem Maß Sensation – für die Zeitgenossen eine »Revolution«, von allen erwartet, der Einbruch des Unerwarteten. Die Vorgeschichte der Wiener Uraufführung ist bekannt. Sie gehört zum Anekdotenschatz jeder Lehár-Biographie. Die Direktion des »Theaters an der Wien« hatte kein Vertrauen in das Werk und bewilligte keine neue Ausstattung – legendär ihr Kommentar: »Das is ka Musik!« Der zögerliche Erfolg vom 28. Dezember 1905 schien es zu erweisen, doch nach dem Triumph vom 1. Mai 1906 in Berlin geschah das Unerklärliche. 1907 eroberte *Die Lustige Witwe* London, New York, Stockholm im Sturm, 1908 Kopenhagen, Moskau, Mailand, war sie in Ceylon, in Manaus und in Tsingtau, erschien als *Viuva alegre* in Lateinamerika, als *Merry Widow* in Ostasien. Es folgten 1909 Madrid und Paris. Diese einhellige, weltweite Verbreitung einer Operette war neu. Noch die *Fledermaus* war im 19. Jahrhundert außerhalb der deutsch-österreichischen Grenzen kaum populär geworden, und auch Offenbachs außereuropäische Wirkung nimmt sich zu Lebzeiten eher bescheiden aus. Es ist Lehárs Gespür für die Bedürfnisse eines anbrechenden Medienzeitalters, das eine Marktlücke ausfüllen half, die gerade im Begriff war zu




entstehen. Obwohl die GEMA, 1915 gegründet, erst in den Zwanziger Jahren zur Tantiemenabrechnung die Trennung von Unterhaltungs- (U) und ernster (E) Musik einführt, hat sie sich bereits mit Aufkommen der Salonoperette vollzogen. Die Widersprüchlichkeit der Epoche spiegelt sich in dieser Entfremdung der kulturellen Sphären, mithin von Künstler und Publikum. Das Jahr 1905 macht mit *Lustigen Witwe* und *Salome*. Trotz seiner ambitionierten Haltung, als wolle er die Kunst mit ihrer Kommerzialisierung scheinbar noch versöhnen, wird gerade Lehár zum Exponent der Unterhaltungsmusik überhaupt. Eine repräsentative Statistik aller deutschen Bühnen des Jahres 1910 beispielsweise zeigt ihn trotz 1994 Aufführungen Wagnerscher Werke mit 2200 Aufführungen unangefochten an der Spitze. Zum Vergleich: Puccini als erfolgreichster lebender Opernkomponist hat 748 Aufführungen aufzuweisen. Diese Breitenwirkung erkaufte Lehár mit Konzessionen ans Stereotyp. Die Schematisierung der Operette ist ein mit den Rezeptionsbedingungen einhergehender Prozeß. Einer ihrer bedeutenden Unternehmer, der Direktor des »Theater an der Wien« und Verleger Lehárs, Wilhelm Karczag, formuliert denn auch ohne Skrupel, sie stehe, »im Zeichen des Geschäfts und sei wie dieses den Moden des Tagesgeschmacks, den wechselnden Konjunkturen unterworfen.« Steht für Karczag die Operette als Gattung im Zeichen des Geschäfts, schlägt für Adorno sich bereits in der Musik die »Industrialisierung der Produktion« und ihre dadurch bedingte Massenrezeption nieder: »Der Walzer aus der Bürgertum *Lustigen Witwe* dürfte exemplarisch den neuen Stil statuiert haben und der Jubel, mit dem das Bürgertum Lehárs Operette begrüßte, ist dem Erfolg der ersten Warenhäuser zu vergleichen.« Dieser Jubel gilt der neuen Kulturindustrie, sowohl die geographische als auch die quantitative Ausbreitung innerhalb kurzer Zeit ist bezeichnend. Die *Lustige Witwe* löst eine der größten Theaterepidemien der Geschichte aus, den Durchbruch zur internationalen Operette und ihren internationali-



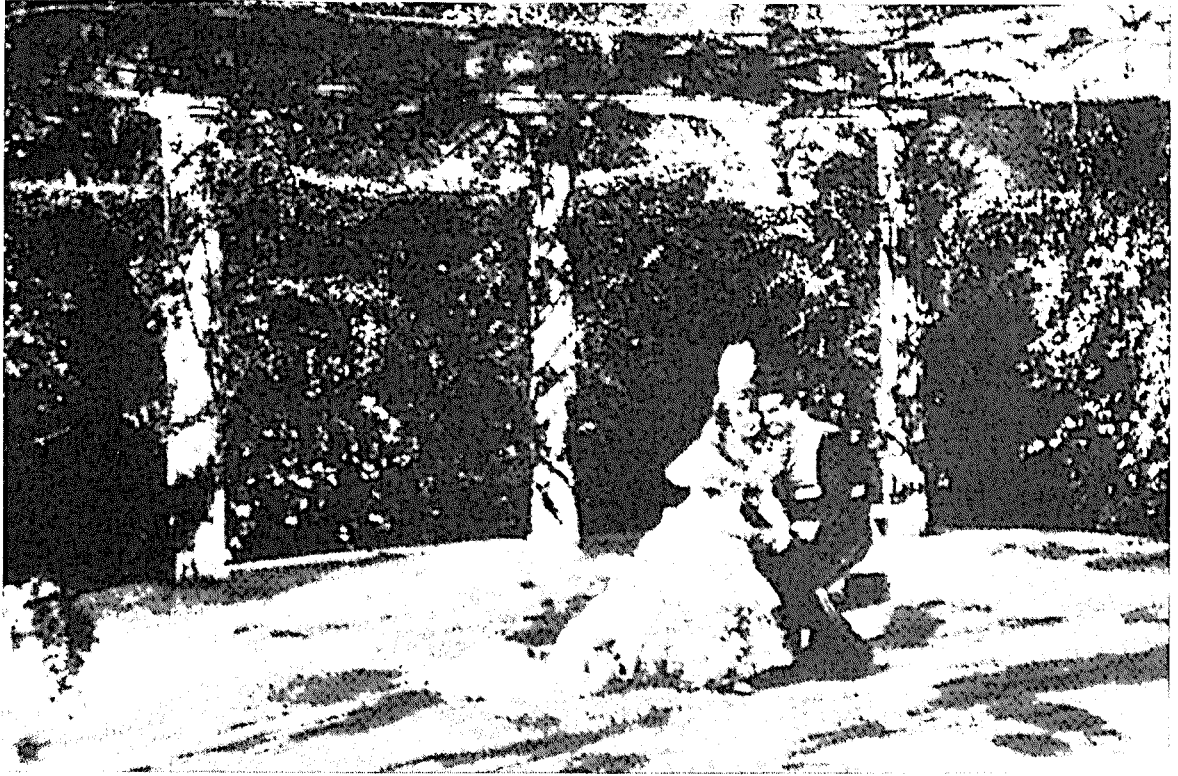
sierten Rezeptionsbedingungen. Allein schon darin zeigt sie sich als Vorläuferin des Films. *Die Lustige Witwe* erlebt allein im Jahre 1910 nicht weniger als 18 000 Aufführungen in zehn Sprachen, u.a. an 142 deutschen, 154 amerikanischen und 135 englischen Bühnen. Es ist kein Zufall, daß gerade der amerikanische Erfolg entscheidend für den internationalen wird. Während in Europa sich kulturelle Traditionen und soziale Bindungen zu lösen beginnen, waren sie in Amerika seit jeher fremd. Daher riß, laut Leonard Bernstein, »eine moderne Operette wie die *Lustige Witwe* von Lehár das Broadway-Publikum zu Begeisterungstürmen hin und war der Anfang einer ganzen Reihe ähnlicher Operetten.« Eine eigene Unterhaltungsindustrie war erst im Entstehen und noch an Europa orientiert. Die erste New Yorker Serie belief sich auf 416 Vorstellungen und spielte über eine Million Dollar ein – »a smash hit by anybody's standards in those days.« Sie feierte unzählige Revivals, noch 1947 sangen Jan Kiepura und Martha Eggert 360 Vorstellungen vor jeweils 18 000 Zuschauern (so zumindest Lehárs Haus-Biographin Maria von Peteani). Die *Lustige Witwe* wird in Amerika zur Mode. Es gibt *Merry Widow*-Hüte, -Schuhe, -Korsetts und -Parfüms oder *Merry Widow*-Restaurants, -Schnitzel und -Likör. Sie wird als Gegenstand der Reklame vermarktet, andererseits dient sie dem Identifikationsbedürfnis eines Massenpublikums, indem Tanzkonkurrenzen veranstaltet werden, bei denen das beste Danilo-Sonja (Hanna Glawari in der englischen Fassung) -Paar preisgekrönt wurde. Solche Phänomene einer engen Verknüpfung von künstlerischen und kommerziellen Interessen, mittlerweile die Regel, machten die Salonoperette »für Wien zu dem, was heute der Film für Hollywood ist«. Auch Jérôme Savary erinnert *Die Lustige Witwe* »in erster Linie an Hollywood«. Und in der Tat steht sie für die Verbindung von Operette und Hollywood in einem ganz wörtlichen Sinn ein. Von den fünf Verfilmungen wurden die drei bemerkenswertesten dort produziert. Die erfolgreichste war paradoxerweise Erich von Stroheims Stummfilm von 1925 mit Mae Murray und John Gilbert. Lehár selbst dirigierte das große Orchester der europäischen Erstaufführung in Paris, was den Wert einer ameri-


kanischen Filmversion für den Komponisten eindrücklich belegt. Doch erst im Tonfilm konnten Operette und Hollywood eine adäquate Verbindung eingehen. Die Metro-Goldwyn-Mayer-Produktion mit Maurice Chevalier und Jeannette Mac Donald, in der Regie von Ernst Lubitsch, 1934 als »ein grandioses Prunkfilmwerk, ein amerikanischer Spitzenfilm ersten Ranges« angekündigt, löst dies mit choreographierter Leichtigkeit ein – der Film verwandelt sich in Tanz! Noch 1952 realisiert Hollywood eine auf Lana Turner zugeschnittene Musicaladaption mit großem Aufwand.

Aber auch Europa steht dem nicht nach. Die Jahre vor dem ersten Weltkrieg werden zur Zeit der ersten, mitunter jahrelangen Serien, die Lehárs *Lustige Witwe* eröffnet. Und es ist die große Zeit der Operettenbühnen, so daß beispielsweise in Berlin ein halbes Dutzend Theater von der Operettenwelt leben können, während ihr in Wien vier Musentempel ganz, die Volksoper sowie zwei Varietés wenigstens teilweise geweiht sind. Noch in der klassischen Ära genügten Carltheater und »Theater an der Wien« der Nachfrage. Doch es wird keineswegs mehr komponiert als zu jener Zeit – im Gegenteil – das Repertoire beschränkt sich, aufgrund langlaufender Serien, eher auf einige Zugstücke. So werden Lehárs *Zigeunerliebe*, *Fürstenkind* und *Graf von Luxemburg* in drei Wiener Theatern im Jahr 1910 je 200 Mal gegeben. *Die Lustige Witwe* läuft im »Theater an der Wien« 400 mal en suite. Dieser quantitative Zuwachs der Nachfrage ist nicht nur durch ein breiteres, sozial nicht mehr gebundenes Publikum, sondern vor allem durch dessen verändertes Rezeptionsverhalten zu erklären. Wenn eine Operette ziehen soll, muß es nach Karl Kraus »in den ersten 50 Aufführungen Leute geben, die sechs-, sieben- bis achtmal hineingehen«. Schönberg erwähnt gar einen Mann, der »*Die Lustige Witwe* mehr als hundert Mal gehört habe«. Die Operette wird zum Ritual ihrer Zeit und deren diffuser Rezeption. Karl Kraus kommentiert die gesellschaftliche Umschichtung des Operettenpublikums bissig als Demokratisierungstendenz: »Was mich an dem Enthusiasmus für die Operettenschande am tiefsten berührt hat, ist die demokratisierende Wirkung, die von ihr auszugehen scheint.«



Deutliches Phänomen der veränderten Rezeption ist der Schlager. Die Isolierbarkeit der Musiknummern, welche die Dramaturgie der Salonoperette kennzeichnet, ermöglicht erst den Erfolg dieser Nummern als Schlager. Im Gegensatz zur klassischen Operette beginnt sich das Rezeptionsverhalten zugunsten der Einzelnummern zu ändern. Die Verwertung derselben als Gebrauchsmusik nimmt hier ihren Anfang. Ein zeitgenössischer Kritiker wirft der Operette vor, »daß die Schlager darin mit einer Schnelligkeit Gemeingut werden, die dem Zeitalter der Kilometerfresserei alle Ehre macht«. Die Beschleunigung der Rezeption geht einher mit ihrer Verbreitung und Internationalisierung. Das Zeitalter der Kilometerfresserei, als Bild der technisierten Welt, ist Karl Kraus der Grund, weshalb Offenbachs Operette »nicht entfernt das Entzücken verbreitet hat, das heute ein bosniakischer Gassenhauer findet«. Gerade *Die Lustige Witwe* ist Beispiel dafür. Allein »jene berühmte Vilja« war bis 1909 über dreimillionenmal verkauft worden und hat, wieder Karl Kraus zufolge, »als Waldmägdelein des Okkupationsgebietes uns Erwachsenen fünf Jahre lang den Aufenthalt in jedem Nachtlokal verleidet«. Karl Kraus wird geradezu zum Chronisten der Wirkung Lehárscher Werke und der *Lustigen Witwe* im Besonderen. Allein anhand der in »Die Fackel« veröffentlichten Beiträge ließe sich ihre Rezeption beim Publikum seiner Zeit ablesen. So berichtet er von einem Kapitän P., der in Peking auf verzweifelter Suche nach Original-Chinesischem ein Lokal betrat, das seinen Vorstellungen zu entsprechen schien. »Endlich etwas Nationales hoffte er. Aber was bekam er zu hören? Den Walzer aus der *Lustigen Witwe*.« Für ihn ist die Salonoperette »Symptom wirtschaftlicher Hochkonjunktur« oder Lehár, wie es von anderer Seite heißt, »zehnmal mehr Geschäftsmann als Musiker«. Die Verflechtung wirtschaftlicher und künstlerischer Interessen muß in der zeitgenössischen Kritik dazu führen, daß die Operette »die simpelsten Grundbegriffe der Kunst über den Haufen wirft«. Die 1909 in »Die Musik« erschienene Polemik gegen den »Operettenmoloch« sieht jedoch in den gesellschaftlichen und ästhetischen Rezeptionsbedingungen bereits die Ursache des Widerspruchs von Kunstferne und





Publikumsnähe, wie er gerade im Schlager offenbar wird. Einerseits habe »die allgemeine Hast in der Erledigung der Geschäfte im Verkehr der Menschen untereinander das Geistesleben zersetzt, begann die Kunst, den Zusammenhang mit dem Volke zu verlieren. Ihrer Impotenz müde, wendet es sich denen zu, die an Bekanntes anknüpfend, ihm entgegenkommen.« Eine Kritik, die der ernstesten Musik den Mangel an dem vorhält, was die Operette betreibt, gesteht der Operette zumindest jenen Zusammenhang mit dem Volke zu, der aus einem veränderten Rezeptionsverhalten sich ergibt. In der Tat ermöglicht die moderne Salonoperette ihrem Publikum, Kunst ohne Anstrengung zu genießen. Krenek spricht gar von der »Bildung eines spezifischen Operettenpublikums, das die Operette nicht mehr als Ergänzung, ja nicht einmal als gegensätzliche, aber entspannende Unterbrechung des Operngenußes betrachtet, sondern so gut wie nichts mehr anderes als Operette will«. Ein solches Publikum erst macht die Lehársche Ästhetik plausibel. Indem Lehár Opernmittel als solche in sein Werk einbezieht, ersetzt er den verlorenen Operngenuß, ohne daß er als Verlust realisiert werden müßte. Diese immanente Verschleierungstendenz der Operette ließe sich auf jene »neue Gestalt der Verblendung« zurückführen, die Adorno als »Unfähigkeit, mit eigenen Ohren Ungehörtes zu hören«, bezeichnet.

»WO DAS LEBEN LÄRMEND BRAUST« OPERETTEN-MODERNE


Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts waren eine Zeit in Bewegung: Anschwellen von Themen, Chaos von Stilgebärden. Die Salonoperette ist ihr treuer Spiegel. Sie wird zum Medium verschiedenster Themen und Stile. Auch hierin erweist sich *Die Lustige Witwe* als exemplarisch. Sie lebt vom Kontrast. Dramaturgische Belege dafür sind die Einlagen. Musikalisch wechselt ihr Stil vom reißerischen Couplet des Maxim-Liedes zum opernhafte Arioso der Pavillonszene. Das Weiberseptett bringt den Gestus

des Schlagers, das Reiterduett den mondänen. Der Volkston des Vilja-Liedes macht die Funktion der benutzten Stile deutlich. Sie sind Zitat. Im Vilja-Lied selbst hat die Folklore ihre Wurzeln verloren, denn die Musik erklingt ja nicht an ihrem Ursprungsort, sondern meilenweit weg in Paris. Folklore, bishier konstitutiv für die Operette, wird verfügbar und durch den offenen Charakter einer kosmopolitischen Figur wie Hanna Glawari motiviert. Das von ihr organisierte pontevedrinische Fest des zweiten Aktes ist ebenso Inszenierung innerhalb der Operette, wie das Maxim des dritten Aktes. Im simulierten Milieu zitiert sich die Operette selbst. Der Illusionscharakter des Theaters wird konstruktiv. Durch das ausdrücklich zitierte Ambiente thematisiert, bleibt er, leicht ironisiert, dennoch ungebrochen rezipierbar. Indem die Salonoperette den geschlossenen dramatischen Zusammenhang dergestalt sprengt, weist sie über ihn hinaus, ohne ihn zu verleugnen. Ihr Wesen ist der Schein. So erst wird sie zum Medium der Themen und Stile ihrer Zeit, zum Spiegel der Projektionen ihres Publikums. Nicht zuletzt deshalb wird *Die Lustige Witwe* zum Modell, denn, wie Paul Bekker schon 1907 schlüssig folgert, sind hier »mit beispielloser glücklicher Geschick all die Motive zusammengetragen, welche Massentriebe zu reizen vermögen, Publikumsinstinkten schmeicheln. Hier sind Lolo, Dodo, Frou-Frou, dort ist eine »anständige Frau«, hier ist Maxim, dort der »Zauber stiller Häuslichkeit. Ballsirenen, Pontevedriner, Grisetten, trottelhafte Gesandte, heiratslustige Männer und verschmitzte, gut pomadierte Kanzlisten feiern einen bunten Karneval.«

Was das diffuse Publikum der *Lustigen Witwe* verbindet, ist der Eindruck von Aktualität und Modernität, den das Werk vermittelt. Sie wird als moderne Operette rezipiert, als deutlicher Bruch mit der Wiener Tradition der klassischen Operette empfunden. Wie aus der »ästhetischen Kategorie »modern« ein aktuelles Etikett wird, zeigen die sechs »Szenen aus dem modernen Pariser Leben« von Henri Laredreau, die das Theater in der Josefstadt im Jahr der *Lustigen Witwe* herausbringt – mit dem paradigmatischen Titel: »Immer modern«. Hinsichtlich der Haltung und des Themas, worin sie sich

niederschlag, ist solche Modernität vor allem in Zusammenhang mit ihrem Sujet zu sehen. Wie in der »Schaubühne« 1913 zu lesen, begann »der Niedergang der Operette, als einige Librettisten den Schauplatz der Handlung in die Gegenwart verlegten«. Tatsächlich kennzeichnet die Salonoperette nicht nur, daß die Handlung in der Gegenwart spielt, sondern daß sie darüber hinaus aktueller Zeitthemen sich annimmt, so die schlagzeilenartige Behandlung der »Damenwahl« im ersten Finale der *Lustigen Witwe*, wenn St. Brioche verkündet: »Es kämpfen die Damen schon lange / um das nämliche Recht mit dem Mann. / Jetzt haben Madam' hier das Wahlrecht / und fangen damit gar nichts an«, Hanna Glawari antwortet: »und gibt mir das Ballrecht das Wahlrecht, / erfüll' ich die Ballbürgerpflicht«, – und Danilo diesen Wahlkampf, wie Volker Klotz treffend bemerkt, »fast nach den Regeln der Marktwirtschaft gewinnt. Erster Zug: Konkurrenzkampf, zweiter Zug: Überreizung des Tauscherts.« Nicht mehr ist wie in früheren Operetten ein imaginäres Traumland gefordert, sondern die Wirklichkeit selbst, wenn auch augenzwinkernd als fröhlicher Schwindel. So treten für Ernst Decsey, den frühen Lehár-Biographen, in der *Lustigen Witwe* »zum ersten Mal auf Operettenboden moderne Menschen auf, alles vibriert von Wirklichkeit. Der Naturalismus des neuen Dramas auf die Operette übertragen.« Der Verweis auf den Naturalismus überrascht. Scheinen aus der historischen Distanz beide Phänomene als denkbar größte ästhetische Gegensätze, fallen sie als kulturelle Erscheinung ihrer Zeit zusammen. Der Oberflächenreiz ihrer Modernität verbindet Produkt und Rezipient. Felix Salten, der Freund Bahrs, Schnitzlers und Hofmannsthals und wahrscheinliche Verfasser der pornographischen Memoiren der Josefine Mutzenbacher, beschreibt dies so: »Unsere Melodie – in der *Lustigen Witwe* wird sie angestimmt. Alles, was so in unseren Tagen mitschwingt und mitsummt, was wir lesen, schreiben, denken, plaudern und was für moderne Kleider unsere Empfindungen tragen, das tönt in dieser Operette, klingt in ihr an. Lehár trifft den Zeitton, unbewußt. Lehár ist mehr allgemein modern als wienerisch, er ist mehr durch die Zeit als durch einen Ort zu bestimmen. Er ist von 1906,






von jetzt, von heute, gibt den Takt an zu unseren Schritten. Lehárs Musik ist heiß von offener Sinnlichkeit, ist wie erfüllt von geschlechtlicher Wollust – man könnte moderne Verse zu ihr singen.« Die selbstverständliche Verknüpfung von Modernität und Sinnlichkeit ist signifikant für die zeitgenössische Rezeption, der »die schwüle Erotik Kennzeichen des zwanzigsten Jahrhunderts ist«. In diesem Sinn hat Lehár mit der *Lustigen Witwe* dem zwanzigsten Jahrhundert seine Operette gegeben, in diesem Sinn wird sie zur »erotischen Operette«, in diesem Sinn werden Hanna und Danilo schließlich zum mythischen Paar ihrer Epoche. Trotz verschiedener Abkunft gibt es keine Gesellschaftshindernisse wie in früheren Operetten. Im Gegenteil ist ihre Verbindung der Gesellschaft erwünscht. Die Hindernisse sind in die Personen selbst verlegt. Ihr Konflikt ist ein privater und trifft den erotischen Nerv der Zeit im angedeuteten Kampf der Geschlechter. Das gewendete Minna von Barnhelm-Motiv – Weigerung des stolzen Kavaliere, der wohlhabenden Dame seine Liebe zu gestehen, um von ihr nicht als Mitgiftjäger verkannt zu werden, verleiht ihnen ein inneres Moment, das den geschlechtsspezifischen Projektionen des Publikums von 1905 entspricht: Wie Danilo hatte ein Mann um die Frau zu kämpfen, so, wie Hanna verführt, waren die Waffen der Frau. Die offene und zeittypische Zeichnung kommt einem Identifikationsbedürfnis entgegen, das die Typisierung der klassischen Operette auf dieser Ebene nicht zuließ oder wie Lehár selbst formuliert: »Der Zuschauer soll ein Erlebnis haben und nicht bloß Unsinn sehen und hören.« Mit solchem Erlebnis kommt die Psychologie in die Operette. Die Innigkeit und Ausdrucksintensität der Musik ist ihr musikalisches Korrelat. Paradigma des gemeinten Erlebnisses sind sowohl Musik und Text, als auch dramaturgische Funktion des berühmten Walzers »Lippen schweigen«. Er gilt nicht mehr einem tanzenden Kollektiv, sondern der Zwiesprache zweier Individuen. In ihm prägt Lehár einen eigenen Walzertypus, den Zweitanz der Protagonisten. Seine Subjekte sind bereits sprachlos geworden in einer Welt der Sprachfloskeln, deren sie gerade im Operettendialog sich bedienen. Es klingt der Sprachskeptizismus der Epoche an: der Text themati-



siert ihr Schweigen. Die Musik erscheint umso beredter vor solchem Hintergrund. Lehárs Ziel ist es, »die Operette zu veredeln«. Karl Kraus polemisiert dagegen: »Es war der Augenblick, da man das kolossale Defizit an Humor, das die moderne Salonoperette belastet, als einen Überschuß an Psychologie zu deuten begann. Die alten Operettenformen, die an die Bedingung des Unsinnns geknüpft blieben, werden mit neuer Logik ausgestopft. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns.«

»EIN NIE GEKANNTER SCHAUER« OPERETTEN-KULT

Kommt die Anlage der Figuren in der Salonoperette dem Identifikationsbedürfnis ihres Publikums entgegen, werden ihre Figuren zum Repräsentanten des Publikums selbst. Fand doch das Publikum seine eigene Lebewelt, seine Person oder ihre Wunschvorstellung widergespiegelt. So werden Hanna und Danilo als mythisches Paar ihrer Epoche zum Idol der zahlenden Darsteller, die das Publikum stellt. Doch erst durch ihre Darsteller selbst verbindet die Operette Zuschauer und Figur im schönen Schein. Ähnlich wie beim Film treten sie weniger durch ihre Fähigkeiten, als durch Entsprechung eines Zeittypus hervor. Der Darsteller der Salonoperette ist seine Verkörperung über die Rolle hinaus, die ihm Anlaß dazu bietet, so daß im Bild der Öffentlichkeit der Star von der Rolle ebenso personalisiert wird wie umgekehrt. Auf jener imaginären Ebene, wo Zuschauer und Figur sich treffen, bleibt der Darsteller bloßes Medium der Projektion. Die Figuren aber bezeichnen gegen die Psychologisierung der Salonoperette, die ihnen scheinbar Individualität verleiht, keine Individuen mehr, sondern nach Adorno »bloße Verkehrsknotenpunkte der Tendenzen des Allgemeinen«. Eine Mizzi Günther oder ein Treumann (das mythische Paar der Uraufführung) trafen und prägten den Zeitgeschmack. Die



Haltung in der Bewegung, Anmut und Eleganz waren wichtiger als gesangliche Perfektion. Im Optischen veräußert der Darsteller die Figur zum Bild der Zeit. Die dramaturgische Öffnung hin zur Revue stellt den entsprechenden Rahmen. Die Ausstattung gewinnt, verglichen mit der klassischen Operette, an Bedeutung. So wird das Kostüm des Darstellers gerade als Ausdruck der neuesten Mode rezipiert. Aber erst in Verbindung mit dem Darsteller-Star wird sie zum Fetisch des Publikums. A.M. Rabenalt berichtet: »Wie Treumann den Schlips band, wie Marischka den Spazierstock wirbelte, machte Mode. In der Operette wurde die jeweilige Moderichtung nicht nachgebildet, sie wurde dort Vorbild – von Hortense Schneider bis zu Fritzi Massary stellte die Operettenprimadonna den vollendeten Frauentyp ihrer Zeit dar.« (Einen makabren Beleg dafür liefert Johannes Heesters, 1938 Danilo am Münchener Gärtnerplatztheater, wenn er ein Gespräch mit Hitlers Haushälterin, Frau Winter, folgendermaßen wiedergibt: »Ach, Herr Heesters, ich habe wieder mal was mitgemacht mit dem Chef.« Ich fragte: »Was denn?« – »Also neulich, nach Ihrer Vorstellung im Gärtnerplatztheater, als er noch im Frack war, da hat er sich vor den großen Spiegel gestellt, der Arme...!« Wörtlich hat sie das gesagt: »vor den großen Spiegel gestellt, der Arme, den Zylinder aufgesetzt, sich den Schal umgeworfen, so wie Sie das machen und mich gefragt: Na, Winterin, was sagen Sie? Bin ich vielleicht kein Danilo?« – Mein Gott, dachte ich mir, wenn Hitler zur Operette gegangen wär ... nicht auszudenken.«)

In der Salonoperette machen die ersten Anzeichen eines lärmenden Personenkults sich bemerkbar, in denen der Starkult der künftigen Unterhaltungsindustrie sich ankündigt. Louis Treumann, der Danilo der Wiener Uraufführung, ist frühes Beispiel dafür. Wenn Karl Kraus sarkastisch formuliert: »In Herrn Treumann gar tanzte Dionysos selbst über die Bretter« – wird die Dimension solchen Kultes in einer Epoche erster Nietzsche-Rezeption und Sigmund Freuds sichtbar. So versichern die Autoren der *Lustigen Witwe*, wiederum Karl Kraus zufolge, es sei ihnen »nicht so sehr um die Tantiemen, als um die Enthüllung des Triebhaften zu tun gewesen«.



Klaus Pringsheim, Thomas Manns Schwager, beschreibt anlässlich der 400. Aufführung der *Lustigen Witwe* in Wien den »Lehártaumel« wie folgt: »Keiner, der nicht in spontanen Enthusiasmus ausbrach, und jeder, vom Schauspiel des allgemeinen Jubels gepackt, überwältigt, zu immer erneuten Kundgebungen hingerissen; und der schlichte, bescheidene Meister, umtost von so elementaren Beweisen des Dankes und Vertrauens: jedermann fühlte, dies waren seltene, unvergeßliche Stunden. . . Eine Jubelfeier von wahrhaft heidnisch-religiösem Charakter, damals als orgiastische Begeisterungswut sich aller Teilnehmer bemächtigt hatte, war die künstlerische Herrschaft der Operette besiegelt.« Die Operette ist in einer Zeit der Renaissance ritueller Theaterformen der wirklich letzte Rest kultischen Theaters geworden, dem eine gänzlich entgötterte Welt noch frönen darf. Angesichts solcher Wirkung rät 1910 Ludwig Thoma dem mit dem Bau des »Großen Schauspielhauses« beschäftigten Max Reinhardt, abzuwarten, »ob Sophokles oder Lehár der Stärkere ist«.

Es ist die Ironie der Geschichte, daß dies der Wiedergeburt der Antike gewidmete, größte Theater Berlins in den zwanziger Jahren tatsächlich zur Operettenbühne wird, auf der Fritzi Massary 1928 als *Lustige Witwe*, wie Lehár schreibt, »einen glänzenden Publikums-Erfolg« erzielt.






CARL DAHLHAUS ZUR MUSIKALISCHEN DRAMATURGIE DER LUSTIGEN


Der Erfolg der *Lustigen Witwe*, der fast an den der *Fledermaus* und des *Orpheus* anreicht, ist zu einem nicht geringen Teil, wie es scheint, der seltsamen Stillschränkung des Werkes zu verdanken: der Verknüpfung einer im Libretto übermäßig bachjade, um derentwillen Lehár den Text nur zögernd akzeptierte, mit dem oder gar das Tragische streifenden Operette, zu dem er sich, als Operettenkomponist, gezogen fühlte. Die bloße Häufung von Merkmalen der *Opera bouffe* und der *larmoyante*, die stilistische Hemmungslosigkeit als Spekulation, bleibt jedoch die Folge der Operettengeschichte zeigen, ein Fehlschlag, wenn sie nicht in einem Zusammenhang begründet ist, das die Divergenz von innen heraus motiviert und sozusagen dramatisch plausibel macht. Ein Versuch, dem Theatertriumph der *Lustigen Witwe* zu kommen, statt ihn bloß staunend zu konstatieren, muß demnach, da der Hauptgrund erst zur Bühnenwirkung schwerlich genügt, die Dramaturgie des Werkes nicht mit schwererer, weniger spitzer Akzentuierung als im Original –, gehört zu den dramaturgischen Analyse; zu den Ausgangspunkten, an denen sie einsetzen könnten, bei denen sie stehen bleiben dürften. Entscheidend ist das organisieren des Erkenntnis eine Beschreibung der musikalisch-theatralischen Form im Nebenbereich der Handlung einerseits und Aufzählung musikalischer Mittel und Stilbereiche andererseits.

bleiben würde. Außer dem buffonesken und dem sentimentalischen Ton müssen zudem noch andere musikalische Traditionen, die in das Werk hineinwirkten, berücksichtigt werden, wenn die Charakteristik der musikalischen Dramaturgie, die das Ziel der Analyse darstellt, nicht allzu fragmentarisch geraten soll. Aus der Operetten-Überlieferung, vor allem der Wienerischen, stammt der Griff ins Arsenal der Tänze, der Walzer, Mazurken und Polkas: ein Griff, der andererseits in der Besonderheit des Textes begründet ist. Das Libretto verbindet den Effekt eines permanenten Festes – mit Szenenwechsel vom Palais in den Garten und umgekehrt – mit dem einer permanenten Intrige, die sich im Vorzimmer des Ballsaals ebenso heimisch fühlt wie in einem Winkel des Gartens. Die Möglichkeit aber, gleichzeitig mit den Dialogen der Intrige eine Omnipräsenz des Tanzes musikalisch zu suggerieren – eine Möglichkeit, wie sie paradigmatisch Richard Strauss im dritten Akt des *Rosenkavaliers* realisierte –, wird von Lehár kaum genutzt. Die Tänze bilden weniger eine Sphäre, die sämtliche Vorgänge einhüllt, als daß sie Nummern oder Teile von Nummern sind, die neben anderen Nummern stehen. Ein vertracktes Problem stellt der Volkston des Vilja-Liedes – sowie die ungarische Folklore der Introduction zum zweiten Akt – dar. Geht man von der Handlung im Sinne eines Intrigengeflechts – von der Oberflächenbehandlung – aus, so erscheint das Lied als Einlage. Und durch den Anschein dramaturgischer Funktionslosigkeit entsteht der Eindruck eines Stilizitats. Andererseits ist jedoch die Absicht unverkennbar, im Vilja-Lied die »eigentliche« Hanna Glawari – hinter der um Mondanität bemühten Millionärin aus der Provinz – musikalisch zur Sprache zu bringen. Ist das Lied, als Rollenlied in der äußeren Handlung Zitat, so soll es in der inneren als Selbstausspruch fühlbar werden. (Eine analoge Funktion, die der Selbstdarstellung in der Rolle, erfüllt, mit umgekehrten moralischen Vorzeichen, das Grisetten-Lied der Valencienne.) Der Charakter eines Stilizitats aber, der dem Volkston durch die Einlage-Funktion der Nummer in der äußeren Handlung anhaftet, schlägt in gewissem Maße auf die innere Handlung zurück. Die Folklore erscheint in der *Lustigen Witwe* – und zwar nicht nach




bloß musikalisch-ethnologischen, sondern nach musikalisch-theatralischen Kriterien – als »nicht authentisch«. Und ihre dramaturgische Authentizität als Ausdruck des Landmädchens in Hanna Glawari wäre höchstens durch Berufung auf Marcel Prousts »Lob der schlechten Musik« zu retten: einer Musik, deren Platz zwar tief in der Geschichte der Kunst, aber ungeheuer hoch in der des menschlichen Herzens ist.

Die Zähigkeit, mit der die Musik zur *Lustigen Witwe* im Gedächtnis haftet, ist offenbar der Eindringlichkeit eines Ensembles musikalischer Gedanken und nicht allein dem Momentaneffekt einzelner Melodien oder Melodienfetzen zuzuschreiben. Es ist weniger der isolierte Einfall als die Konfiguration, von der die Wirkung ausgeht. *Die Lustige Witwe* nistet sich als Ganzes in der Erinnerung ein. Läßt man sich bei dem Versuch, das schwer Greifbare zu analysieren, von dem ästhetischen Gemeinplatz leiten, daß ein Bühnenkomponist für bunten Wechsel sorgen müsse, jedoch die Überschaubarkeit nicht gefährden dürfe, so zeigt sich, daß die Vielfalt, die Lehár ausbreitet, durch stilistische Unbekümmertheit erkaufte worden ist, ohne daß die Grenze des Zulässigen, die im Theater anders gezogen ist als im Konzertsaal, allzu fühlbar überschritten würde. Das Nebeneinander von polnischer oder ungarischer Folklore und Wiener Walzer, von naivem Volkston und dem Pointenstil des Couplets läßt sich zum Teil sogar geschichtlich rechtfertigen: Es erscheint als Endstufe einer Entwicklung, die vom Ballett, das immer schon von der Aneignung fremder Tänze lebte, allmählich auf das Singspiel und die Opéra comique übergriff. Der Eklektizismus, der sich nimmt, was er braucht, gleichgültig, woher es stammt, hat im Musiktheater durchaus Tradition. blieb das Ausmalen einer musikalischen Couleur locale in der Oper oder Operette des 19. Jahrhunderts bloße Episode, so kann man von der *Lustigen Witwe* behaupten, sie sei ein Werk, das zwar vom Koloristischen lebt, aber ohne eigentliche Grundfarbe bleibt: eine Zusammensetzung von verschiedenen musikalischen Lokalkolorits und nichts sonst. Was Interpolation war, ist Haupttext geworden: Ein Wechsel der Tonfälle, von denen keiner




Grundton ist, macht das Prinzip aus, das dem Stil oder der Stilllosigkeit des Werkes zugrundeliegt. Daß dennoch ein musikalischer Zusammenhalt fühlbar ist, ein Konnex, ohne den es an Überschaubarkeit, also an Sinnfälligkeit mangeln würde, beruht auf einem Verfahren, das man als Mottotechnik bezeichnen könnte: Aus einer musikalischen Nummer stechen einzelne Zeilen auffällig hervor, und sie verselbständigen sich zu Melodiestücken, die innerhalb derselben oder in einer anderen Nummer wiederkehren. Man hört ihnen sogar von vornherein an, daß sie dazu bestimmt sind, repetiert zu werden. Und die Texte, mit denen die musikalischen Motti ausgestattet sind – sei es, daß von Maxims Grisetten lokal, vom »kleinen Pavillon« oder vom »Studium der Weiber« die Rede ist –, haben fast immer Stichwortcharakter: Sie fassen einerseits eine szenische Situation in eine Formel, lassen sich aber andererseits – sowohl innerhalb des Werkes als auch im Alltag außerhalb des Theaters – isolieren und versetzen. erinnert das Prinzip, eine musikalische Nummer um eine Mottozeile als Zentrum zu gruppieren, an einen Schlager, der seinen Refrainanfang wie einen Reklamespruch auf der Stirn trägt, so gehorcht andererseits die Verteilung der Wiederholungen und Reminiszenzen über die ganze Operette einer dramaturgischen Logik, die sich im bloßen Einhämmern durch Repetitionen keineswegs erschöpft. Eine wiederkehrende Melodie bleibt in der *Lustigen Witwe* selten, was sie zunächst war; und man kann die Veränderungen, denen Camilles Romanze (»Wie eine Rosenknospe«) oder Danilos Couplet (»Ich gehe zu Maxim«) im zweiten Finale unterworfen sind, geradezu als dramaturgische Variationen bezeichnen. Das Zitierte wird durch den Kontext, in dem es steht, modifiziert, erfüllt aber andererseits überhaupt erst als erkennbares Zitat die dramatische Funktion, für die es bestimmt ist. Indem Camille die Romanze, mit der er Valencienne zu betören versuchte, öffentlich wiederholt, und zwar als falsches Bekenntnis zu Hanna Glawari – die Valencienne deckt, um Danilo zu provozieren –, wird das Sentiment der Romanze als Gesellschaftsspiel durchschaubar, das es bleiben muß, wenn der Kalkül der dramatischen Intrige aufgehen soll. Mit anderen Worten: Das Schlagerprinzip des Einhämmerns isolierbarer

Mottozeilen, die Herstellung formaler Überschaubarkeit durch Repetitionen und Reminiszenzen, die ein Gegengewicht zur stilistischen Buntheit des Wechsels der Tonfälle bilden, und die dramaturgisch motivierte Zitattechnik sind in der *Lustigen Witwe* verschiedene Seiten derselben Sache. Der Kalkül der Wiederholungen bliebe allerdings, obwohl er dramaturgisch gestützt ist, eine nutzlose Mühe, wenn die melodische Substanz zu dürftig wäre, um Wiederholungen zu ertragen. Und die Frage nach dem Konstruktionsprinzip der Melodik ist nicht zu umgehen: die Frage also, wie es Lehár gelingt, das Unbekannte bekannt und darum anheimelnd und das Bekannte unbekannt und deshalb reizvoll erscheinen zu lassen. Ohne daß es eine Formel gäbe, die als Rezept brauchbar wäre, kann man immerhin sagen, daß Lehár in den Mottozeilen, auf die es ankommt, eine extreme Simplizität des Akkordgerüsts – eine Beschränkung auf Tonika und Dominante in langsamem harmonischem Rhythmus – mit einer relativ weit getriebenen Vorhalt-, Wechselnoten- und Durchgangstechnik verbindet, so daß sich der Hörer zugleich harmonisch auf sicherem Boden und melodisch in der Schwebung geahnt fühlt. (Charakteristisch ist etwa der Doppelvortrag vor dem Hintergrund stereotyper Harmonik, der in Danilos Couplet ebenso wie im Vilja-Lied die Pointe der zentralen Melodiezeile ausmacht.) Das Prinzip, Effekt zu machen mit Dissonanzen, die sich scheinbar weit vorwagen, aber in eine Sphäre von tonaler Simplizität gleichsam eingehüllt bleiben, ist von dem Tonfall, den Lehár jeweils anschlägt, oder der Stilmaske, zu der er greift, gänzlich unabhängig: Es gilt für den Galopp im zweiten Finale («Das hat Rrrass' so») – in dem die melodischen Dissonanzen wegen der Septimensprünge, mit denen sie im vierten und achten Takt erreicht werden, geradezu auftrumpfend wirken – ebenso wie für Danilos Couplet oder das Vilja-Lied. Lehárs harmonische Technik ist eines der Mittel, die dazu dienen, stilistisch auseinanderstrebende Teile zusammenzuhalten. Die stilistische Buntheit der *Lustigen Witwe* wirkungsästhetisch zu erklären – als Erfüllung des Theaterpostulats eines ständigen Wechsels der Tonfälle –, genügt jedoch nicht. Und daß die Tendenz zur



ausgedrückt, als bodenlos erweist. Die konsequente Burleske stürzt, nach scheinbar harmlosen, gemächlichen Anfängen, unaufhaltsam und immer schneller einem totalen Chaos entgegen, in das dann am Ende wie ein Blitz die überraschende Lösung sämtlicher Konflikte einschlägt. Die bis zum hellen Wahnwitz getriebene Farce – und sie dürfte die eigentliche Farce sein – war jedoch, wie es scheint, mit den Mitteln des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts musikalisch kaum realisierbar, wenn gleich das Finale des zweiten Aktes aus Verdis *Falstaff* der Idee eines auskomponierten Durcheinander immerhin nahekommt. Neben dem Bild, das man sich nach mehr als 70 Jahren Neuer Musik von einer Labiche-Operette machen kann – einem Bild, das einstweilen noch ein musikalischer Wachtraum ist –, wirkt sogar der Schlußakt von *Orpheus in der Unterwelt*, zweifellos eine Kulmination der Operetten-Turbulenz im 19. Jahrhundert, seltsam moderat und harmlos. Vollends werden in der *Lustigen Witwe* die Möglichkeiten des Chaos, die in den gehäuften Intrigen des zweiten Aktes immerhin enthalten sind, im Finale nur zum geringsten Teil genutzt. Und der Grund für die dramaturgische Zurückhaltung der Librettisten lag zweifellos nicht allein in der Rücksicht auf einen Geschmack, der die Farce als niederes Genre empfand, dem man einige Pointen entlehnte, dem man sich jedoch nicht ausliefern mochte, sondern auch darin, daß ein sich ständig steigerndes Durcheinander für Lehár, trotz des Modells in Verdis *Falstaff*, schwerlich komponierbar wäre. Es blieb in der *Lustigen Witwe* beim bloßen Schein von Tragik einerseits und bei der gekappten Burleske andererseits. Aus der Zwiespältigkeit aber, die als Kehrseite einer Scheu vor drastischen Konsequenzen erscheint, entwickelte Lehár das organisierende Prinzip, das der musikalischen Dramaturgie der *Lustigen Witwe* zugrundeliegt. Der Wechsel der Tonfälle, der Gegensatz zwischen dem Offenbachschen Buffo- und Konversationston einerseits und einem Volkston, der Sentiment vermittelt, andererseits, ist dramaturgisch gesehen Zeichen und Ausdruck einer Differenz zwischen äußerer und innerer Handlung. Und zwar wird der Riß, der die Sphären voneinander trennt, gerade dadurch dramatisch wirksam, daß




er durch die beiden Protagonisten selbst hindurchgeht. Hanna Glawari und Graf Danilo sind in die Intrige als deren Träger und Opfer verstrickt; zugleich aber entspinnt sich, jenseits der Intrige und unberührt von ihr, zwischen ihnen ein wortloser Dialog, der niemals abbricht, und es ist, emphatisch ausgedrückt, der Widerspruch zwischen Ausgesprochenem und Unausgesprochenem, der das Leben der Handlung ausmacht.

Die Auftrittscouplets sowohl Hannas als auch Danilos gehören dem Konversations- und Buffostil an, in dem sich die Gesellschaft der Metropole gefällt, einem Stil, in dem auch die Dialoge der Protagonisten durchwegs befangen bleiben. Dagegen wird die innere Handlung, die sich zwischen ihnen ereignet, im wesentlichen durch Musik ausgedrückt, die ein dramaturgisch selbständiges Medium bildet, statt tautologisch die Sprache zu verdoppeln. Der langsame Walzer im zweiten Akt (Nr. 10) erhält darum beredt, weil er textlos bleibt; und der Text, den er als Duett im dritten Akt (Nr. 15) erhält («Lippen schweigen»), besteht nicht aus Worten, die Hanna und Danilo sagen, sondern aus einem Kommentar über den Inhalt ihres Schweigens. Bereits mit seinen ersten Worten verleugnet der Text, paradox genug, sich selbst.

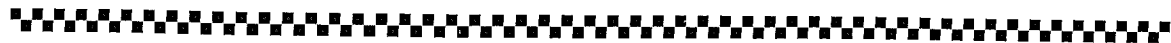
Mit dem Prinzip des stummen, einzig durch Musik zum Tönen gebrachten Dialogs hängt Lehárs Versuch, in der *Lustigen Witwe* einen musikalischen Volkston zu treffen, insofern eng zusammen, als auch der Volkston oder Pseudo-Volkston zu den Mitteln gehört, mit denen die musikalische Darstellung der inneren Handlung bestritten wird. Daß die Personen sich gleichsam verstecken hinter Liedern, die zitathaft wirken und wirken sollen, ist ein Verfahren, dessen Nähe zum Prinzip des musikalisch beredten gemachten Schweigens unverkennbar ist.

Die Ballade von den beiden Königskindern, durch die Danilo im Finale des zweiten Aktes Zorn und Enttäuschung ausdrückt, ist zwar einerseits Teil der äußeren Handlung; Danilo erzählt der versammelten Festgesellschaft, die gerade durch Hanna Glawari düpiert worden ist, eine rührende



gesetzter Übertreibung – ebenso gut argumentieren, daß die in der szenischen Situation begründete Ironie ein Sentiment von solcher Bedenkenlosigkeit, das in direkter Präsentation kaum erträglich wäre, ästhetisch überhaupt erst möglich mache. Und in welchem Maße das Sentiment als Material der Ironie oder umgekehrt die Ironie als Vehikel des Sentiments dient, ist nicht zu entscheiden und soll auch nicht entschieden werden, weil es die Ambivalenz ist, von der die Wirkung ausgeht. Die Operette realisiert gewissermaßen mit musikalischen Mitteln einen sentimental-ironischen und ironisch-sentimentalen Feuilletonstil, dessen Urheber in der deutschen Literatur kein Geringerer als Heinrich Heine gewesen ist.

Wenn zum Schluß noch von psychologischen, auch sozialpsychologischen Implikationen die Rede sein soll, die in Lehárs musikalischer Dramaturgie wirksam sind, so wird dadurch, obwohl die Resultate hypothetisch bleiben, der Bereich berührt, in dem der zähe Erfolg der *Lustigen Witwe* – jenseits des Effekts melodischer Schlagzeilen – begründet sein dürfte. Der auffälligste Zug in der dramaturgischen Konstruktion wie in deren psychologischen Konsequenzen ist zweifellos, wie bereits erwähnt, die Ambivalenz. Man kann aus dem Werk eine Arroganz der Metropole gegenüber peripheren Nationen heraushören – und in der Tat fühlte man sich zu Anfang des Jahrhunderts in den balkanischen Teilen der Doppelmonarchie durch die *Lustige Witwe* gekränkt und provoziert –, kann aber auch eine innere Überlegenheit der Provinz, repräsentiert durch das Landmädchen in Hanna Glawari, als bestimmendes Moment empfinden. Und der Zwiespalt reicht, ohne aufgelöst zu werden, bis in den musikalischen Tonfall der Protagonisten hinein, mit denen sich der Zuschauer identifizieren soll. Hanna Glawari redet einerseits im zitierten Volkston des Vilja-Liedes von sich selbst. Andererseits straft der musikalische Tonfall, mit dem sie im Entrée-Lied Nr. 3 behauptet: »Hab' in Paris mich noch nicht ganz so akklimatisiert«, den Inhalt der Behauptung Lügen: der Konversationston der Phrase ist perfekt. Und daß Lehár versichert, es handle sich um eine Mazurka, also um einen rustikalen Tanz,



ändert wenig oder nichts am pointierten Coupletstil. Ähnlich unentschieden bleibt es, wo Graf Danilo musikalisch zu sich selbst kommt: in der Leitmelodie »Da geh' ich zu Maxim«, einem musikalischen Motto für die Sphäre von Nachbars, oder in dem rührenden Volkston, den er in der Erzählung von den beiden Königskindern anschlägt.

Lehár, der Operettenkomponist mit dem Penchant zum Seriösen, legt sich nicht fest; und gerade in der Durchkreuzung von gefühlvoller Einfalt und ausgepichteter Urbanität, von Hinterwäldlertum und Dernier cri der Mode, liegt einer der ausschlaggebenden Gründe für die Ungebrochenheit, mit der sich seit mehr als sieben Jahrzehnten die Lustige Witwe im Repertoire der Operettentheater wie im Seelenhaushalt von deren Publikum behauptet. Der ideale Zuschauer versetzt sich zugleich und ineins in eine Naivität, die ihm in der alltäglichen Wirklichkeit längst abhanden gekommen ist, und in eine Mondänität, die ihm niemals zugänglich war. Und daß das eine zusammen mit dem anderen in den Protagonisten der Operette realisiert ist, wie illusionär auch immer, umgibt die naiven wie die mondänen Züge, die in reiner Ausprägung ferne Ideale wären, mit dem Schein der Erreichbarkeit für jedermann.