

Johann Strauß

1889 STR.

Die Fledermaus

01401

124

Die Fledermaus



Johann Strauß

Die Fledermaus

Operette in drei Akten
von Richard Genée
nach der Komödie *Le Réveillon*
von Henri Meilhac und Ludovic Halévy

Uraufführung:
Theater an der Wien
5. April 1874

Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in seiner eigenen Person spricht. Man gebe ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen.

Oscar Wilde

Es herrscht Maskenzwang. Die Bereitschaft, ein anderer zu werden, hat sich in einen Zwang verwandelt, immer ein anderer sein zu müssen. Heute erkennt man jemanden vor allem dann, wenn er von sich glaubt, der andere geworden zu sein, als welcher er sich selber sieht oder der er gern sein würde. Die Verhüllung ist doppelt gefährlich geworden, sie enthüllt und täuscht den Einzelnen über sich selbst. Die Maske ist überflüssig geworden. Opfer sind wir alle.

Bazon Brock

Inhalt

Handlung	6
<i>Norbert Linke</i> Strauß der Zweifler, der Entdecker und Überwinder	8
<i>Hans Weigel</i> Johann Strauß oder Die Stunde der Operette	18
<i>Thomas Gayda</i> Glücklich ist, wer vergißt...	24
<i>Egon Voss</i> »Das Singen ist gegen die Hausordnung«	29
<i>Marc Albrecht, Tilman Knabe, Alfred Peter, Birgitta Lohrer, Klaus Zehelein und Juliane Votteler im Gespräch</i> Die Wahrheit ist der Punkt der Lüge	35
<i>Barbara Aumüller</i> Probenfotos	41
<i>Juliane Votteler</i> Maskierung	53
<i>Moritz Csáky</i> Mehr als eine »ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne«	57
<i>Emile Zola</i> »Ach, war das ein Spaß«	62
<i>Richard Sennett</i> Das Theater als Schauplatz des eigentlichen Lebens	67
<i>Claudio Magris</i> Finis Austriae	73

Handlung

Gesang von Außen. Adele, Kammerzofe bei Eisensteins, findet einen Brief ihrer Schwester Ida: sie wird in die Villa Orlofsky zu einem »Grand-Souper« eingeladen; sie soll sich Ausgang und ein Kleid ihrer Gnädigen verschaffen. Rosalinde identifiziert die Stimme sofort als die Alfreds, ihres ehemaligen Liebhabers. Adele bittet ihre Herrin um Ausgang, da sie ihre arme kranke Tante besuchen müsse, wird aber abgewiesen. Alfred erscheint und geht nicht bevor Rosalinde ihm für den Abend ein Wiedersehen verspricht. Gabriel von Eisenstein und sein Advokat Dr. Blind streiten sich: Eisensteins Gefängnisstrafe wegen Beamtenbeleidigung, auf fünf Tage festgesetzt, wurde wegen seines ungebührlichen Betragens vor Gericht auf acht Tage erhöht. Kaum ist Blind gegangen erscheint Falke, der seinen Freund Eisenstein davon überzeugt, die Arreststrafe erst am nächsten Tag anzutreten und den heutigen Abend in der Villa Orlofsky mit den Ballettratten zu verbringen. Rosalinde gibt Adele nun den Abend doch frei, um sich mit Alfred treffen zu können. Eisenstein, Rosalinde und Adele verabschieden sich voneinander, jeder im Gefühl der zu erwartenden Ereignisse. Rosalinde bleibt allein zurück, um im nächsten Augenblick Alfred zu empfangen. Der schlüpft in die Rolle ihres Ehemannes. Beide werden durch Gefängnisdirektor Frank gestört, der Eisenstein persönlich ins Gefängnis bringen will. Um einen Skandal zu vermeiden, läßt sich Alfred an Stelle Eisensteins abführen.

Adele trifft in der Villa Orlofsky ihre Schwester Ida, die allerdings bestreitet, die Einladung geschrieben zu haben; sie erklärt sich aber bereit, sie als Künstlerin unter dem Namen Olga in die Gesellschaft einzuführen. Der vom Leben gelangweilte Gastgeber Prinz Orlofsky erhofft sich durch den von Falke vorbereiteten Scherz »Die Rache einer Fledermaus« Amusement. Eisenstein wird von Falke als Marquis Renard vorgestellt. Er brüskiert Orlofsky; daraufhin konfrontiert ihn dieser mit dem bei ihm herrschenden Reglement. Da erkennt Eisenstein in Olga sein Stubenmädchen Adele. Die belehrt ihn allerdings eines Besseren, indem sie ihre »theaterakademische Spezialität« unter Beweis stellt. Gefängnisdirektor Frank wird als Chevalier Chagrin eingeführt. Rosalinde erscheint, kurzfristig durch einen Brief Falkes herbeizitiert, als ungarische Gräfin maskiert. Sofort will Eisenstein sie mit seinem bewährten Uhren-Trick verführen – ohne Erfolg; noch dazu beraubt ihn die Gräfin seines »Rattenfängers«. Der Zweifel aller an der Identität der Ungarin wird von Rosalinde durch die Musik, einen Csárdás widerlegt.

Endlich will die ganze Gesellschaft wissen, wann es zu dem von Dr. Falke in Aussicht gestellten Spaß komme. Ausgerechnet Eisenstein glaubt die Anwesenden mit der Geschichte eines Faschingsscherzes, dem Falke zum Opfer fiel, unterhalten zu müssen. Orlofskys Animation, dem »König aller Weine«, dem Champagner zu huldigen, führt zur allgemeinen Seligkeit und Verbrüderung. Es schlägt sechs! Der Gefängnisdirektor Chevalier Chagrín und der zukünftige Arrestant Marquis Renard verlassen fluchtartig die Gesellschaft. Das Fest ist aus.

Gesang von Außen. Frosch, der Gerichtsdienner im Gefängnis fühlt sich dadurch gestört. Gefängnisdirektor Frank hängt den Erlebnissen des gerade verlassenen Festes nach. Frosch teilt ihm mit, daß er für den singenden Gefangenen den Rechtsanwalt Dr. Blind bestellt hat. Der angetrunkene Frank wird durch den Auftritt der beiden Künstlerinnen Ida und Olga aufgeschreckt, die ihm gestehen, daß Olga eigentlich Adele und Stubenmädchen bei Eisensteins ist. Adele gibt dem vermeintlichen Chevalier Chagrín eine Probe ihres schauspielerischen Könnens, da sie ins künstlerische Fach wechseln möchte und der Chevalier sie dabei protegiere könnte. Bevor Eisenstein den Ort seiner Haftstrafe erreicht, läßt Frank die beiden Damen von Frosch in den »Empfangssalon« Zelle 13 bringen. Als Marquis Renard seine Identität als Eisenstein preisgibt, kann Frank nur darauf verweisen, daß dieser ja seit gestern einsitze. Eisenstein wird mißtrauisch und nimmt dem eintreffenden Dr. Blind Perücke und Robe ab, um Alfred und Rosalinde zu verhören. Als die beiden von den Geschehnissen des vergangenen Abends berichten, tobt Eisenstein vor Wut. Daraufhin konfrontiert ihn seine Gattin mit der ungarischen Gräfin und präsentiert ihm seine Uhr. Falke, Orlofsky und die restliche Ballgesellschaft stürmen herein, um das Ende des Skandals nicht zu verpassen. Aber niemand braucht für das, was geschehen ist, einzustehen: Alles war Theater.

Strauß der Zweifler, der Entdecker und Überwinder

Norbert Linke

Als Johann Strauß (Sohn) Ende des 19. Jahrhunderts neben dem Stephansdom und dem Prater als weiteres Identifikationsmerkmal für die Assoziation »Wien« galt, hatte er eine Erfolgslaufbahn zum Zenit gebracht, von dem er zuweilen geträumt haben mochte, den zu erreichen er aber kaum zu hoffen wagte. Zugegeben: Die *Fledermaus* ist – neben Lehárs *Lustiger Witwe*, vor Mozarts *Zauberflöte* – das meist aufgeführte Bühnenwerk der Welt, nicht nur im Bereich des Musiktheaters, sondern der Bühnenstatistik insgesamt. Fest notiert auch: der Walzer-Zyklus *An der schönen blauen Donau*. Er sprengte die Popularitätsansprüche in solchem Maße, daß bereits zur Uraufführung ein Wiener Kritiker des »Neuen Fremdenblatts« sich bemüßigt fühlte, einen neuen Begriff zu kreieren: »Schlager«. Die Musikgeschichte des Schlagers beginnt 1867 – mit Johann Strauß. [...]

Wir sind gewohnt, den »Walzerkönig« Strauß (ein Titel, der vom Vater stammte) mit der Brille des späten, erfolgreichen Strauß zu sehen. Daß er aber zunächst erfolglos war, am Sinn seines Tuns immer wieder zweifelte, mit dem kompositorischen Handwerk fast unlösbare Probleme hatte und regelmäßig die »Flucht in die Krankheit« antrat, will der Strauß-Liebhaber nicht wahrhaben, der Musikologe nur ungern zugeben. Zu kurz gekommen ist in der nach wie vor obwaltenden Vermittlungseuphorie gewisser Strauß-Bewahrer die janusköpfige Seite des Komponisten: der Zweifler hier, der Entdecker dort. Um den Entdecker Strauß zu orten und dingfest zu machen, benötigt man umfassende Kenntnisse vom Metier und von den Vergleichspotentialen der »Musik der Welt«. Und an den Zweifler kommen weder sensationslüsterne Feuilletonisten noch »pietätvoll« agierende Strauß-Liebhaber heran; da bedarf es tiefenpsychologischer Kenntnisse und eingehender Analysen. Unter diesem Gesichtspunkt wird man selbst die Deutung vom janusköpfigen Strauß präzisieren können. Zweifel und Entdeckung sind dann nicht mehr Gegensätze, sondern die berühmten zwei Seiten ein- und derselben Medaille, in ganzheitlicher Verschränkung zu Prämissen ausführbar wie: keine Entdeckung ohne Zweifel- oder: aus dem Zweifel erwächst die Entdeckung. Um solches nicht nur von heute, sondern auch aus der Sichtweise der »Strauß-Zeit« darstellen zu können, liegen uns genügend Zeugnisse und indizierbare Materialien vor.

Die weitauferissenen Augen, die Franz von Lenbach im Mai 1895 nach persönlicher Sitzung im Münchener Atelier auf einem Gemälde festgehalten hat, weisen noch den 70-jährigen Strauß als einen staunenden Erdenbewohner aus, der so vieles, was um ihn herum geschehen war, nicht (oder nur am Rande) wahrgenommen

hat. Lenbach, von Geburt an auf dem rechten Auge blind, war auf die Mithilfe photographischer Spontandokumente und psychologischer Einfühlung angewiesen. Er stellt uns jenen nervösen Strauß vor, den auch Ignatz Schnitzer in »Meister Johann« geschildert hat. Strauß pflegte das Frühstück im Bett einzunehmen, wo er auch die Kunstnotizen der Zeitung las. Dann begab er sich, bis zum Mittagessen, ins Arbeitszimmer, um am Stehpult Noten »hinzuschmieren«, sie am Harmonium kontrollierend. Der Nachmittag und Abend waren meist der Gesellschaft, dem Umgang mit Freunden, dem Tarock- oder Billardspiel gewidmet. Doch auch da konnte es geschehen, daß er unkonzentriert war, wie auf innere Stimmen zu hören schien. »Ein Buch nahm er fast nie zur Hand, denn er wusste nur zu gut, daß er die zum Lesen nötige Sammlung nimmer aufbringen würde, musizierte es ihm doch unablässig dermaßen im Kopf herum, daß er schon dadurch sich im Zustand nahezu permanenter Nervosität befand.« Als die musikkundige und lebenserfahrene Jetty ihn 1863 zum ersten Mal nach Pawlowsk begleitete, erkrankte Strauß gleichsam an kompositorischer Impotenz. »Wenn nur Jean mehr arbeiten könnte ohne seine Gehirnschmerzen zu bekommen! so aber muß er vorsichtig sein u. immer nur ein bisl was machen, und bis er dazu sich entschließt, das dauert lange [...].« Daß er an einem Abend in Pawlowsk einzig Werke russischer Komponisten aufs Programm setzt, wird von Jetty als »feiner Kniff« durchschaut, »um nichts komponieren zu dürfen« (=müssen). Der Musikologe Franz Mailer hat ermittelt, daß diese »nervösen Zustände« Strauß vor allem »seit 1863 heimsuchten und noch viele Jahre lang heimsuchen sollten.« Bruder Eduard pflegte auf Befragen lakonisch Auskunft zu geben: »Er liegt.« Auch 1869 klagte Jetty: »Jean's oft wiederkehrende Aufregung macht mir wirklich bange vor der Zukunft, dies ist krankhaft u. er muss sich schonen in Zukunft, sonst wird er siech.« Als das Ehepaar im März 1875 nach Paris reist, um eine Umarbeitung der Erstoperette *Indigo und die vierzig Räuber* zu *La Reine Indigo* auf die Bretter des Renaissance-Theaters zu bringen, fühlt Strauß sich zu »fatiguirte« zum Komponieren. Diese dunkle Seite des »nervösen Temperaments« griff Albert Wolff, der Korrespondent des Pariser »Figaro«, auf. »Strauß' Arbeiten ist so fiebernd wie sein ganzes Wesen; er komponiert, wie er sein Orchester leitet: mit den Nerven. Zu einer einfachen Polka braucht er Stillschweigen und Sammlung; das leiseste Geräusch verstört ihn, die geringste Störung benimmt dem Musiker den Schwung. [...] Strauß ist Künstler vom Wirbel bis zur Zehe, einer jener leidenschaftlichen Künstler, welche in die kleinste Arbeit all ihr Blut,



Franz von Lenbach: Johann Strauß
1895



Johann Strauß, Fotografie um 1870

ihre ganze Seele legen. Ob Strauß eine Operette oder eine einfache Polka komponiert, immer gerät er in einen Zustand von unbeschreiblicher nervöser Überreizung; er läuft auf und nieder, heftet die Augen bald auf das Notenpapier und sucht bald wieder nach der entschlüpfenden Inspiration in der Luft umher. Nach zwei oder drei Stunden solch nervöser Arbeit sinkt er erschöpft in einen Lehnstuhl, wie ein Mensch, der seinen Tag damit zubringt, Mehlsäcke auf den Schüttboden zu schleppen.« Man hat derlei Offenlegungen, die im Wiener »Neuen Fremdenblatt« am 30. April 1875 nachgedruckt wurden, nicht vertraut und sie vorschneil als Geschreibsel abgetan, »in dem Dichtung und Wahrheit sich kühn vermengten« (Franz Mailer). Tatsächlich hat Wolff einiges karikiert. In der Hietzinger Villa gab es keine »fünf bis sechs Pianos in der Wohnung verstreut«, mit entsprechend großer Anzahl an Arbeitstischen und ständig wechselndem Schreibplatz. Wenn Strauß arbeitete, zog er sich in sein (einziges) Arbeitskabinett zurück und ließ sich von niemandem stören. Im übrigen hat Wolff seine Informationsquelle genannt: »[...] Frau Strauß«, welche die Gewohnheiten »des vom Fieber gepackten Künstlers kennt [...]. Glaube man nicht, dass dies Fieber berechnet sei, so was wir Pariser »une pose« nennen. Wer Strauß kennt, kann auf diesen Gedanken nicht kommen. Der Grund der Überreizung ist die Schüchternheit. Johann ist eine jener zaghaften Naturen, die immer besorgen hinter ihre Vergangenheit zurückzusinken. Bei jeder neuen Komposition zittert er vor Furcht; nie ist er zufrieden mit dem, was er thut. Der unerhörte Erfolg seiner Werke hindert nicht, daß Strauß bei jeder neuen Arbeit, die er herausgibt, Furcht hege, wie ein Debütant. Er gehört zu jener Race von Künstlern, die ihr ganzes Leben an sich selber zweifeln und deren Schaffen daher das Peinlichste ist, was es geben mag: in die geringste Sache legen sie ihre ganze Seele - man kann sagen, daß sie mit ihrem besten Herzblute schreiben.«

Es gibt kein besseres Porträt vom Selbstzweifler Strauß. Daß er über die von seiner Frau preisgegebenen Interna beunruhigt war, kann man nachfühlen. Jetty befand sich seinerzeit in einer Art Ausnahmezustand. Sie kränkelte und hatte wenige Wochen zuvor ihr Testament verfaßt. Trotz größter Bemühungen und aufwendiger Korrespondenzführung kam das Operettengeschäft nicht voran. Es war mal wieder Geldmangel angesagt, und dann diese ewigen »Frauengeschichten« ... Wolff hatte eine bereitwillig plaudernde Jetty angetroffen. Selbst die Schlußpointe seines »Figo«-Aufsatzes enthält, trotz witziger Formulierung, einen wahren Kern: »Nun ist er in Paris und zittert wie ein Schuljunge, der seinen ersten Schritt ins Leben thut. Glaubst ihr vielleicht, er hofft auf geräuschvollen Ruf und Popularität? Laßt diesen Wahn fahren. Schon zählt er die Stunden bis zur Abreise und hat für den Augenblick keinen größeren Ehrgeiz als den, all dem Lärm, der um ihn ertönt, zu entfliehen und nach Hietzing zu seinen Arbeiten und seinem Whistspiel zurückzukehren«.

Auch Ignatz Schnitzer hat uns versichert, daß der volle Einsatz von Strauß seiner Arbeit galt - im Haus wie unterwegs. »Sein Leben teilte sich zwischen Konzert-

saal, Ballsaal und Zuhause.« Für die Schönheiten der Umgebung, eines Gebirges oder Tales, einer Reiselandschaft hatte er – im Gegensatz zum Kollegen Carl Millocker oder zu seinem Bruder Eduard – kaum Worte übrig. Was er von Ästhetik, von Lyrik, Literatur und angewandter Kunst verstand, ist nicht gerade als berührend zu bezeichnen. Sein Briefstil blieb lange Zeit unbeholfen, und die obszönen Ausfälle seinem Bruder Josef und seiner Schwägerin gegenüber überschreiten die Grenze der Peinlichkeit. Auch in der zeitweise praktizierten Zeichenkunst übte er sich lieber auf dem Feld der Karikatur, wo gewollte und wirkliche Unbeholfenheit

Johann Strauß darf guten Gewissens als ein völlig unlesener und an jeglicher Art von Literatur uninteressierter Mensch bezeichnet werden.

Franz Edler

oft schwer zu unterscheiden sind. In Organisationsdingen hilflos, war er von der Mutter als Firmenchefin verwöhnt worden. Jetty schlüpfte in diese Mutterrolle und nahm ihm die Korrespondenz ab. Johann hielt sich, nach den Worten Bruder Josefs, »seine Satrapen, die einen in Petersburg, den andern in Wien [...], die für einen arbeiten und sparen.« Jean sei »ein furchtbarer Mensch geworden«, nach Schnitzers Beobachtung »eher eine beinahe aristokratisch angelegte Natur, mit Ansprüchen an Luxus und Behaglichkeit, die in manchem an die Lebensführung Richard Wagners streifen mochte [...].« Unzutreffend sei die landläufige Auffassung, Strauß habe »wie kein zweiter, die Wiener Volksseele belauscht« [...]. Auf ein solches Belauschen war seine Natur gar nicht eingerichtet«. Weder habe er »die blühenden Wunder des Wiener Waldes aufgesucht« noch in der Buschenschenke sich unter das Volk gemischt und zum Heurigen hingesezt; »er mag sogar den Wurstelprater vielleicht nur vom Hörensagen gekannt haben.« Aus persönlicher Erfahrung wisse Schnitzer, »daß manche Urstätten und populärste Interpreten der Wiener Volksmusik ihm fremd waren, bis der Zufall die Bekanntschaft vermittelte.« Die »Wiener Volksseele« habe er folglich nicht belauschen können und auch nicht müssen: »die lag einfach in ihm – er war mit ihr zur Welt gekommen, und das Volk sang ihm sofort seine Weisen nach, weil diese eben wie aus der Seele des Volkes herausgeholt schienen, Ihr Reiz bestand ja darin, dass sie so ungesucht klangen. Er hat sie auch nicht erst gesucht, sie ruhten in seiner Brust und brauchten nur geweckt zu werden.«

Strauß wußte, woher er kam. Ähnlich wie W. A. Mozart und Franz Lehár (junior) hatte er das Glück, einen Vater zu erleben, bei dem sich alles um Musik drehte. Im Hirschenhaus wurde mit der Kapelle geprobt. Johann spielte – später mit Josef am Klavier vierhändig – die Melodien des Vaters nach. Auf der Geige ahmte er den Vater nach und brachte es darin zu einem enormen Geschick. Der geigende Strauß vor dem Orchester war und blieb eine Attraktion, wie wir aus Zeitungskritiken vieler Orte wissen. Gegenüber diesem künstlerischen Produzieren fielen jedoch sein allgemeines Wissensbedürfnis und seine kompositorische Notationspraxis weit ab. Da war er, als die Mutter ihren Ältesten im Scheidungsgehakel der Eltern gegen den Vater auftreten ließ, extrem überfordert. Die Zeit zwischen Joseph Lanners Tod

(14. April 1843) und der Beendigung des Kompositionsunterrichts am 9. Juli 1844 bei Joseph Drechsler war einfach zu kurz für eine solide Ausarbeitung und Formgestaltung. Unmittelbar nach Lanners Tod hatte Strauß nach einem Lehrbuch mit einfachen Generalbaßübungen begonnen. Diese setzte er bei Drechsler fort, ohne einen zufriedenstellenden Abschluß zu erlangen. Drechsler erkannte zwar das angeborene »aufkeimende Talent«, faßte seine Unzufriedenheit jedoch in die diplomatisch verklausulierte Erwartung, »daß Johann Strauß bei seiner leidenschaftlichen Vorliebe für dieses Studium selbst nicht auf dieser Stufe bleiben werde, sondern stets vorwärts schreiten werde.« Diese Voraussage ist erfüllt worden. Doch Strauß wurde zeitlebens nie das Minderwertigkeitsgefühl und das schlechte Gewissen los, »aufarbeiten« zu müssen. In dieser Hinsicht blieb er bescheiden (Drechsler), schüchtern, zaghaft, furchtsam und unzufrieden (Wolff). Die stete Sorge, immer wieder von Neuem sich seiner Mittel versichern zu müssen, hinter die eigene »Vergangenheit zurückzusinken« (Wolff), stempelte ihn zum geborenen Debutanten – trotz all seiner zunehmenden Erfolge. [...]

Strauß selber hat 1892 seinem Schulfreund und Verleger Gustav Lewy anvertraut: »Instrumentation läßt sich nicht in kurzer Zeit, sondern nur durch Erfahrung lernen«. Ab wann besaß Johann diese Sicherheit? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. Noch im letzten Werk vor dem Übertritt ins Operettenfach, in der Walzerfolge *Neu-Wien* op. 342, vermag uns der Zustand der eigenhändigen Partitur nicht davon zu überzeugen, daß Strauß nun endlich »Profi« wäre. Und im Bühnenfach war er bekanntlich bis zu *Eine Nacht in Venedig* auf die Mithilfe von Richard Genée angewiesen. Nur langsam entwickelte er sein Handwerk fort, von den Brüdern teils gefördert, teils geadelt. Überall aber folgte ihm der Schatten des Vaters nach, den er künstlerisch zu beerben vermochte – mehr als bislang bekannt ist. In einem zentralen menschlichen Punkt konnte er seinen Vater nie erreichen: Johann konnte nicht wirklich »Vater« sein und werden. Die Genealogen (vgl. Hanns Jäger-Sunstenau) haben 14 Kinder des Vaters ermittelt, die er von zwei Frauen hatte. Daß der Sohn in psychischer Abwehr und in zu starker Mutterbindung impotent war oder dies seinen zahlreichen beruflichen Erschöpfungszuständen anzulasten hatte, bleibe dahingestellt. Als Ältester »durch die Sorge für die Seinen frühzeitig in den Kampf des Lebens gestellt, hatten sich in Johann jene warmen Herzensinstinkte nie voll entfalten können, die wohl auch in ihm ruhten« (Schnitzer). Seine musikalische Tätigkeit mußte ihm alles ersetzen, was er vermißte, womit er gescheitert war. Von geschichtlichen Zusammenhängen und vom Tagesgeschehen ließ er sich immer seltener beeindrucken. Von der Politik hielt er sich später gänzlich fern, nachdem er in der Jugendzeit »bei mehreren Gelegenheiten sich fortreiben ließ, mit seiner Musikbande revolutionäre Märsche zu produzieren« (Amtliche Erhebung von 1856). Dies sollte ihm noch lange das Mißtrauen des Kaiserhauses und des Staates einbringen, seine Anträge zur Ernennung als k. k. Hofballmusik-Direktor bis 1863 aussichtslos erscheinen lassen, vom Antrag

auf Nobilitierung zum »Johann Strauß Ritter von Scherer« ganz zu schweigen. Den Werken seines Vaters gegenüber, der als ein Kaiserstreuer galt und mit dem *Radetzky-Marsch* (1848) Unsterblichkeit erlangte (im Bielefelder Katalog sind 88 Angebote verzeichnet), blieb er noch lange Zeit im Hintertreffen, und den Titel eines »Walzerkönigs« erbte er vom Vater erst nach langer Bewährungszeit.

Tatsächlich bleibt bemerkenswert und psychotypisch, was an Phobien, Neurosen und Auffälligkeiten nachgewiesen worden ist. Strauß, der Probleme beim Spazie-

**Daß ich nach jeder Probe sonst nichts
tat, als mein Weib und mich selber
bis aufs Blut zu sekkieren, ist eine
traurige Konsequenz meiner Arbeit.
Kann's denn aber auch anders sein,
wenn's Hirnkastel nicht mehr in
Ordnung ist?**

*Johann Strauß in einem Brief
an einen Freund, 1883*

rengehen bekam, wenn eine Steigung oder ein Gefälle sich auftaten – Strauß, der selber nicht einmal tanzen konnte – Strauß, der trotz gehemmtem Liebesleben unvergleichlich »girren« konnte (man lese die Hundert Liebesbriefe an Olga Smirnitkaja, ediert von Thomas Aigner) ...: Was war er für ein Mensch, wie hat er seine künstlerische Stellung festigen können? Beide Fragestellungen sind bis heute aktuell geblieben. Wenn er sich – wie 1872 in New York – überhaupt auf Interviews einließ, pflegte er zu flunkern und maßlos zu übertreiben. Da war er ein »Aufschneider« und erzählte hübsche Anekdoten, die noch heute so manchen neueren biographischen Abriß zur Farce werden lassen. Nicht frei von Legenden ist die erst 1894 erschienene erste Biographie über Strauß; Ludwig Eisenberg konnte sie nur über Umwege fertigstellen. Da war Strauß, am Lebensabend, zunehmend zum Schweiger geworden – im Gegensatz etwa zu Franz Lehár, der Interviewer stets reichlich bedient und notfalls selber Interviews geschrieben hat. Fühlte sich Strauß verkannt – oder im Zwiespalt zum äußeren Ruhm?

Die kompositorische Tätigkeit war ihm die wichtigste existenzielle Lebensform, neben der Ruhm und Tagesgeschehen, ja selbst das Aufführen seiner Werke zunehmend verblaßten. Er dachte unentwegt nur an Musik. »Er trieft von Musik«, haben Johannes Brahms und Adalbert von Goldschmidt unabhängig voneinander festgestellt. Er komponiere, so Richard Specht, »die absoluteste »absolute« Musik, die man denken kann.« Weil diese Musik »ein Stück seines Wesens selbst ist und nicht erst sein Ausdruck«, vermag man keine Brücke zu schlagen zum äußeren Leben – wie etwa bei Beethoven, Schumann und Wagner, wo »jeder Ton autobiographische Bedeutung« habe. Und deshalb wird man über Strauß auch keine bedeutende Biographie im Sinne einer »Lebensbeschreibung« verfassen können. »Seine Musik ist gleichsam eine Eigenschaft, – nicht eine Gabe der Widerspiegelung seelischer Empfängnisse. [...] Es gibt keinen Teil seines Selbst, der zu Musik w e r d e n könnte; Musik i s t ein Teil seines Selbst.«

Musik als Lebenschance zu nutzen: das war und blieb ihm die einzige sinnstiftende Aufgabe nach all den Niederlagen und Demütigungen seiner Kindheit und Jugendzeit. Seine Ausbildung im Kompositorischen reichte nicht aus; sie war ihm

im vorgegebenen akademischen Rahmen auch nicht konvenabel. So übernahm er das »Teamwork-Modell« seines Vaters: mit Kompetenzen ein ständiges Lernfeld des Austausches von Erfahrungen zu beackern. Daß er dabei auf »Spieler« zurückgreifen konnte, die vom Vater eingeübt worden waren und sich bewährt hatten, war sein großes Glück. Es ging, in der Tat, um ein »Glücksspiel«, das im Hinterzimmer einer Gastwirtschaft – hier: nach den Regeln einer Geheimzunft – stattzufinden pflegte. Kern und Basis der Arbeit war die Anlegung eines Vorrats an Melodien. Allein im Halbjahr vor dem Debut 1844 trug er etwa 280 Einfälle ins »Skizzenbuch« ein. Strauß lernte, Einfälle zu haben und solche durch Einfälle zu provozieren. [...]

Da Strauß viel Zeit zum kompositorischen Träumen und Ausformen benötigte, wobei er seine ursprüngliche Unfertigkeit zur Tugend des »Bei-Null-Beginnens« und des »Endlich-doch-Ereichens« fortentwickelte, fühlte er sich von hurtigeren Talenten zuweilen überfahren. Als 1853 auf Drängen der Mutter sein hochtalentierter Bruder Josef in die »Firma« eintrat, entwickelten sich Konkurrenz-Situationen, die aber auch zur Leistungssteigerung einluden. Das »Genie wider Willen« (Begriff von Hans Weigel, Monografie von Franz Mailer) wird noch immer unterbewertet. [...] Erst als Johann sich 1863 vom Tagesgeschäft zurückziehen konnte und mehr Zeit zum Komponieren fand, erklomm er die höchste Spitze als »Walzerkönig«. Damit war seine Nervosität aber nicht überwunden. Nach dem Tode der Mutter und des Bruders Josef erstand der »Operettenkönig«, und da erst recht der »Mensch mit seinem Widerspruch. Aber kein widerspruchsvoller Künstler. [...] Hier ist einer, dem es mit seinem Beruf ernst ist und der von Spaßmachern ins Schlepptau genommen wurde; [...] ein innerlich freies, durchaus in sich selbst wurzelndes Talent und dabei ein Mensch, der sich zeitlebens am Gängelband führen lassen konnte [...]« (Specht). Das Operettengeschäft war eine Roboterei, in die er durch Jettys Geschäftssinn hineingetrieben wurde. Zum Glück hatte er in Richard Genée einen theatererfahrenen Freund gefunden, der ihn die Mängel nicht spüren ließ, der seine Melodien mit Texten unterlegte, ihn bei Laune hielt und all das, was fehlte, geschickt zu ergänzen wußte. Die Wonnen und Qualitäten der *Fledermaus* sind nicht nur ein Produkt geschicktester Auswertung Straußscher Melodienbücher, sondern auch eines der psychologischen Einfühlungsgabe Genées. Wehmütig erinnerte Genée 1894 den Jubilar Strauß an die »schönen Tage [...], wo wir uns musicalische Einfälle theilten, das rechte Wort dazu suchten, sie systemisirten, eintheilten, charakterisirten, zuspitzten.« Leider hatte Genée nicht »das rechte Wort« beim Ver-



Richard Genée, der Librettist der *Fledermaus*

schweigen von derlei »Betriebsgeheimnissen« vor der Öffentlichkeit gefunden. Zehn Jahr zuvor hatte er dem Redakteur Kurt von Zelau für die »Deutsche Revue« verraten, daß er von Direktor Steiner beauftragt worden war, »Johann Strauß für die Bühne zu gewinnen, welchem ich bei der Komposition (sic!) seiner ersten Operetten *Indigo* und *Fledermaus* mit meinen Theater-Erfahrungen unterstützend zur Seite stand.« Strauß fühlte sich bloßgestellt und brach den Kontakt mit Genée ab. Tatsächlich war Strauß damit beschäftigt, aller Welt beweisen zu wollen - und zu können -, daß er ein Eigener war. Er komponierte, diesmal völlig allein, am *Zigeunerbaron*. Er nahm sich viel Zeit und kam trotzdem zuletzt ins Gedränge. Dann erlebte er, daß man ihn und seine neue Konzeption nicht ernst nahm, dem Werk eine halbe Stunde Musik herauschnitt, Nummern umstellte, das Ganze im Cranz-Verlag in arg verstümmelter Form, mit instrumentatorischer Andickung, in verschiedenen Schlußvarianten herausbrachte, das II. Finale mit dem Rákóczi-Marsch aufdonnerte und dafür den Walzer *So voll Fröhlichkeit* exkulperte (ihn in den III. Akt verschob), den Barinkay in Budapest von einer Frau singen ließ und so weiter. Erst vor wenigen Jahren hat man durch Nicolaus Harnoncourt und Norbert Linke den *Zigeunerbaron* in der ursprünglichen Version vorstellen können und sich gewundert, daß Strauß eine eigene Konzeption zwischen Kabarett und Massenszene, eine geschmeidige und schlanke Instrumentation, ein ungemein eindringliches Werk geschaffen hat. Vor allem das II. Finale, mit ungekürzt 949 Takten und 20 Minuten Dauer das längste Finale der Operettengeschichte (so lang wie der ganze III. Akt), beweist der staunenden Theaterwelt, daß Strauß zur dramaturgischen Finale-Zuspitzung und zur Verknäuelung aller wichtigen Fäden ingeniös imstande war. Dies ist sein eigenstes Werk, mehr als die *Fledermaus*. Hier haben sich endlich »jene warmen Herzensinstinkte [...] voll entfalten können« (Schnitzer), die in ihm allzu lange geschlummert hatten. Zahlreiche Zeugnisse und Briefe dokumentieren seine Ausgelassenheit. Die Selbstzweifel und Peinlichkeiten des Schaffens waren überwunden. Er hatte - sich gefunden. Wer will es ihm verargen, daß er nun über alle Stränge schlug, sich auch finanzielle saniert fühlte und seinem Librettisten schwor: »wir können reicher als 100.000 Rothschilde werden.« Daß er aus dem österreichischen Staatsverband austrat, um Adele in Coburg heiraten zu können. Daß er die schlampige Verlagsedition des *Zigeunerbaron* bei Cranz kritiklos hinnahm. Daß er leichtsinnig wurde - in künstlerischer Hinsicht.

Mit *Simplicius* und dem Hofopern-Auftrag *Ritter Pásmán* hatte Strauß seine Möglichkeiten überschätzt, und als er in die andere Richtung zurückpendelte, brachten ihm *Jabuka*, *Waldmeister* und *Die Göttin der Vernunft* keinen zusätzlichen Ertrag. In Spechts These, die Hans Weigel in »Flucht vor der Größe« weiter ausgeführt hat, war Strauß nach dem Schöpfungs-Urerlebnis des *Zigeunerbarons* wieder am herkömmlichen »Gängelband«, war der damit zusammenhängende Abstieg in Wien vorauszusehen. Nur »die Sorglosigkeit, das gemächlich Behagliche und gegen alles Aufgestörtwerden sofort Bewaffnete« hätten es verhindert, »daß ein Genie von un-

erschöpflicher Fülle sich aus kleinen Grenzen« endgültig befreie. Könnte es aber sein, so fragt Specht, daß diese Kritikpunkte »nicht gerade das Wesentliche dieses Genies waren [...], ob denn gerade das, was als Besonderheit des Wienertums der ernsten Kunsterfüllung schädlich zu sein scheint, nicht vielleicht das Bedingende, Formende und vital Notwendige sei«? Johann Stauß sei ein Musterbeispiel für »die Darstellung des größten Wiener Talents als solches«. Und Specht fügt entwaffnend hinzu: »Freilich eines, das man liebhaben muß.«

Johann Strauß oder Die Stunde der Operette

Hans Weigel

Man lokalisierte die Vorgänge der *Fledermaus* nicht in Wien oder bei Wien (nur einmal im zweiten Auftritt des ersten Akts wird die Stadt genannt, doch das ist ohne Bedeutung und scheint das versehentlich stehengebliebene Relikt einer früheren Fassung zu sein), wir befinden uns in einem »Badeort in der Nähe einer großen Stadt«, und das ist ein Bestandteil des Wunders, denn damit sind alle Gesetze der Tatsächlichkeit auf Urlaub geschickt, die Probleme des Alltags können Ferien machen, nichts braucht so ernst zu sein, wie es ist. [...]

Diese *Fledermaus* widerspricht radikal - und dadurch wird das Wunder so herrlich unbegreiflich! - den uralten, wohlfundierten Gesetzen des Theaters und der Dramaturgie. Eine Operette im Kostüm der Gegenwart? - undenkbar! Der Titel *Die Fledermaus* - abscheulich und abschreckend! Wie kommt das nächtlich ekelerregende Tier dazu, den Inbegriff freudiger Heiterkeit anzukündigen? Auch ist dieser Titel in der Handlung nur oberflächlich verankert, und die vom Titel gekennzeichnete Rahmenhandlung ist überdies uninteressant, unübersichtlich, weder komisch noch spannend. Selbst Kenner und Liebhaber der *Fledermaus* werden Mühe haben, die eigentliche *Fledermaus*-Geschichte nachzuerzählen. Auch kommt eine im ersten Akt eingeführte Hauptfigur: der Gesangslehrer Alfred, im zweiten Akt nicht vor. Auch bringt das Ende des zweiten Akts keine dramatische Zuspitzung, die Aktion stockt und löst sich im allgemeinen Gesang auf. Dies alles und anderes, wovon noch die Rede sein wird, schlägt im Zeichen des »Trotzdem« genial ins Positive um. Vielleicht hat eine besondere lokale Konstellation dazu beigetragen: Als die *Fledermaus* entstand, war das schwerelose Lebensgefühl, das sich in Festen und Liebeleien auslebte und selbst im Gefängnis fidel bleibt, das Spiegelbild einer echten Stimmung. Dann kam der »schwarze Freitag« mit Börsenkrach, Unruhe, sozialer Unsicherheit, Umschichtung, Unzufriedenheit. Was als Porträt konzipiert war, erschien nun als selige Reminiszenz. [...]

Die *Fledermaus* hat keine eigentliche Handlung. Diese setzt ein und wird nicht organisch weitergeführt. Das Geschehen ist unerheblich, die Stimmung, die Daseinshaltung ist alles. Gearbeitet wird hier nicht. Man ist schon als junger Ehemann ein »Rentier«, man gibt als Gesangslehrer nicht Unterricht, sondern bringt Serenaden dar, der Gefängnisdirektor besucht Feste, der Gefängnisdiener betrinkt sich. (Zwirn: »Die tun nix als arbeiten, essen, trinken und schlafen - ist das eine Ordnung?«) Und zu dieser besonderen gemeinsamen Verachtung der Aktion gehört es auch, daß die Handlung in der *Fledermaus* nicht von vorneherein abgelehnt und zu-

gunsten reiner Stimmungsmalerei vernachlässigt wird, sondern daß sie hier ganz richtig einsetzt, anläuft, weiterläuft, sich entwickelt, um dann auf dem Höhepunkt negiert, verachtet, zugunsten des Gesangs aufgegeben zu werden.

»Prinz Orlofsky, der reiche Suitier, gibt heute abend ein Grand-Souper.« Ida - »die ist nämlich beim Ballett« - wird dort erscheinen. Man nimmt es mit der Exklusivität nicht genau, denn Ida schreibt ihrer Schwester, der Kammerjungfer Adele, daß nur eine Toilette von der Gnädigen nötig sei, um Adele beim Prinzen einzuführen. Während Adele den Brief liest, singt der Gesangslehrer Alfred der Gnädigen ein Ständchen. Die Gnädige hat ihn vier Jahre nicht gesehen - und sie bringt in einem Satz die Grundtonart, das ewige Grundgesetz der Lustspielwelt ins Spiel: »Sicher hält er mich für treulos, glaubt vielleicht, ich liebe einen anderen, und ich habe doch bloß geheiratet.« Adele bittet um Urlaub, da sie angeblich ihre arme kranke Tante, in Wirklichkeit den Ball besuchen will - Rosalinde wird den Urlaub gewähren, denn sie wird von Alfred besucht werden wollen. Und ihr Gatte, Eisenstein, muß gerade heute eine Arreststrafe antreten. [...] Welch eine konzentrierte, auf den heutigen Abend von vielen Seiten hinführende Lustspielexposition! Warum Eisenstein eingesperrt wird, ist unerheblich. Unerheblich ist es auch, warum sein Freund Dr. Falke sich an ihm rächen will, noch tausendmal unerheblicher, daß dieser Dr. Falke den Beruf des Notars ausübt. Er erscheint, um Eisenstein zu jenem Fest zu laden, bei dem auch Adele erscheinen wird. Von dort soll Eisenstein dann ins Gefängnis - und aus der beiderseitigen Vorfreude auf den Abend blüht der große Abschiedsgesang, das musikalische Urbild der Heuchelei. Die Gattin und der Gatte beteuern elegisch »O Gott, wie rührt mich dies«, sie täuschen mit ehelicher Pflichtschuldigkeit Schmerz vor, während die freudigste außer-eheliche Erwartung beide erfüllt. So äußert sich die Sentimentalität gewissermaßen in Anführungszeichen, dann aber folgt auf das »O Gott, wie rührt mich dies!« (moderato espressivo) das heitere »O je, o je, wie rührt mich dies« mit seinem kaum mehr verhaltenen Jubel, heiterster Kontrast von Text und Musik, eine wahrhaft begnadete musikalisch-dramatische Eingebung - dieses »O je, o je« stand nicht im Buch, Johann Strauß hat es bei der Komposition dazugetan - einen Augenblick lang, zwei Vokale lang, war er dramatischer Komponist.

STADT THEATER
 45-47 BOWERY
 AD NEUENDORFF DIRECTOR
 DIE CASTSPIEL VON LINN MAN R. SOUS
 OPERETTE 3 ACTEN VON JOHANN STRAUSS
 SAMSTAG d. 21 NOV.
 UND JEDEN FOLGENDEN ABEND

Die Fledermaus in New York

Eisenstein geht, Alfred kommt. [...] Wir erleben eine erstaunliche, eine einzigartige Liebesszene: eine Liebesszene mit Aussparung der Erotik. In seinem Ständchen hat Alfred gesungen:

Täubchen, das entflattert ist,
Stille mein Verlangen!
Täubchen, das ich oft geküßt,
Laß dich wieder fangen!

Nun kommt er zum Gegenstand dieser Sehnsucht. Was tut er? Er füllt sein Glas, bekleidet sich mit Schlafrock und Haube des Gatten, ißt und trinkt, nennt die Geliebte »liebe Alte«, trifft Anordnungen für das Frühstück – kein Wort von Liebe, Verlangen, Zärtlichkeit, sondern »trinken wir (*einschenkend*) und singen wir dazu!« Musik erweckt nicht Liebe, verkündet nicht Liebe, sondern ersetzt sie.

Wir werden in der ganzen *Fledermaus* keine ernsthaften Versuche, sich »in Liebe zu finden«, sehen, nur konventionelle Andeutungen und Ausweichen in Wein und Gesang. [...]

Als ersten Bestandteil des Finales singt er [Alfred] das Trinklied, das philosophische Trinklied von der Flucht aus der Wirklichkeit. Der Liebhaber teilt der Geliebten, die er vor einer Viertelstunde verlangt und ersehnt hat, mit, daß »heiße Lieb' ein Traum, der uns äffet sehr« – er weiß, daß alles im Leben Illusion ist ...

Glücklich macht uns Illusion,
Ist auch kurz die ganze Freud',
Sei getrost, ich glaub' dir schon
Und bin glücklich heut!

Er nimmt die Täuschung und Vortäuschung hin, er predigt sie sogar:

Brachst du einmal auch die Treu',
Das sei dir verzieh'n.
Schwöre wieder mir aufs Neu'
Und ich glaub' dir kühn!

Und beide vereinigen sich in der tragisch resignierenden Erkenntnis:

Glücklich ist,
Wer vergißt,
Was doch nicht zu ändern ist!

Das österreichische Weltbild kennt keinen echteren, authentischeren, legitimeren, kompetenteren Ausdruck als dieses Trinklied. [...]

Aber auch im zweiten Akt ist zunächst nur Auftakt, Vorbereitung. Der Chor der Gäste rühmt die Veranstaltung:

Alles, was mit Glanz die Räume füllt,
Erscheint uns wie ein Traumgebild ...

und bekennt sich zum Amüsement.

Prinz Orlofsky wird eingeführt. [...] Und nun sollten die Verwicklungen beginnen, um den Prinzen herzlich lachen zu machen. Doch da hat nur Adele Gelegenheit, ein Motiv aus dem ersten Akt zu variieren: wie Rosalinde dem Gefängnisdirektor in einem Couplet die Unwahrheit überzeugend plausibel machte, weist sie, die Zofe, nun im Couplet glaubhaft nach, daß sie unmöglich eine Zofe sein kann. Aber nun sollten die Verwicklungen beginnen. Doch da hat nur der Gatte ein Duett mit der maskierten Gattin, er bandelt mit ihr an, sie nimmt seine Uhr an sich, weiter geschieht nichts. [...] Der Auftakt war alles, die Möglichkeiten sind gegeben, aber die Verwirklichung spottet ihrer. Die Feststellung »Es muß etwas geschehen« triumphiert über das Geschehen und ersetzt die Tat.

Rosalinde singt als Einlage einen Csárdás – die Möglichkeit der Wiener Operette scheitert im Zeichen des Einbruchs ungarischer Musik. Dieser Csárdás ist dramaturgisch unwichtig und kann ohne weiteres wegbleiben. Die Dialoge schleppen sich mühselig dahin und nehmen überhand, kein produktives Mißverständnis, keine Erkennungsszene, kein dramatischer Augenblick. Der Gastgeber bekommt keine Gelegenheit, herzlich zu lachen, ebensowenig der Gast im Theater. Der Rest ist Festlichkeit, Gesang, Tanz, Champagner. Auch der zweite Akt ist bisher ohne authentische Walzermusik ausgekommen, hat den Walzer im Dreiviertel- und Sechachteltakt nur angedeutet und den lebhaft eiligen Zweivierteltakt bevorzugt. Der erste echte Dreivierteltakt besiegelte den Verzicht auf das Drama zugunsten des Statischen [...] Hinwendung zur Illusion, Verzicht auf die Aktion, Verzicht auf die Liebe zugunsten der Ehe – Vorfreude und Erinnerung sind alles, das Geschehen ist nichts, der Wein gibt Tröstung durch Vergessenheit. Wieder wiederholt sich ein Motiv aus dem ersten Akt, nur gilt das Trinklied diesmal ausdrücklich dem Champagner ...

... da plötzlich meldet sich der Notar Dr. Falke zum Wort, er ist dazu durch nichts, was wir bisher von ihm wissen und was wir im weiteren Verlauf über ihn erfahren werden, legitimiert. [...] »Halt«, ruft er, tritt aus der Handlung heraus und sieht sie an, »halt, hört mich an, was ich ersann!« Er wirbt für die große Verbrüderung.

Die Stimmung hat sich vom Rollfeld einer Komödie um Rosalinde, Eisenstein, Alfred und Adele gelöst, etwas Unerhörtes hebt an, nur sehr lose mit der Wirklichkeit verbunden, ein Toast auf die Menschen, eine Magna Charta der Geschwisterlichkeit, ein Rausch, der nicht mehr vom Alkohol kommt, ein Weltumarmen.

Brüderlein und Schwesterlein
Wollen alle wir sein,
Brüderlein und Schwesterlein,
Laßt das traute Du uns schenken ...

ANATOL: Einen Augenblick kam es mir vor, als wäre ich glücklich.

MAX: Nach deinem vierten Glas Champagner.

ANATOL: Nein – erst nach dem sechsten ... es ist traurig, und ich kann es kaum begreifen.

Arthur Schnitzler, »Anatol«

und eine geniale Formel für die ganze Größe und Fragwürdigkeit des Augenblicks:

Für die Ewigkeit immer so wie heut',
Wenn wir morgen noch dran denken!

Erst ein Kuß, aber der Kuß ist nicht wesentlich, es geht nicht um ihn, wenn Mann
und Weib Brüderlein und Schwesterlein geworden sind ...

Erst ein Kuß - dann ein Du -
Du - Du - immerzu!

Der Chor stimmt ein und die Anwesenden wenden sich nicht nur zueinander:

Brüderlein und Schwesterlein,
Stimmt alle mit uns ein ...

mit uns! Die ganze Welt ist angesprochen, die Ewigkeit wird beschworen in der großen retardierenden Steigerung des »Immerzu - immerzu -« [...] Und die Steigerung des wiederholten »Immerzu« ist noch nicht der Abschluß, sondern nur Übergang, Johann Strauß krönt den Cantus und steigt aus dem Wort, das ihm jedoch fremd ist, in die Wortlosigkeit auf, statt »Halleluja« oder »Hosianna« läßt er Vokale singen, die ihm mehr sind als Worte: Duidu - duidu - lala lalala - das heißt nichts und alles. [...]

Wie kann es nun weitergehen? Wie kann man vom Sternenzelt dieser überirdischen unsinnlichen Seligkeit zur Erde, in die Villa des Orlofsky zurückfinden? Nun erst beginnt der erste große, echte Walzer des Abends, und der einzige wirklich rauschende, jubelnde, sozusagen »positive« Walzer von Johann Strauß. Die Hauptgestalten, die eben zu Statisten der Du-Ekstasen geworden waren, besinnen sich ihrer Funktionen, das Libretto besinnt sich notdürftig darauf, daß wir auf einem Fest sind, daß getrunken wurde, daß ein Pensum an komischer Situations-Dramatik zu absolvieren gewesen wäre, daß der Akt demnächst zu Ende sein wird - aber es ist zu spät. [...] Die Uhr schlägt sechs. Eisenstein und Frank gehen, die anderen bleiben zurück und wiederholen ihren banalen Chorus:

Ha, welch ein Fest, welche Nacht voll Freud'.
Liebe und Wein gibt uns Seligkeit!
Ging's durch das Leben so flott wie heut',
Wär' jede Stunde der Lust geweiht!

Was für ein Fest war es eigentlich? Ein Souper, Champagner, Tanz, wo war die Liebe, wo die Seligkeit? Die Erwartung war alles, der Rest war Tanz.

Die Lebensfreude wurde von der Musik diktatorisch verkündet und in der Villa Orlofsky nicht verwirklicht. Es ist nichts geschehen, man war einander nur einen Augenblick lang geschwisterlich nahe und hat »alle« in diese Nähe einbezogen. Die Lust, die das Fest laut Aussage der Gäste ausgelöst haben soll, geht von der Musik aus und erfaßt, unter Umgehung der Gäste und des Gastgebers, nur das Publikum der *Fledermaus*-Vorstellung. Lust und Liebe - ja, aber nur EBlust, Trinklust, Tanzlust, nur geschwisterliche Liebe, nur »ein Kuß«: der konventionelle Kuß des Bru-

derschaft-Trinkens. Und das große »Immerzu« meint nicht den Kuß, sondern das Du. [...]

Zwischen den ersten beiden Akten und dem dritten Akt der *Fledermaus* ist ein Unterschied wie zwischen Champagner und Slibowitz.

Die Musik ist nun nicht mehr vorherrschend. Nach dem einleitenden Melodram bietet der Akt nur noch zwei Stücke, und das eine ist eine reine Einlage: die Ariette der Adele, welche sich – nur damit Musik stattfindet – vor Frank produziert, damit er sie beim Theater protegirt – obwohl bisher keine Rede davon war, daß Adele zum Theater möchte und daß Frank über die entsprechenden Beziehungen verfügt.

Der Direktor ist verkatert vom Fest ins Gefängnis gekommen. Adele und Ida erscheinen unmotiviert bei ihm, werden unmotiviert von der Szene entfernt, Eisenstein erscheint – er wird vom Gefängnisdirektor als Kumpan der letzten Nacht und nicht als Häftling angesehen, und er sieht seinerseits Frank auch als Kumpan an und nicht als Gefängnisdirektor ... Eisenstein erfährt, daß »Eisenstein« bereits gestern abend arretiert wurde ... das ergäbe in jeder musikalischen Komödie der Welt ein Musikstück von besonderem Reiz, hier wird es im Prosadialog abgehandelt.

Erst wenn der Advokat und kurz darauf Rosalinde auftreten, begibt sich im großen Terzett die einzig echte musikdramatische Nummer des Akts, eine Ahnung dessen, was der erste und zweite Akt versprochen haben, eine legitime Komödientituation: Eisenstein verkleidet sich (wie bei Meilhac und Halévy) als Advokat und erfährt nun von Alfred und Rosalinde die Wahrheit. Und kaum ist die Situation zugespitzt, wird sie auch schon summarisch und völlig in Prosa bereinigt, und da erscheint auch schon, »damit's aus wird«, wie man in Wien sagt, Orlofsky mit der ganzen Ballgesellschaft, alles singt hastig den Schlußgesang der mit Reminiszenzen aus der bereits bekannten Musik der Operette arbeitet und damit eine weitere folgeschwere Tradition der Gattung begründet. [...]

Was ist geschehen? Wir können das zweifache Rätsel nicht lösen: daß Johann Strauß sich ein einziges Mal, ganz ohne vorbereitet und prädestiniert zu sein, so nachtwanderisch zur Spieloper hin steigerte und daß er plötzlich den Schwung verlor und tief in der Niederung endete. Die Stunde der Operette hat geschlagen, doch wenn die Uhr im Saal Orlofskys am Ende des zweiten Akts sechsmal schlägt, ist sie vorüber. Mozart und Offenbach standen Pate bei der Geburt des Kindes, das seine Gaben nur entwickelte, um sie alsbald zu verraten und nach verheißungsvollen Anfängen elendiglich im Slibowitz umzukommen. Die Wiener Operette verging, als sie noch kaum da war. Der Rest ist Lehár.

Glücklich ist, wer vergißt...

Thomas Gayda

»Wir stecken mit Strauß den Kopf in
den Sand unserer Gemütlichkeit...«

Theodor Billroth, 1871

Sie gilt als Inbegriff von Wiener Walzerseligkeit und Lebensfreude – die wohl populärste Operette von Johann Strauß, die dem Genre zur Weltgeltung verhalf. Heute wie damals ist sie eine musikalische Reminiszenz an eine versunkene Welt, in der Prinzen und Baronessen, Stubenmädchen und Gefängnisdirektoren »im Feuerstrom der Reben« ungeachtet ihrer unterschiedlichen sozialen Herkunft fröhlich miteinander anstoßen.

Dennoch war die *Fledermaus* zur Zeit der Uraufführung anno 1874 ein zeitgenössisches Stück, in dem höchst aktuelle politische und soziale Bezüge reflektiert werden.

Der Schauplatz ist ausnahmsweise kein exotischer Ort fernab der Donau sondern ein Badeort in der Nähe von Wien – unschwer als Baden bei Wien zu erkennen. Und die Gäste des Prinzen Orlofsky und das Milieu im Hause Gabriel von Eisensteins entsprechen voll und ganz dem liberal-großbürgerlichen Patrizierkreisen, die in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der k. u. k. Monarchie das politische Sagen hatten. Die Charaktere in der *Fledermaus* sind allesamt typische Vertreter dieser sogenannten Gründerzeit: Rentiers und aristokratische Playboys, sangeslustige Damen, gar nicht schüchterne Tenöre und fidele Gefängniswärter. Und alle tanzen sie Walzer, versäumen nicht den »Vergnügungszug« und haben ihren Glauben an die unendlichen Möglichkeiten der Naturwissenschaften in musikalische Noten gebannt: Johann Strauß' *Perpetuum Mobile* (komponiert 1861) ist so etwas wie das musikalische Bekenntnis an den unaufhaltsamen Fortschritt des Industriezeitalters. Und dennoch gleicht dieser Hexenkessel an Vitalität und Sineslust einer brodelnden »Danse Macabre«: die Gründerväter, die Erbauer der Hofoper und Teilnehmer an prunkvollen Ballfesten und Makart-Festzügen, waren bereits ein Jahrzehnt nach der Uraufführung der *Fledermaus* wieder entmacht. Die Liberalen kamen nach dem Börsenkrach von 1873 vollends unter die Räder, er beendete die gerade mal 30jährige Ära des Liberalismus in Österreich. Mit dem Comeback der konservativen hocharistokratischen Gruppen rund um den Kaiserhof mußten sie nicht nur den Verfall ihrer publizistischen und gesellschaftlichen Positionen miterleben, sondern auch das Aufkommen stark deutschnationaler Gesinnungen, begleitet von einem zunehmend antisemitischem Klima. Maßgeblich dafür war die fatale Ignoranz, mit der die gesellschaftlichen und sozialen Krisensymptome in den Jahren nach dem Ausgleich mit Ungarn (1867) schlichtweg nicht wahrgenommen wurden. Geblendet von seiner ideologischen Fortschrittsgläubig-

keit nahm der Liberalismus die soziale Realität seiner Umwelt einfach nicht zur Kenntnis. Die Operetten-Welt einer *Fledermaus* hatte nun gar nichts mehr mit der Realität von 1874 gemein, verkörperte vielmehr das exemplarische Wunschbild einer Welt von Gestern. Die Diskrepanz zwischen Sein und Schein war in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts besonders groß, zumal nach der Entstehung des deutschen Kaiserreichs der »Habsburger Mythos der Mittelmäßigkeit« (Claudio Magris) gehörig ins Schwanken gebracht wurde. Das Trauma der Entscheidungsschlacht bei Königgrätz von 1866 war 1874 noch sehr gegenwärtig. Gleichzeitig wurden im deutschsprachigen Teil des Vielvölkerstaates Anschlußtendenzen deutlich, die retrospektiv gesehen den Stimmungen in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts in nichts nachstanden. So wurde etwa am 1. Dezember 1870 vom Akademischen Leseverein der Wiener Universität zu einer Festveranstaltung geladen, bei der die deutsche Einigung ausgiebig gefeiert wurde. Die Reden, die zu diesem Anlaß gehalten wurden, beinhalteten bereits jenes Vokabular, das im »Anschlußjahr« 1938 Verwendung fand:

»Wir Deutsche in Österreich waren gebannt, in eiserne Schranken, man hatte sich nicht begnügt, den Arm zu fesseln, der so gerne für Deutschland gestritten, selbst die Schläge unserer Herzen wollte man controlieren, als die Jubelbotschaft deutscher Siege uns erreichte. Als das gesamte Deutschland sich erhob [...], da ward unser nationales Bewußtsein zum Hochverrath gestempelt [...] Und der Traum, um den man uns verlacht und verspottet, er ist der Erfüllung nahe; durch Blut und Eisen ist Deutschland gerächt an seinem Erbfeind, Elsaß und Lothringen sind unser (Bravo, Bravo!). Das deutsche Volk, es steht fest und einig da, die deutsche Kaiserkrone, sie schwebt im leuchtenden Glanze nieder auf unser Vaterland, ein Wahrzeichen des einigen, starken, stolzen Deutschland [...].«

In der *Fledermaus* ist von diesen Strömungen so gut wie nichts zu spüren. Vielmehr feiert sich die Wiener Gesellschaft im Bewußtsein von Internationalität, wie es sich für die Metropole eines Vielvölkerstaates gehört: Marquis Renard, Prinz Orlofsky, Csárdás-Klänge, das Nationalitäten-Idyll scheint in jeder Hinsicht von Harmonie getragen. Aber auch hier trägt der Operettenschein. Nach dem Ausgleich mit Ungarn sahen sich die slawischen Völker, die eigentlich prozentual gesehen die Mehrheit ausmachten, zu Personen zweiter Klasse herabgewürdigt. Polen, Ukrainer, Tschechen, Südslawen, sie alle nahmen mehr oder weniger offen gegen das »Establishment« der Habsburger Monarchie Stellung.

Die Liberalen der Gründerzeit scheiterten nicht zuletzt an der sozialen Frage. Denn eine krasse Negativerscheinung des industriellen Aufschwunges war die zunehmende Verelendung der Arbeiterschaft. Wohnungselend und Kinderarbeit waren die spezifischen Charakteristika einer Zeit, wo noch mit Hochverratsprozessen gegen die Gründer der sozialdemokratischen Partei vorgegangen wurde. (Der Gründungskongreß der österreichischen Sozialdemokraten in einem Gasthaus in Neudörfel im Burgenland begann am Tag der Uraufführung der *Fledermaus*!)

Zeitgenössische Quellen zu diesem Thema entlarven die *Fledermaus* als ultimativen Eskapismus vor jener Realität, die den Eisensteins und Orlofskys, den Rosalinden und Franks den Boden unter den Füßen weggezogen hat: »Werfen wir einen Blick in die Fabriken, so erschüttert uns der furchtbare Kontrast. Sie sind – mit wenigen Ausnahmen – die Quellen des größten Reichtums und die Heerlager des tiefsten Elends. In der Fabrik herrscht nur eine Rücksicht, gebietet nur ein Wille, die Rücksicht auf Produktion, der Wille des nach Vermehrung und Gewinn gierenden Kapitals. Der Arbeiter hört bei seinem Eintritt in die Fabrik auf, Mensch zu sein

[...]. Zusammengepfercht in ungesunde Häuser, ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, unter dem ermüdenden Einerlei der Beschäftigung seufzend, vergeht ihnen der Tag. Schlechte Nahrung, elende Wohnung erwartet den müden Mann, damit er durch sie neue Kraft für das morgige Tagewerk gewinne, welches er in gleicher Weise beginnen muß.«

Viele solche Kontrastbilder lassen sich zur unbeschwerten Ballatmosphäre der *Fledermaus* finden. Andererseits soll die Gegenüberstellung von sozialer Wirklichkeit und Operetten-Illusion das Vergnügen an der »Operette aller Operetten« nicht mindern. Letztendlich hat die »Glücklich ist, wer vergißt«-Gesellschaft der *Fledermaus* für die Flucht in die Illusion im 3/4-Takt bitter bezahlen müssen.

In zynischer Abwandlung eines bekannten Zitates aus der Zeit Kaiser Karls V. charakterisierte man Kaiser Franz Josephs Staat nicht ohne Grund schon zu dieser Zeit als Reich, »in dem die Krise nicht unterging.«

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen Wirtschaft und Industrie im Habsburgerreich einen ungeahnten Aufschwung, wie er bis dahin unvorstellbar schien. Denn angesichts der industriellen Revolution in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt Österreich-Ungarn bis dahin als »Spätzünder« unter den europäischen Industriestaaten.

Die damalige Blütezeit der Schwerindustrie trug ihren Teil bei zu den politischen Krisen, die den europäischen Kontinent schüttelten. Imperialismus und Nationalismus lieferten sich ein ständiges Wettrüsten, die Waffenproduktion wurde angekurbelt, die Staaten überboten einander in Bahn-, Straßen- und Brückenbauten. Allein im Gebiet des damaligen Österreich wurden zwischen 1870 und 1873 304 Meilen Eisenbahnlinien gebaut. Zwischen 1860 und 1868 waren es noch lediglich 24! Anfang der 70er Jahre zählte Wien 40.000 Gewerbebetriebe und Fabriken. 1850 waren es noch 2000. Von 1840 bis 1870 verdoppelte sich die Bevölkerung der Stadt von 440.000 auf 900.000, Tendenz stark steigend.

Ein wesentliches Charakteristikum der habsburgischen Industrialisierung war die Konzentration der Endproduktionsstätten im deutschsprachigen Teil des Landes, wobei die Rohstoffe aus den Kronländern zugeliefert wurden. Die verhältnismäßig langsame Entwicklung von einer Agrar- zur Industrienation war von ständigen Rückschlägen und Krisen gezeichnet.

Die schlimmste leitete der Börsenkrach im Mai 1873 ein, neun Tage nach Eröffnung der vom Pech verfolgten Wiener Weltausstellung.

Der schwarze Freitag

»Gestern, Freitag, den 9. Mai, mittags um ein Uhr, wurde die Wiener Börse polizeilich geschlossen. Und da sagte man noch, daß der Freitag ein Unglückstag sei. Die Börse brach unter der Überlast ihrer Verbrecher zusammen. Seit gestern können ehrliche Leute wieder über die Straße gehen, und Menschen, welche arbeiten, werden nicht mehr Dummköpfe genannt. Seit gestern heißt ein Dieb wieder Dieb und nicht mehr Baron. Nie hat ein schöneres Gewitter eine verpestetere Luft gereinigt« (Ferdinand Kürnberger). Seit 1867 hatte eine »Wunderernte«, Exporterfolge und ein Bau-Boom wirtschaftliche Hochstimmung ausgelöst, eine überhitzte Konjunktur das Spekulationsfieber in schwindelnde Höhen getrieben. Der Absturz erfolgte umso katastrophaler und traf alle Beteiligten. Der enttäuschende Beginn der Weltausstellung war nur der letzte Anstoß, um die Seifenblase platzen zu lassen. Als alle gleichzeitig ihre Aktien abstoßen wollten, kam es zur Panik: die Kurse brachen zusammen, und nicht nur private Spekulanten, auch viele auf Spekulationen aufgebaute Banken und Gesellschaften waren binnen weniger Stunden ruiniert. Dem Katzenjammer folgte eine Welle von Selbstmorden, das Baufieber verebbte, die darauf einsetzende Wirtschaftskrise dauerte bis Mitte der achtziger Jahre, von kurzen Perioden des Aufschwungs einmal abgesehen. Die Umwälzungen waren jedoch fundamental, kaum eine Familie, die nicht in irgendeiner Form betroffen war, Die drastisch ansteigenden Lebensmittelpreise und Wohnungsmiete traf natürlich den ärmere Teil der Bevölkerung am härtesten.

Die stürmische industrielle Entwicklung führte auch zu einer Konzentration des Kapitals. Wie fast überall in Europa setzte sich das Großkapital auf Kosten des Kleingewerbes durch, deren Vertreter vielfach Verdrängung, Verarmung und Verproletarisierung widerfuhr. Der Sündenbock war schnell gefunden, natürlich in der Person des geschäftstüchtigen und habgierigen Juden.

Die Wiener Weltausstellung 1873

Als »Kavalcade« des Fortschrittes sollte sie alles bisherige in den Schatten stellen: die erste internationale Leistungsschau von Industrie, Handel und Gewerbe auf dem Boden der soeben durch die prachtvollen Ringstraßenbauten runderneuernten Reichs-Haupt- und Residenzstadt der Donaumonarchie, die bis zu diesem Zeitpunkt fünfte Weltausstellung, die am 1. Mai 1873 auf einem Riesengelände im Praterbereich mit großem Pomp eröffnet wurde. Hier manifestierte sich der Fortschritts-glaube eines wohlhabenden Bürgertums. Mehr als 1000 Aussteller aus aller Welt präsentierten die Wirtschaft ihrer Länder und die neuesten technischen Errungenschaften. Über 40 Länder stellten aus, darunter auch erstmals Japan und Vertreter des Orients. Die 84 Meter hohe Rotunde, der zentrale Bau auf dem Ausstellungs-

gelände, zählte etliche Jahrzehnte zu den bekanntesten Wiener Wahrzeichen, bis sie im Jahre 1937 einem Brand zum Opfer fiel.

Bereits während der Vorbereitungen befürchtete die Arbeiterschaft, daß es als Folge der Ausstellung zu extremen Teuerungen der Lebensmittel kommen könnte. Tatsächlich stieg der Lebensmittelpreis enorm. So mußte der Arbeiter feststellen, daß er als Gegenwert von 15 Stunden Arbeit lediglich 1 kg Brot und 600 Gramm Kartoffeln verdiente. Das zu diesem Zeitpunkt bereits ausgehöhlte Wirtschaftssystem sollte durch die Weltausstellung noch einmal angekurbelt werden. Diese Hoffnung, von zahlreichen Unternehmern genährt, wurde 9 Tage nach Eröffnung zerschlagen. Bis zum November gingen 38 Banken, 19 Baugesellschaften und 20 Industriegesellschaften in Konkurs und wurden liquidiert.

Gleichzeitig leitete der Wiener Börsenkrach, der eine Wirtschaftskrise in ganz Europa einleitete, das Ende des Hochliberalismus ein und löste aufgrund seiner wirtschaftlichen Folgeerscheinungen in der Arbeiterbewegung eine erneute Krisensituation aus. War ihre Situation ohnehin nicht gerade rosig, so verschlimmerten sich die Probleme nun zusehends.

Der gesetzliche Normalarbeitstag dauerte elf Stunden. Aber das Gesetz wurde bestenfalls in den Großbetrieben eingehalten. In den Kleinbetrieben und Werkstätten der Handwerker wurde oft bis zu 18 Stunden am Tag gearbeitet. Bäckergehilfen hatten eine 105-Stunden-Woche. Besonders berüchtigt und sogar von der bürgerlichen Presse angeprangert, war das Los der Wiener Tramwaykutscher: Von den Kutschern und Kondukteuren wurde bei Arbeitsantritt eine Kautions von 30 Gulden verlangt, für allfällige Schäden an den oft schon altersschwachen Vehikeln, mußten sie ebenfalls haften. Ihre Arbeitszeit schwankte zwischen 16 und 21 Stunden. Die Pferde hatten es weit besser. Sie mußten nur vier Stunden täglich arbeiten. Um 1875 betrug das durchschnittliche Lebensalter eines Fabrikarbeiters 33 Jahre.

Zur wirtschaftlichen Katastrophe gesellte sich auch noch eine gesundheitliche. In Wien brach eine Choleraepidemie aus, die zwischen Juli und Oktober 3000 Opfer forderte. In der ganzen Monarchie gab es fast eine halbe Million Tote. Darüberhinaus ließ eine extrem schlechte Witterung mit dem Besucherstrom auf sich warten. Bis in den Juni hinein stieg die Temperatur nur selten über 5 Grad.

Anstatt der erhofften 20 Millionen Besucher lockte die Weltausstellung gerade mal 7 Millionen, trotz Anwesenheit hochkarätiger Prominenz, wie des Schah von Persien, Zar Alexander von Russland und Kaiser Wilhelm I.

Die Abschlußbilanz ergab ein desaströses Defizit von 25 Millionen Gulden.

»Das Singen ist gegen die Hausordnung«

Egon Voss

»Und dann ist mir, als hör ich immer Musik!« sagt Frosch bei seinem ersten Auftritt zu Beginn des 3. Aktes, und damit meint er nicht nur die Halluzinationen, die ihm sein durch allzu viel Slibowitz benebelter Kopf zwangsläufig beschert, in dem Gefängnis, dessen Wärter er ist, wird tatsächlich gesungen; auch der nüchterne Zuschauer hört es. Frosch könnte sich freilich auch ironisch augenzwinkernd - auf die eigenartige Tatsache beziehen, daß er als einer, der nicht singt, in ein Theaterstück geraten ist, dessen *conditio sine qua non* das Singen und das Musizieren ist. Jedenfalls erscheint es ungewöhnlich, daß eine Rolle wie die des Frosch im Originallibretto nicht einmal ein einfaches Couplet aufweist. Dergleichen hätte sich geradezu angeboten, und Strauß würde es gewiß auch verstanden haben, dem betrunkenen Gefängniswärter die richtige Musik auf den Leib zu schreiben. Daß Frosch jedoch nicht singt, bedeutet, daß er am allgemeinen Champagnerrausch nicht teilnimmt, und das wiederum heißt, daß er, obwohl real betrunken als alle anderen, paradoxerweise als der Nüchterne erscheint.

Musik tritt in der *Fledermaus* nicht nur als konstitutives Element des Genres in Erscheinung, in einer Form also, die als selbstverständliche Voraussetzung und Grundlage nicht der Erwähnung wert ist. Musik ist nicht nur Element und Mittel der Darstellung der Handlung, sondern auch selbst deren Gegenstand. Wie in vielen anderen Bühnenwerken auch gibt es in der *Fledermaus* nämlich mehrere Musiknummern oder Teile daraus, die dramaturgisch als Bühnenmusik zu gelten haben. Allerdings hat Strauß es unterlassen, dies auch äußerlich kenntlich zu machen, die Bühnenmusik gleichsam ausdrücklich als solche zu präsentieren. Daß Alfred, der Gesangslehrer, bei seinem ständchenhaften Gesang zu Beginn des 1. Aktes vom Orchester begleitet wird und nicht unbegleitet singt, dürfte pragmatisch-ausführungspraktische Gründe haben, gewiß aber auch den dramaturgischen, daß andere Besetzungen als das große Orchester, beispielsweise eine Gitarre, zum Typus, den Alfred darstellt, nicht passen würden. Bei Orlofskys Fest im 2. Akt aber wäre es ein leichtes gewesen, ein Bühnenorchester zu installieren. Soll man wirklich annehmen, der reiche Orlofsky, dem nichts zu teuer ist und der mit dem Geld nur so um sich wirft, leiste sich kein Orchester, wenn nicht sogar deren mehrere, nämlich für jeden Saal eines? Daß Strauß darauf verzichtete, erscheint als bewußter Akt, jenen Stücken, die dramaturgisch als Bühnenmusik ausgewiesen sind, im Erscheinungsbild etwas von dieser Funktion zu nehmen und auf diese Weise die Grenze zwischen der Musik auf dem Theater und jener vor dem Theater, nämlich im Orche-

stergraben, zu verwischen. Das ist zugleich ein Überspielen der Grenze zwischen Realität und Fiktion. Dies aber ist konstitutiv für das gesamte Werk.

Musik auf der Bühne ist in der *Fledermaus* allein schon dadurch garantiert, daß eine der handelnden Personen – sie wurde schon erwähnt – ein Gesangslehrer ist. Alfred, der ehemalige Liebhaber Rosalindes, läßt – im Gegensatz zu seinem Kollegen Don Basilio in Mozarts *Figaro* und in Rossinis *Barbier*, dem im einen wie im anderen Falle kaum anzumerken ist, daß er mit Musik zu tun hat – keinen Zweifel daran, welches Metier er betreibt. Vom ersten Augenblick, fast vom ersten Takt an weiß man, daß er Sänger ist. Er läßt kaum eine Gelegenheit aus, seine Stimme zu präsentieren, als müsse er stets und überall bekunden, was er ist. In diesem Zwang zur demonstrativen Vorführung seiner Stimme wirkt er geradezu aufdringlich. Daß er im ersten Finale von seinem Trinklied nicht einmal dann abläßt, als es ernst wird, als nämlich Gefängnisdirektor Frank erscheint, zeigt anschaulich, wie sehr er seinem Metier verfallen, und das heißt auch, wie sehr er dem Zauber und dem Charme seiner eigenen Stimme erlegen ist. Alfred ist ein Narziß und die *Fledermaus* nimmt in ihm den Narzißmus des Sängers generell aufs Korn. Überdies wird in Alfred der Operntenor parodiert, denn Alfred tritt mit dessen abgenutzten Allüren auf. Er agiert nicht wie ein gewöhnlicher Mensch, sondern stets in Theaterhaltung, so als befände er sich auf der Bühne. Das veranschaulicht besonders deutlich sein erstes Auftreten (1. Akt 4. Auftritt), bei dem er Rosalinde den Schwur abverlangt, daß sie ihn empfängt, sobald ihr Mann im Gefängnis ist. Zur Aufforderung »Schwöre!«, die allein schon melodramatisch genug ist, heißt es in der Regieanweisung noch ausdrücklich: »Theatralisch«. Das ist Opernpathos. Zu Alfreds »Schwöre!« gehört die schollernd-tremolierende Stimme des Helden Tenors.

Der Sänger ist jedoch nichts ohne das Publikum. Erst in der Wirkung, die er ausübt, erweist er sich als das, was er ist und sein will. Alfreds Publikum in der *Fledermaus* ist klein; es besteht nur aus zwei Personen, alle anderen nehmen ihn nur am Rande – dies betrifft Adele und Frank – oder überhaupt nicht wahr. Diejenigen, die ihn wahrnehmen, sind Rosalinde und Frosch. Ihre Reaktion ist konträr, dabei aber jeweils sehr charakteristisch. Rosalinde ist die Parodie auf den Stimmfetischisten, auf die Vergötterung der hohen Töne. Sie repräsentiert jenes Opernpublikum, das seinen Primadonnen und Spitzentenören hingegeben und verfallen ist. Im 5. Auftritt des 1. Aktes gesteht Rosalinde – und dabei greift sie Alfreds Opernpathos auf: »Oh, wenn er nur nicht singen wollte! Seinem Dialog bin ich noch allenfalls gewachsen, aber vor seinem hohen B schmilzt meine Kraft dahin! O Schicksal, Schicksal, warum hast du mir das angetan?« Im übrigen ist Rosalinde auch der Stimme ihres Ehemannes gegenüber nicht unempfindlich. Zur Verurteilung Eisensteins bemerkt sie (1. Akt 7. Auftritt): »Und mit so einem Tenor haben sie dich verurteilen können, die Barbaren!«

Wie sehr sich Rosalinde in die obligatorische Theaterhaltung Alfreds hineinziehen läßt, zeigt der 14. Auftritt im 1. Akt. Obwohl sie klug genug ist zu wissen, daß

nichts sie zwingen kann, den schon erwähnten Schwur zu halten, weil er von Alfred erzwungen wurde, meint sie doch, ihm entsprechen zu müssen: »Ich habe geschworen, und was man geschworen hat, muß man halten.« Fasziniert vom Theaterpathos des Sängers hält sie sich gegen alle Vernunft an einen Operschwur. Den treffendsten Ausdruck ihrer Hingegebenheit an die Ausstrahlung von Alfreds Stimme bietet das erste Finale. Wenn Rosalinde nach Alfreds insistierender Aufforderung schließlich in dessen Trinklied einstimmt, tut sie dies mit einem Seufzer (»Ach!«), der als ebenso schmachsender wie girrender Triller komponiert ist. Das anschließende »Was tut man hier?« konstatiert – wenngleich nicht ohne Augenzwinkern – die Wehrlosigkeit gegenüber der Führungskraft der Stimme.

Im Gegensatz zu Rosalindes Verfallensein an die Stimme des Sängers steht die Haltung Froschs. An seinen Ohren prallt Alfreds tenoraler Glanz gleichsam ab; Frosch erweist sich auch hier als der Nüchterne. Der Gesang stört ihn einfach nur – vermutlich, weil Musik ihm nichts bedeutet, zu weit außerhalb seiner Wirklichkeit liegt; entsprechend beruft er sich auf die Hausordnung, die das Singen nicht erlaubt.

Alfred ist der einzige unter den Personen der Handlung, der von Beginn an und ausdrücklich als Sänger ausgewiesen ist. Es gibt aber noch andere, die Sängerambitionen haben: Rosalinde und Adele. Sie gehören beide zu den »angehenden Künstlerinnen«, die der Prinz Orlofsky laut eigener Beteuerung besonders liebt. Bei Adele, die zum Theater will, ist das offenkundig, bei Rosalinde gehört es zur Maskerade, mit der sie ihren Part im 2. Akt spielt. In beiden Fällen ergibt sich die paradoxe, zumindest nicht widerspruchsfreie Situation, daß Personen, die laut Handlung ihr Debüt oder gar die Ausbildung zur Sängerin erst noch vor sich haben, mit Gesängen auftreten, die ihnen bereits alle sängerischen Fähigkeiten bis zur Perfektion abverlangen. Der Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer; denn Spiel und Ernst, Wirklichkeit und Schein gehen so nahtlos ineinander über, daß kaum bestimmbar ist, wo das eine endet und das andere anfängt. So ist auch die Identität der beiden Personen alles andere als eindeutig. Fest steht nur so viel, daß hier zwei Sängerinnen Frauen darstellen, die »angehende« Sängerinnen spielen. Auch aus dieser doppelten Verkleidung zieht das Spiel in der *Fledermaus* seinen besonderen Reiz. Daß dieser auf der für das bürgerliche 19. Jahrhundert charakteristischen Spannung zwischen offizieller Ablehnung der Theaterwelt als unmoralisch und heimlichem Angezogenein durch sie beruht, versteht sich, auch wenn man sich das heute, da auch der Mythos vom Theater entzaubert scheint, kaum mehr vorstellen kann.

So wie durch die Verkleidung Verwirrung gestiftet wird, so auch durch manche musikalische Maßnahme und Verfahrensweise. Wenn Adele zum ersten Mal die Bühne betritt, zu Beginn der Introdution des 1. Aktes, singt sie als erstes eine ausgiebige und an Schwierigkeiten reiche Kadenz. Sie beginnt also mit dem, was üblicherweise am Ende steht. Was als Höhepunkt der Darstellung virtuoser Gesangsfähigkeiten eine Arie abzuschließen pflegt, steht hier unvermittelt am Beginn. Das

ist ebenso ungewöhnlich wie bezeichnend. Es besagt, daß die Verhältnisse in diesem Theaterstück nicht so sind, wie man sie sonst anzutreffen gewohnt ist.

Das Singen ist nicht nur jenen vorbehalten, die dazu ausgebildet sind wie Alfred, oder jenen, die wie Rosalinde und Adele – sei es nur gespielt, sei es tatsächlich – eine Karriere als Sängerin anstreben oder zumindest ersehnen. Auch Eisenstein verfällt hie und da aufs Singen (7. und 11. Auftritt des 1., 12. Auftritt des 2. Aktes). Dabei ist kennzeichnend, daß es sich nicht um ganze Stücke, Lieder, vollständige Musiknummern handelt, also Bühnenmusik im herkömmlichen Sinne. Es sind nur kurze Phrasen, die darum auch nicht außerhalb des Dialoges, des gesprochenen Textes stehen, sondern in diesen eingelassen sind. Entsprechend erklingen sie ohne Orchesterbegleitung. Das stört den Dialog, in dem die gesungenen Phrasen wie ein Fremdkörper wirken. Das plötzliche und unvermutete Singen erscheint wie ein Aus-der-Rolle-fallen. Zumal in der bürgerlichen Gesellschaft, der Eisenstein angehört, ist der spontane Wechsel vom Sprechen zum Singen unüblich, wenn nicht unstatthaft. Das Singen, als der Welt der Emotionen verhaftet, verstößt gegen das Gefühlstabu der Gesellschaft. So direkt und unvermittelt äußert man sich nicht. Gefängnisdirektor Frank, der zu Beginn des 3. Aktes, zurückgekehrt in die Wirklichkeit, in Erinnerung an die Champagnerlaune des Vorabends unversehens zu singen beginnt, erschrickt als er merkt, was er tut. Wenn Frosch dem singenden Alfred entgegenhält, »Das Singen ist gegen die Hausordnung«, so bezeichnet er damit eine Regelung, die allgemein gilt.

Jedenfalls unterminiert das spontane Singen die gesellschaftliche Forderung nach Domestizierung der Gefühle; zugleich aber ist es der Anwalt von Vitalität und ausgelassener Lebensfreude. Dem entspricht die an zentraler Stelle, nämlich im Finale des 2. Aktes vor dem großen Ensemble ausdrücklich ausgesprochene Aufforderung zum Singen: »Folgt meinem Beispiel, das Glas zur Hand, und jeder singe, zum Nachbar gewandt: Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein wollen alle wir sein, stimmt mit mir ein!« Die eigenartige, stilistisch fragwürdige Verniedlichung in der Formulierung ist im übrigen wie ein Kaschieren und Beschwichtigen wenn nicht Verharmlosen eines Sachverhalts, den der bürgerlichen Gesellschaft kaum tolerabel erscheinen konnte.

Wer spontan singt, hat meist keinen Text parat und singt deshalb auf beliebige Silben, am häufigsten jedenfalls im Deutschen, auf »Lalala« oder »Trallala«. Es ist auffällig, wie oft diese Silben in der *Fledermaus* Verwendung finden. Das Stück ist geradezu davon durchgezogen, und diese Feststellung betrifft – wohlgermerkt – die Musiknummern. Hier ist die Musik nicht Transportmittel eines Textes, wie es im Musiktheater sonst üblich ist, sondern einzig und allein Ausdruck der Freude am Singen, die selbstverständlich nichts anderes widerspiegelt als ungehemmte Lust am Leben. Auch in den Musiknummern wird also Konvention durchbrochen, auch hier fallen die Akteure gleichsam aus der Rolle, und die Grenze zwischen Darstellung und Dargestelltem wird fließend. Wie weit die Auflösung des Ernstes der

Opernkonvention reicht, zeigt Adeles Couplet »Spiel ich die Unschuld vom Lande« im 3. Akt, dessen zweite Strophe Gefängnisdirektor Frank und Adeles Schwester Ida am Ende mit der parodistischen Nachahmung von Trompete und Trommel begleiten. Hier wird die Handlung vollends zugunsten des musikalischen Spaßes aufgebrochen.

Man ist geneigt, Musik als Ausdruck von Unmittelbarkeit der Affekte zu werten, als direktes und ungeschminktes Sprachrohr der Empfindungen, und als könne in Konsequenz dessen die Musik nur die Wahrheit sagen. Auf dieser Annahme basiert das Musiktheater. In der Regel ist die Annahme auch richtig, jedoch ist keine Regel ohne Ausnahme. Das beweist insbesondere die *Fledermaus*. Man betrachte dazu etwa die e-Moll-Melodie im Andante-Teil der Ouvertüre, die im Terzett Nr. 4 im 1. Akt wiederkehrt. In der Ouvertüre entfaltet sie, zunächst elegisch-zart in der Oboe ertönend, dann intensiver intoniert von Klarinette und Violoncello, eine Atmosphäre der Melancholie wenn nicht der Traurigkeit, an deren Echtheit kein Zweifel möglich ist.

Wenn die nämliche Melodie in dem genannten Terzett, der Abschiedsszene zwischen Rosalinde und Eisenstein wiederkehrt, so ist sie mit Texten versehen, die in ihrer Mischung aus Übertreibung und Trivialität die Echtheit des durch die Melodie vermittelten Affektes in Frage stellen, wenn nicht als unecht entlarven. »So muß aber ich bleiben acht Tage ohne dich? Wie soll ich dir beschreiben mein Leid/so fürchterlich« singt Rosalinde, und weiter: »Ich werde Dein gedenken des Morgens beim Kaffee, wenn ich Dir ein will schenken, die leere Tasse seh'; kann keinen Gruß Dir winken! Aus Jammer werd' ich g'wiß ihn schwarz und bitter trinken! Ach!« usw. Es ist zudem nicht der Text allein, der im Widerspruch zur Musik steht. Auch die dramatische Situation mit ihrer Vorgeschichte, in der Text und Musik erklingen, spricht nicht dafür, daß echtes Gefühl im Spiele ist. Schließlich wird zudem die Melodie selbst bei ihrer Wiederholung durch die Instrumentation mit einer Solotrompete bewußt sentimentalisiert und trivialisiert. Die schöne leidenschaftliche Kantiene, eine gleichsam klassische Operngeste, erweist sich als hohle Gebärde. Strauß allerdings tut noch ein übriges, um sie als das zu zeigen, was sie in Wahrheit ist. Als Reaktion Eisensteins auf den so demonstrativen Abschiedsschmerz seiner Frau schließt er einen pointiert-frechen, der Situation gänzlich unangemessenen Galopp an zu den Worten: »O je, o je, wie rührt mich dies!«, und - um das Maß gleichsam voll zu machen - läßt er Rosalinde diesen Text auch noch mitsingen, so als sei sie selbst von dem Theater, das sie ihrem Mann vorspielt, gerührt.

Rosalinde weiß sich zu verstellen. Wird dies im Terzett Nr. 4 unmittelbar deutlich - denn hier glaubt ihr niemand -, so stellt sich die Situation bei ihrem Auftreten im Hause Orlofsky ganz anders dar. Da sie maskiert erscheint und die Maske aus gutem Grund nicht ablegen will, wird bezweifelt, daß sie tatsächlich die ungarische Gräfin ist, für die sie sich ausgibt. Die Musik soll den Beweis der Echtheit bringen. Bezeichnenderweise ist es Rosalinde selbst, die dies vorschlägt. »Die nationa-

len Töne meines Vaterlandes mögen für mich sprechen«, sagt sie, und niemand scheint daran zu zweifeln, daß die Musik der Bürge für die Echtheit der Identität sein kann.

Der Erfolg ihres Csárdás gibt Rosalinde – scheinbar – Recht: der ungarische Ton scheint genau getroffen, ebenso das Temperament, so daß man sich fragt, ob Rosalinde vielleicht tatsächlich, wenn schon nicht adeliger, so doch ungarischer Abstammung ist. Über ihre Herkunft verrät das Stück im übrigen nichts, und da die Handlung offenkundig im alten Österreich vor sich geht, wäre durchaus denkbar, daß Herr von Eisenstein eine Dame ungarischer Abkunft geheiratet hat. Dennoch ist höchst unwahrscheinlich, daß es sich so verhält. Gerade wenn sie Ungarin wäre, würde Rosalinde nicht als solche auftreten; denn die Gefahr, daß Eisenstein ihr auf die Schliche käme, der ja als letzter merken darf, wer sie ist, wäre zu groß. Daß sie in der Maske einer ungarischen Gräfin auftritt, ist darum geradezu der Beweis dafür, daß sie keine Ungarin ist. Die Musik, derer sie sich so virtuos und effekt-sicher bedient, beweist in Wahrheit also nicht die Echtheit der Ungarin, ist vielmehr nichts anderes als eine Maske. Sie bietet Rosalinde sogar mehr Schutz als jene, die sie vor dem Gesicht trägt. Der Csárdás ist nicht wirklich echt, sondern nur täuschend echt; er beweist, daß Musik auch lügen und falsch sein kann. Das liebt das Publikum freilich nicht, weder jenes auf der Bühne noch jenes im Zuschauerraum, das deshalb den Csárdás für ungarisch hält, genauso wie die originalen, aber kaum je gespielten Balletstücke im Finale des 2. Aktes für spanisch, russisch, böhmisch und ungarisch. Es ist gewiß kein Zufall, daß der schnelle Teil des Csárdás, die sogenannte Friska, im ungarischen Teil des Balletts wiederaufgegriffen wird. Das heißt nichts anderes, als daß all diese Stile und Typen Masken sind, künstlich erzeugt und daher beliebig verfügbar, jedoch alles andere als echt.

Dem Tragen einer Maske verwandt ist das Spielen einer Rolle. Die *Fledermaus* führt das nicht nur im 2. Akt beim Fest Orlofskys im Bilde vor, sondern liefert im 3. Akt auch noch das gleichsam experimentelle Anschauungsmodell dafür, wie man es zu machen hat. Adeles Couplet »Spiel ich die Unschuld vom Lande« zeigt drei unterschiedliche Rollen, in die die »angehende Künstlerin« schlüpft: die Unschuld vom Lande kommt im pastoralen 6/8-Takt daher, für die Königin wird ein pompöser Marsch aufgeboten, und die Dame aus Paris präsentiert sich in koketten Grazioso. Daß auch hier nur etwas vorgetäuscht wird, zeigt der jedesmalige Wechsel in einen anderen Tonfall und andere Taktart, wenn Adele die Rolle verläßt und auf den Zweck ihrer Darstellung zu sprechen kommt, ihr Talent für das Theater und den Wunsch, dafür ausgebildet zu werden. Strauß führt exemplarisch vor, wie verfügbar die musikalischen Tonfälle sind und wie frei damit verfahren kann, wer sie beherrscht. Es ist also kein Verlaß auf die Musik, zumindest nicht in der *Fledermaus*.

Die Wahrheit ist der Punkt der Lüge

Marc Albrecht, Tilman Knabe, Alfred Peter, Birgitta Lohrer, Klaus Zehelein und Juliane Votteler im Gespräch

Albrecht: Strauß hat mit der *Fledermaus* etwas ganz Außergewöhnliches geschaffen: sie paßt nicht ins Genre hinein, sie paßt auch nicht in die Tradition und auch nicht zu seinem übrigen Werk. Dieses Stück scheint eine eigene Gattung für sich zu schaffen. Es ist ungeheuer präzise in seinen Zuweisungen, im Humor, in seiner Ironie, im Sarkasmus, es ist auch bitter in seiner Doppelbödigkeit. All diese Merkmale finden sich in der Musik, vor allem was die menschlichen Verhältnisse betrifft: Ein Schwanken des Bodens, auf dem man sich bewegt, ohne einen sicheren Halt zu gewinnen. Strauß schafft in der Musik dieses merkwürdige Schwanken des Rausches. Es gibt jede Menge Berauschendes und Benebelndes in der Partitur, denken wir nur an den Csárdás, kleine Giftspritzer, narkotische Stoffe, Opiate, die gleichzeitig deutlich machen, daß dahinter etwas Bitteres steckt, ein Hauch von Erwachen liegt schon darüber. Gerade im Csárdás schwingt doch auch sehr viel Melancholie mit.

Votteler: Was bedeutet diese Musik aus dem »heiteren« Bereich denn heute für uns?

Albrecht: Musikalisch ist das Stück weit weg von unserem heutigen Verständnis von zeitgenössischer Musik, aber zugleich gibt es eine Tradition, die man sich sehr schnell wieder wachrufen kann, die vielleicht gar nicht so versunken, sondern in uns noch sehr lebendig ist. Ich finde es faszinierend, daß die Strauß-Tradition durch die Wiener Philharmoniker bis heute ungebrochen ist. So hat man heute einen relativ guten Höreindruck, wie man Strauß vor 125 Jahren vielleicht gespielt haben mag, es gibt eine Art von dichtem Bezug.

Zehelein: Das Unverbrauchte der Musik der *Fledermaus* besteht darin, daß sie im Gegensatz zu einem heutigen Musical wirklich ingenieus ist, szenisch und musikalisch. Sie löst bei uns deshalb etwas ganz anderes aus, weil sie mit den Figuren und Situationen umgeht, sie verkümmert nicht zu einer Art »Beitrag in Nummern«. Diese Musik charakterisiert und beschreibt Figuren und Szenen, sie kommentiert nicht, sondern ist ein Bestandteil der Szene selbst. Einer der wichtigen Momente im Stück ist, meiner Meinung nach, der über das Vergessen: »Glücklich ist, wer vergißt, was doch nicht zu ändern ist«. Er scheint mir eine Art Essenz des Stückes auszudrücken, denn es geht nicht um das Vergessen des Vergangenen schlechthin, es geht um das Vergessen einer Geschichte, die gerade auf der Bühne erzählt wird. Das gerade Geschehene und Gesehene soll augenblicklich wieder ausgelöscht werden. Damit bekommt der Satz einen Bezug zur heutigen Zeit, wenn wir uns klarmachen, daß wir in einer Gesellschaft leben, in der Vergangenheit fast

nur noch als Staffage, als Dekoration des eigenen Lebens, vorkommt, verkommt. Sie wird nicht mehr als Geschichte der eigenen Herkunft begriffen und aus ihr wird nicht die Analyse dessen, was Zukunft heißt, bezogen. Natürlich hat dieser Satz heute eine ganz andere Bedeutung als zur Entstehungszeit des Stückes 1874, zur damaligen Zeit könnte man den Satz auf den Bankenkraich, auf die Fehlgeburt der Gründerzeit in Wien, beziehen. Darauf spielte er damals an, aber was machen wir heute damit?

Peter: Für mich ist dieser Satz wie eine Klammer des Stückes, und zwar im Kontext des Schlusses. Es wird behauptet, der Champagner hätte alles verschuldet, das erscheint wie ein Beschnitt der Vergangenheit: man muß nicht mehr verantworten, was man getan hat, weil man eine Erklärung dafür gefunden hat – und schon scheint alles ausgelöscht. Am Anfang hören wir die Aufforderung zum Vergessen, am Ende des Stückes kommt die Legitimierung dieser Forderung.

Votteler: Diese Legitimierung ist notwendig, denn sonst könnte die Welt nicht so weitergehen wie bisher. Man muß nicht nur die Geschehnisse der Nacht vergessen, sie müssen in einem theatralischen Zusammenhang und als Inszenierung entlarvt werden. Unter dem Schutzmantel des Alkoholgenusses hat sich jeder in eine andere Identität geschlichen und nun wird behauptet, alle hätten ganz bewußt nur eine Rolle gespielt. Dabei ist, wenn man das Stück genau untersucht, nicht ein einheitlicher Plan verantwortlich für die Verwirrung, es kollidieren ganz unterschiedliche Absichten miteinander. Nun vergißt man gemeinsam, was war und kann dann so weitermachen, als sei nichts geschehen. Der Kater kulminiert im kollektiven Verdrängen.

Knabe: Im ganzen Stück geht es permanent um die Maskierung, die Verkleidung, die angenommene Identität. Keiner will an diesem Abend der sein, der er ist, jeder zieht sich ein Kostüm an und verschafft sich einen großen Auftritt. Wir haben das im Bühnenbild und in den Kostümen thematisiert. Der Zuschauer sieht, daß sich Figuren verkleiden, Kostüme anziehen und in andere Rollen schlüpfen. Alle wollen weg von dem Ort, an dem sie sind und eilen zu diesem sagenumwobenen Fest, um sich dann dort wieder gegenüberzustehen. Aber das darf man sich auf keinen Fall eingestehen, man muß die Maske tragen und in ihr agieren, was zu den merkwürdigsten Konstellationen führt. Das ist der ganz schamlos ausgestellte Mechanismus der Komödie: es gibt keine Geheimnisse, keine verdeckten Mächenschaften, sondern man sieht, wie schon der nächste Zusammenprall vorbereitet wird. Die Maskierung muß von allen akzeptiert werden, weil jeder will, daß seine eigene Verkleidung akzeptiert wird.

Peter: Die Idee ist geboren und alle sind einverstanden. Jeder läßt sich auf seine Weise auf die Verabredung ein.

Zehelerin: Man kann behaupten, der Identitätswechsel hinge mit dem sozial-politischen Lebenszusammenhang zusammen, aber erst einmal ist er ja eine Frage an das Theater.

Knabe: Primär ist er ein theatralisches Ereignis. Für alle Figuren gilt, daß ihr Schein stärker ist als ihr Sein. Das macht das Stück so modern und aktuell. Der soziale, gesellschaftliche Aspekt tritt dann für uns hinzu, wenn wir fragen, was diese Vergnügungssucht, dieser Zwang, sich abzulenken und eine Rolle zu spielen, inkognito oder als Blendung, mit uns heute zu tun hat. Da fällt einem natürlich einiges auf.

Lohrer: Die Differenz zwischen dem, wie diese Menschen sind und wie sie scheinen wollen, ist sehr aktuell, indem die Menschen sich eine Identität leihen wollen, indem sie scheinbar über die Identitäten verfügen und in andere – auch soziale – Positionen springen. Sie verwirklichen für eine Nacht den Traum des sozialen Aufstiegs, der Unabhängigkeit, des Ehebruchs: jeder will einmal unter dem Anschein, daß ihn niemand kennt, etwas ganz Besonderes sein. Dafür sucht sich jeder eine bestimmte Maske, die viel über die Figur, die sich darunter verbirgt, erzählt. Gerade in den Kostümen bedeutet dies eine Gratwanderung, die sich vielleicht so formulieren ließe: inwieweit geht es nicht nur um eine Aufbesserung des eigenen Ichs, sondern auch um das Ausleben der geheimsten Wünsche oder um die Realisierung eines Gegenentwurfs? Besonders bei den Frauenrollen ist das auffallend.

Zehelein: Dürfen wir in dem Stück überhaupt von einer Identität als einer gesicherten Grundlage ausgehen, so, als gäbe es so etwas wie eine gesellschaftliche oder sagen wir musikhistorische Situation der Operette? Das Genre selbst erscheint ja als ein gefährdetes, zwielichtiges. Da erscheint es fast zwangsläufig, daß auch die Figuren eine Ambivalenz besitzen.

Peter: Es kommt mir so vor, als gäbe es eine Art innerer Notwendigkeit, einen Zwang der Veräußerung in diesem Stück. Die Behauptung des »Glücklich ist...« spiegelt nicht nur eine Not sondern auch eine Verzweiflung wider, die es zu untersuchen gilt. Historisch gesehen ist das Stück in einer Tradition entstanden, in der die theatralische Mechanik wichtiger war als der Inhalt, die Konstellation der Komödie war das wesentliche Element, nicht die zu verhandelnde Geschichte. In der Vorlage dieser Operette spielen die Typen die weitaus wichtigere Rolle als die Ereignisse, es geht darum, wie sie aufeinander reagieren und das wird in einer Art Versuchsanordnung erzählt: das Stubenmädchen und der Liebhaber und der Liebhaber und die Ehefrau usw., und so entwickelt sich ein Stück, das exemplarischen Charakter besitzt. Wenn die Figur das falsche Kostüm trägt, dann stört sie die Mechanik des Stückes, dann muß sie in eine andere Maske schlüpfen, weil das Stück sonst nicht weitergehen kann.

Zehelein: Ein gutes Beispiel hierfür ist der Schlafrock, der am Schluß des Stückes, um einen Skandal zu vermeiden, als »Requisite« statt als corpus delicti bezeichnet wird. Als sei die Welt ein Theaterfundus aus dem sich jeder bedient.

Knabe: Genau, denken wir an das Terzett im ersten Akt: »O je, o je, wie rührt mich dies«: hier gibt es ja nicht einen Subtext, sondern jede der drei Personen singt dies aus einem anderen Gestus – alle drei haben ganz verschiedene Motive – und

die Musik hat wieder einen anderen, der in einem Spannungsverhältnis zum Inhalt steht.

Zehelerin: Das ist ein Spannungsmoment des ganzen Stückes. Im Csárdás kommt diese Spannung sozusagen an einen Endpunkt, weiter kann man dieses Verhältnis nicht ausreizen, denn hier wird die Maskenhaftigkeit der Musik zum Thema selbst, wird eine Identität als Maske behauptet – das ist der Kern des Stückes. Auf die Frage, wer uns denn verbürgt, daß es sich wirklich um eine ungarische Gräfin handelt, wird ausgerechnet geantwortet: »Die Musik«. Die Musik wird zum Instrument gemacht, um das, was wir die ganze Zeit als Szene gesehen haben, zu beweisen. Das ist unser Thema, und jetzt wird unser Thema gleichsam theatralisch verspielt. Bis dahin gab es eine permanente Überredung zum Theater und nun beginnt mit dem Csárdás das Überredungstheater. Dies steht für etwas ganz anderes, denn es geht nicht darum, ob eine Ungarin eine Ungarin ist, weil sie von der Pußta singt, sondern es geht um die Maskenhaftigkeit als Thema des Stückes. Und die größte Maske, die wir uns überhaupt denken können in dem Metier, in dem wir arbeiten, ist die Musik. Das ist das Geheimnis oder die Größe des Stückes. Es ist ein Moment der Wahrheit des Musiktheaters: nicht die anmaßende Behauptung, daß die Musik die Wahrheit spricht, sondern daß eine Person sagt, die Wahrheit wird durch die Musik gesprochen. Es ist sowohl eine Instrumentalisierung der Musik, als auch der Wahrheit. Die Wahrheit ist der Punkt der Lüge.

Peter: Das Moment der Spannung liegt natürlich auch in der Konstellation zwischen gesprochener und gesungener Sprache. Im Verhältnis von Dialog und Musik kommt es mir vor, als seien die Figuren in der Musik aufgehoben und als würden sie darauf hinarbeiten, daß sie endlich singen können, in den Dialogen ist das Konfliktpotential, sind Energien aufgestaut, und die lösen sich in der Musik dann auf. In den Passagen der gesprochenen Rede herrscht die Suche nach der Rolle, dem Kostüm und damit nach der Identität vor und in der Musik präsentieren sich die Figuren als Maskierte, ob dies nun Rosalinde ist, während des Csárdás oder Adele, die im 2. und im 3. Akt jeweils die Überzeugungsarbeit leisten muß, daß sie »Theater spielen kann«.

Knabe: Gerade am Beispiel des letzten Couplets im 3. Akt von Adele kann man etwas verdeutlichen, was wir bei der Vorarbeit entdeckt haben: am Anfang unserer Arbeit hatten wir eine etwas andere Konzeption des Bühnenbildes. Es gab einen Raum als Innenraum und eine Art Schleusensituation, mit der wir versuchten, etwas von individuellem Dasein zu erzählen, also den Übergang der Figuren zu zeigen, bevor sie den Repräsentationsraum betreten, wie sie sich verwandeln auf dem Weg von Außen nach Innen, ein Rückzugsraum, in dem die Figuren eine Psychologie entwickeln konnten. Aber dann wurde uns klar, daß es in diesem Stück gar nicht um Psychologie geht. Die Strategie, die die Mechanik bestimmt, ja mit ihr identisch ist, läßt das nicht zu. Die Situation der Maske oder der Lüge ermöglicht keine psychologische Dimension. Es geht nicht um die Motivation der Figuren: sie

sind, was sie behaupten. In diesem letzten Couplet von Adele geht es direkt um das Theaterspielen an sich, sie, die sich maskiert hat, schlüpft nacheinander noch einmal in drei weitere Rollen. Sie demonstriert das Theaterspielen, das den ganzen Abend Thema war, als ein Mittel. Dieses Mittel haben alle Figuren angewandt ohne den Bezug zum Theater herzustellen, erst am Ende geschieht das, in einer Art Einführung. Da wäre es ganz falsch, eine Ebene hinzuzufügen in der man die innere Verfassung Adeles sähe, hierfür gibt es weder Anlaß noch Raum in dieser Situation der Steigerung: sie behauptet, daß sie alles kann, und sie zeigt ganz schamlos vor allen, wie sie sich verwandelt, da gibt es kein Geheimnis.

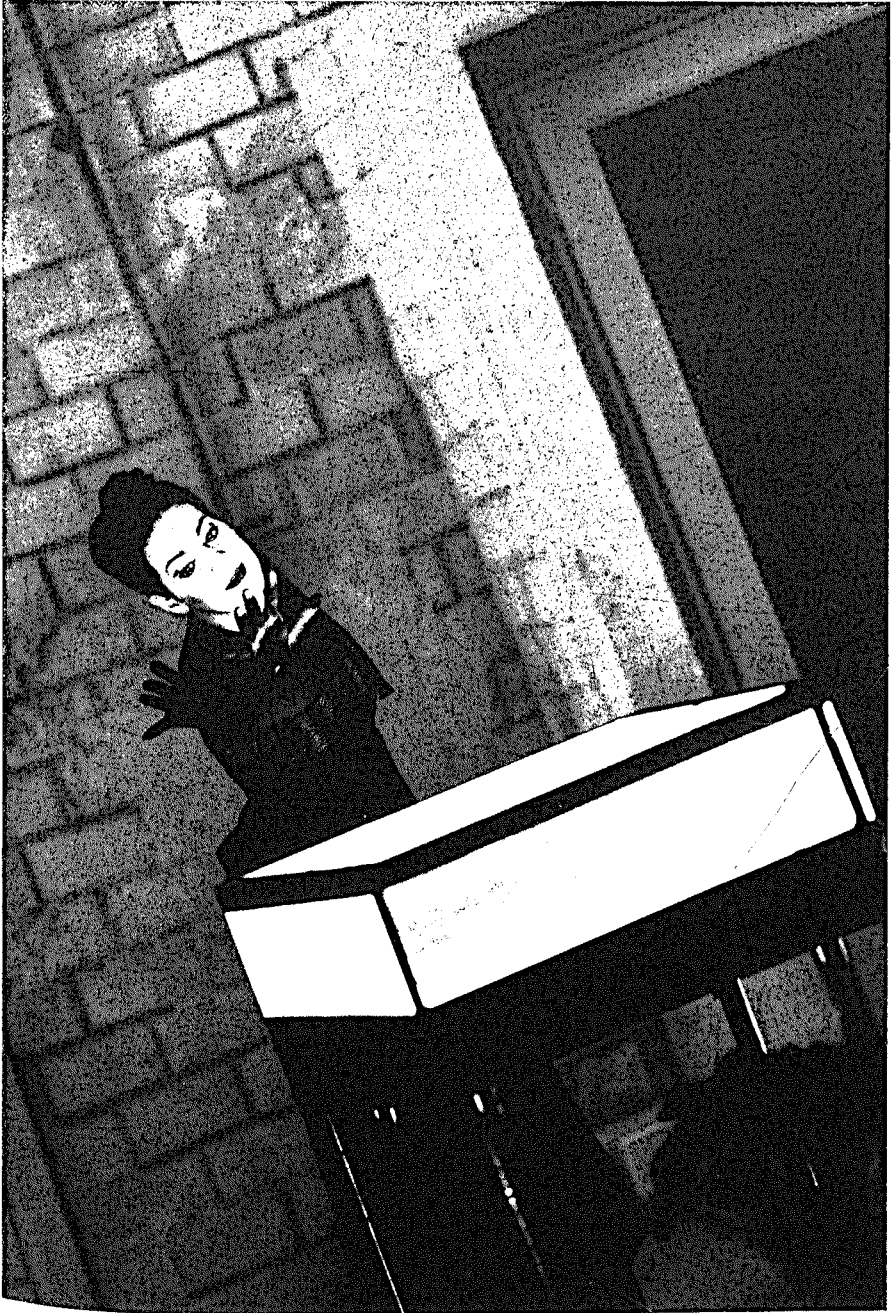
Peter: Für den Raum bedeutete dies, daß wir neu über das Moment der Öffentlichkeit nachdachten. Selbst der private Raum des ersten Aktes besitzt eine eigentümliche Durchlässigkeit: jeder steht unangemeldet und unkontrolliert auf der Szene, eigentlich geht es zu wie auf dem Bahnhof. So entstand ein Raum mit zwölf Türen, die alle jeden Augenblick aufgehen können, das heißt, wer sich im Innen befindet, wird ständig vom Außen überrascht und gefordert. Uns hat nicht die Topographie verschiedener Wohnräume oder der öffentlichen Räume interessiert, sondern die Idee, daß man von überall nach überall kommt. Das bedeutet auch, mit dem irrationalen Umgang mit der Zeit bewußt zu spielen: Falke schreibt Rosalinde einen Brief mit der Aufforderung, sie solle auch in die Villa kommen, und vier Minuten später ist sie - verkleidet und maskiert - zur Stelle. Diese Konstellation bedeutet, daß die Szene unsicher, daß sie von allen beobachtet wird und daß man gleichzeitig auch ständig flüchten könnte. Und besonders wichtig: die Situation des überfallartigen Auftritts. Jede Szene wird unterbrochen, kein Gefühl wird wirklich ausgespielt. Und so entstand die Idee, einen Raum zu entwickeln, der an einen öffentlichen Raum erinnert, ein Arkadenraum, eine Markthalle, eine Passage, in diesem Sinne ein Zitat der Entstehungszeit um 1870, in der diese Passagen erfunden wurden, um in geschützten Räumen öffentlich flanieren zu können. Jetzt ist dieser Raum aber nicht mehr offen, sondern er ist zugemauert und dadurch entsteht etwas Klaustrophobisches, aber dies wird wieder gebrochen dadurch, daß man jederzeit hineingehen kann. Auch der Raum scheint etwas zu sein, was er nicht ist, er ist Bahnhof, Saal, Gefängnis: je nach Ansage hat er plötzlich wechselnde Funktionen. Die Türen unterscheiden zwischen Innen und Außen, Außen bedeutete in dieser Inszenierung das Kostüm.

Lohrer: Die Situation dieses Scheinrealismus haben wir auch in die Kostümgestaltung übernommen. Die Kostüme sind historisch, aber sie scheinen aus der Zeit herausgefallen, es wird deutlich, daß es sich um Verkleidungen handelt, daß diese Kleider nicht täglich getragen werden, sondern daß sie angelegt werden, um auf der Szene eine fremde Rolle zu spielen. Die historischen Zitate sind daher auch etwas derangiert und verschoben, es ist nicht die eigene Haut, in die man schlüpft, sondern eine andere Zeit und die trägt fremde Zeichen.

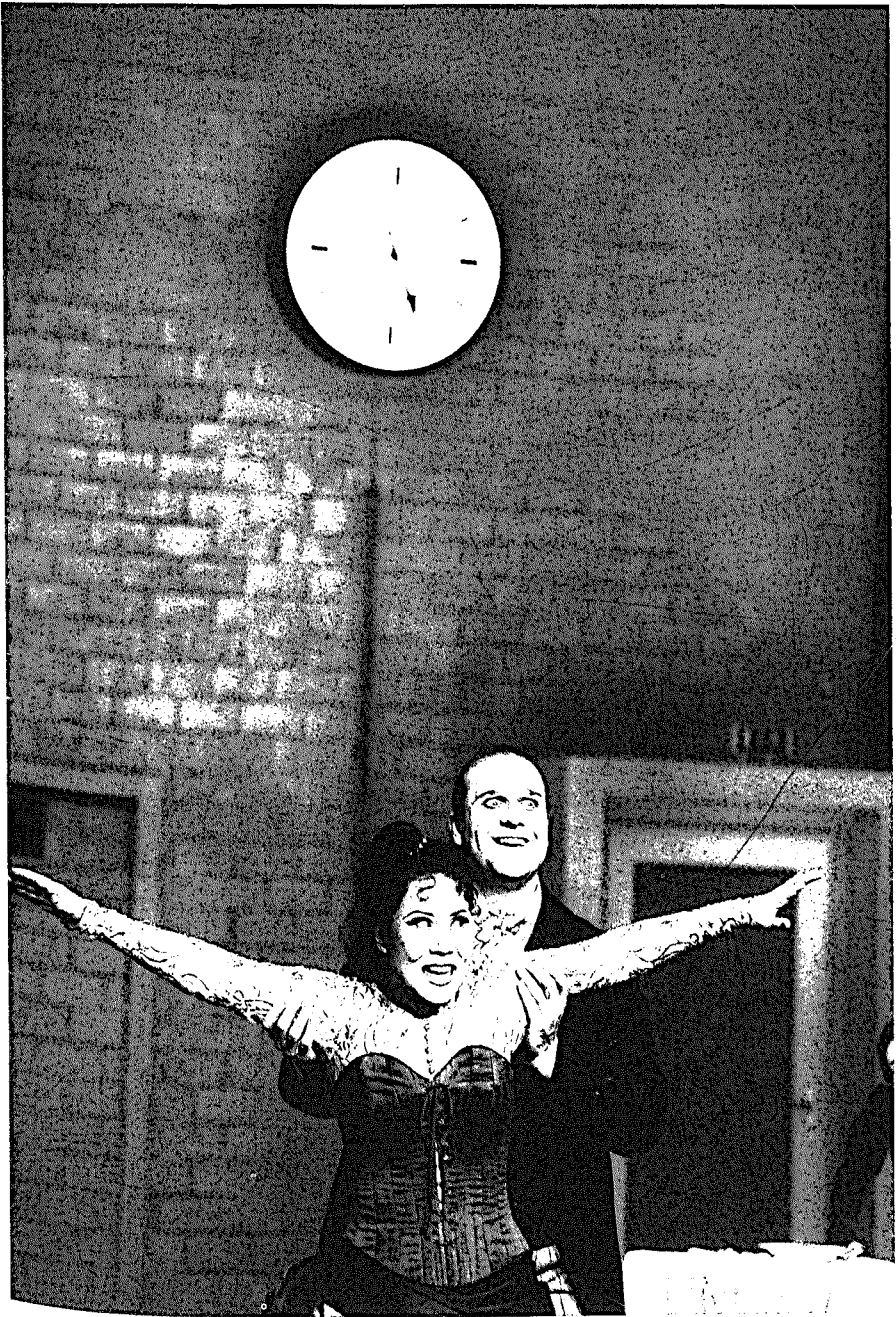
Votteler: Eine Besonderheit besteht darin, daß alle Figuren nur dadurch, daß sie

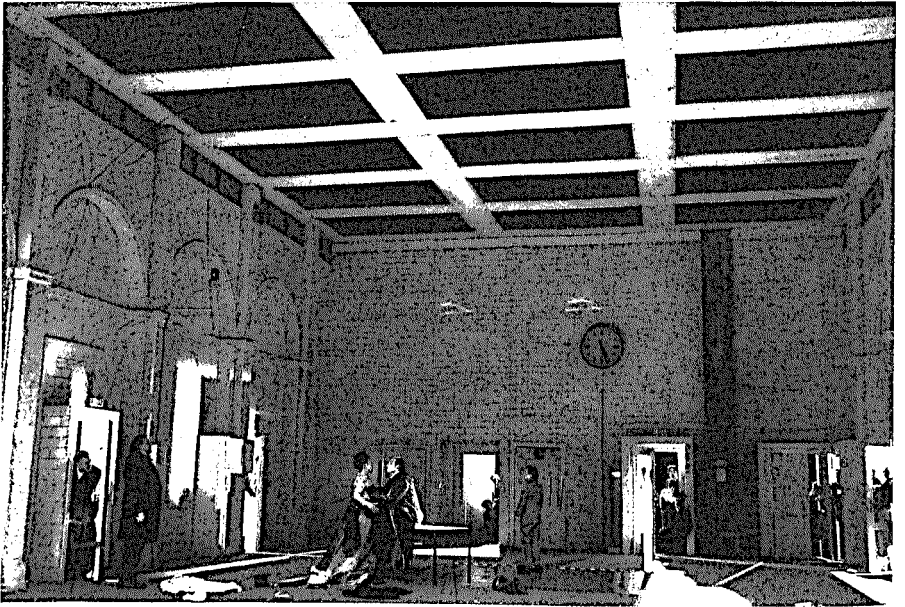
andere sind, Bewegung in die Musik und damit in Handlung bringen. Ganz besonders ist hier auf Orlofsky zu verweisen. Die Figur findet sich bereits in der Vorlage des Stückes, der Komödie *Le Réveillon* von Meilhac und Halévy, einem sehr erfolgreichen französischen Stück. Und bereits hier ist Orlofsky eine Frau, es handelt sich also schon in der Komödie um eine Hosenrolle.

Knabe: Orlofsky gibt im 2. Akt die Anweisung, was überhaupt zu geschehen hat, er stellt die Gesetze und Regeln auf und eine der Voraussetzungen des Stückes ist die angenommene Identität. Die Maske ist im Kern der großen Party, die wir sehen, schon vorhanden. Formal thematisiert Orlofsky den Inhalt des Stückes und als Regisseur muß man sich darüber Gedanken machen, warum das eine Frau ist, was das bedeuten kann. Es hat eine Komponente der Androgynität, laut Text ist Orlofsky 18 Jahre alt. Das muß ein Gefährdetsein, eine Verletzlichkeit bedeuten, und sie verbirgt sich hinter der Maske des burschikosen Lebemanns. Für mich ist es wichtig auch hier den »Einstieg« in die Rolle zu zeigen, also die bewußte Entscheidung einer weiblichen Person in eine männliche Verkleidung zu steigen. Diese Maske hat niemand durchschaut, sie fällt erst in einem überraschenden Moment. Das ist unsere Interpretation, die das Genre der Hosenrolle ernst nimmt, denn es spielt ja im Stück selbst keine Rolle, wer Orlofsky ist, darüber wird nicht geredet. Die Villa und das Fest sind eine Verheißung, ohne wenn und aber, jeder will dabei sein, jeder will vergessen, wie klein der Horizont ist, der einen umgibt.

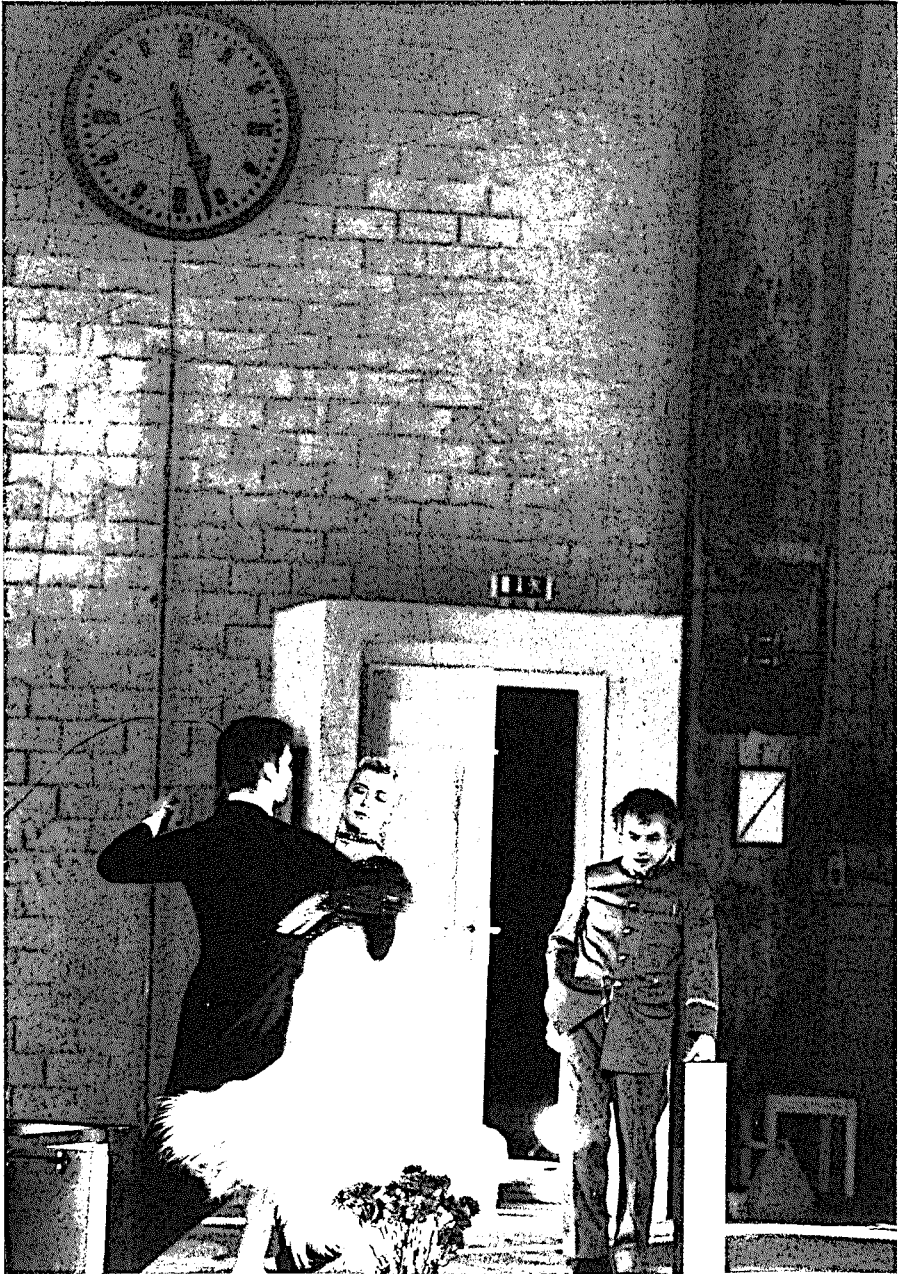








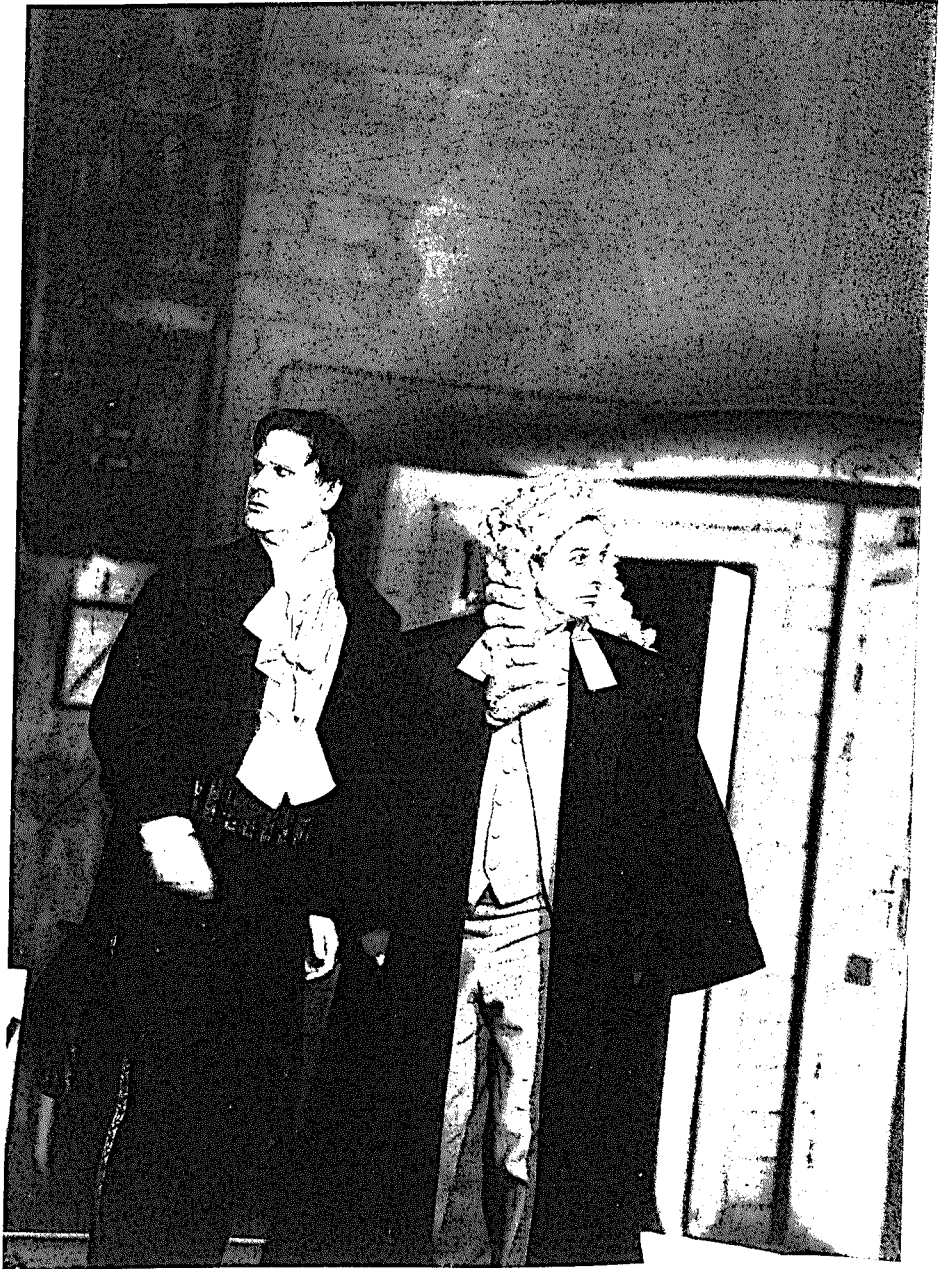
















Maskierung

Juliane Votteler

Die Operette *Die Fledermaus*, 1874 entstanden, basiert auf verschiedenen Textvorlagen, deren wichtigste die französische Komödie *Le Réveillon* von Meilhac/Halévy zu sein scheint. In diesem Boulevardstück wird das Geschehen an einem Weihnachtsabend in der französischen Provinz erzählt, der in karnevaleskem Treiben verbracht wird und mit der deutsch-österreichischen Weihnachtstradition nichts gemein hat. Die Grundzüge der *Fledermaus* sind hier bereits angelegt: es geht um die Inhaftierung eines Bürgers, der wegen Beleidigung eine Arreststrafe abzubüßen hat, um die Entführung desselben aus dem häuslichen Kreis zu einem Fest in etwas zwielichtigem Milieu und die Verhaftung des Liebhabers seiner Frau auf Grund einer Verwechslung.

Haffner und Genée, die dieses Stück neben der Komödie *Das Gefängnis* von Roderic Bendix als Vorlage benutzten, haben interessante Raffungen und Steigerungen vorgenommen, die uns bestimmte Charakteristika der *Fledermaus* verdeutlichen. Natürlich konnten sie das Stück nicht an Weihnachten, einem deutsch-österreichischen Festabend spielen lassen. So spielt das Stück nun ohne jede Zeitangabe und es handelt sich bei dem Fest beim Prinzen Orlofsky um eine Festlichkeit, auf der die Herren fast ausschließlich unter falschem Namen erscheinen und die anwesenden Damen alle käuflich zu sein scheinen, was Orlofsky auch keineswegs zu bemängeln versucht. Diese Vertuschung der eigenen Identität erstreckt sich bis auf den Gastgeber, der bereits in der französischen Vorlage durch eine Frau gespielt wurde.

Diesem Fakt, der sehr überraschend ist, da Hosenrollen im Schauspiel nur zum Einsatz kommen, wenn sie auch eine wesentliche dramaturgische Funktion haben (die verkleideten Damen benutzen die männliche Identität, um ihrem Liebhaber nachzusehen, ihn zu täuschen oder zu retten – man denke an die Dramen Shakespeares) lohnt es nachzugehen. Orlofsky ist eine Frau, die, ohne das dies erwähnt würde, die Rolle eines Mannes spielt. Alle amüsieren sich über die Jugendlichkeit des Prinzen, alle machen sich ein wenig über seine Langeweile und zur Schau gestellte Art des Lebemanns lustig, die Verdeckung der weiblichen Identität wird aber nie thematisiert. Diese Maskierung scheint Grundlage der Handlung zu sein. Denn bei genauerer Untersuchung stellt sich heraus, daß alle im Stück beteiligten Personen nicht das sein wollen was sie sind. Alle versuchen, zumindest an diesem Abend in eine andere Haut zu schlüpfen. Die Männer wechseln ihre Stellung und Namen gegen eine soziale Aufwertung: Eisenstein und Frank geben sich als adelige

Franzosen aus, die »Damen« bestehen darauf aus der »feineren« Gesellschaft des Theaters zu kommen. Daher muß auch Adele aufgewertet und zur »theaterakademischen Spezialität« ernannt werden - und Rosalinde tritt als ungarische Gräfin auf. Falke schließlich behält zwar seinen Namen, enttarnt sich aber später als Regisseur des ganzen Abends. Dessen katastrophales und verworrenes Ende im Gefängnis droht zu einem Skandal zu führen, weshalb Eisenstein auch schlechterdings weis gemacht wird, alles was sich abspielte, sei nur Theater« gewesen, alle haben mitgespielt und selbst der Schlafrock wird zum Requisit erklärt.

Orlofsky wird als Einzige/r nicht enttarnt, diese Maske beleibt bis zum Schluß unerwähnt und es scheint, als wäre es auch dringend nötig, in der Demaskierung nicht noch weiter fortzufahren, da sonst ein allgemeiner Zusammenbruch in Aussicht stünde. Orlofskys Maske ist die Grundlage der gesamten theatralischen Situation, ist der Ausgangspunkt der Handlung. Nicht der prächtige Hintergrund des Festes, sondern die von Anfang an vertauschten Vorzeichen des Geschlechts ermöglichen die Aushebelung der Realität, das Auf-den-Kopf-stellen der gesamten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Auf der Grundlage dieser Verabredung kann man angeblich wieder in den Alltag zurückschlüpfen, als sei nichts gewesen. In diesem Kontext erscheint auch Orlofskys Eingriff zu stehen, wenn er statt Frank Adele fürs Theater ausbilden lassen will. Das Theater, dessen Sachwalter Orlofsky zu sein scheint, ist seine/ihre Angelegenheit, die theaterakademische Spezialität« ist das Terrain, wo er/sie sich besonders auskennt und zuständig fühlt. Dies Verbindung zwischen Orlofsky als dem »Veranstalter« des Spaßes (mit Falke als Regisseur) und dem Ablauf der Ereignisse im gesamten Kontext scheint die Folie des Stückes zu sein, der Hintergrund, auf dem das Fest überhaupt erst stattfinden kann. Die Befreiung dieser Person aus sämtlichen Konventionen, das jenseits der Verabredungen angesiedelte Image des Bohemiens, noch dazu dargestellt von einer Frau, vertauscht die Wertigkeiten mehr als jeder Karneval, denn über diese Maske darf man nicht lachen und sie als Maske denunzieren: sie ist die Grundlage des Abends. Es ist wie im Theater: wenn man die Verabredung nicht akzeptiert, daß das Spiel auf der Bühne Realität ist, so betrügt man sich selbst um das ganze Vergnügen.

Dabei geht es, als Prinzip und Mechanik der Konstellation, vornehmlich um die Umwandlung des Privaten in etwas Öffentliches. Von Anfang an wird das Intime und Private zur Schau gestellt: der Salon Eisensteins, um dessen gesellschaftliche Reputation sich Rosalinde so angelegentlich sorgt, ist scheinbar für jeden offen: Alfred, Eisenstein und Blind, Falke und zuletzt Frank stehen unangemeldet und unvorbereitet in der Tür, es geht zu wie auf einem Bahnhof in dieser Zelle der Wohlständigkeit. Kein Schutz verhindert das Eindringen der Voyeure, derjenigen, die sich angelegentlich in die Privatsphäre mischen und sie durcheinanderbringen. Rosalindes Anrufung »Oh Schicksal, oh Schicksal...«, als befände sie sich in einer großen Tragödie, ist nur in diesem Rahmen der Zurschaustellung denkbar, sie muß

wahrhaftig an andere Instanzen appellieren als an ihre eigene Moral, denn sie steht schon mitten auf dem Marktplatz des öffentlichen Interesses und ist nicht mehr Herrin der eigenen Vorstellungen.

In Orlofskys Palais ist alles als Bühnensituation arrangiert: es geht darum, zu sehen und gesehen zu werden, jeder stellt sich und seine falsche Identität zur Schau und berauscht sich am heimlichen Triumph unerkannt zu bleiben. Die Tatsache, daß man lauter »Bekannt« trifft, führt allerdings zu einer aggressiven Stimmung: Eisenstein will Adele unbedingt kompromittieren und später toben mit ihm gemeinsam die versammelten Damen gegen die Maskierung der ungarischen Gräfin an. Sosehr man die geborgte neue Haut behalten will, um so aggressiver versucht man sie den anderen vom Gesicht und vom Leib zu reißen. Einen Spaß will sich jeder machen, aber, so wird immer deutlicher, nur auf Kosten der anderen.

Diese Intention verfolgt durchaus nicht nur Falke, der sich rächen will. Bei allen anderen, besonders aber bei Eisenstein spürt man dies deutlich. Durch diese Attitüde wird die Ursache der Rache, der Streich, den er Falke spielte, als dieser nach einem Faschingsball als Fledermaus durch die morgendliche Stadt laufen mußte, deutlicher, als es die kurze Erzählung im zweiten Akt zunächst vermuten läßt. Falke wurde damals seiner Verkleidung im Grunde beraubt, er wurde im Kostüm bloßgestellt, indem er seine Maskierung zum falschen Zeitpunkt und am falschen Ort zur Schau stellen mußte. Damit ist er blamiert. Man nennt ihn seither »Dr. Fledermaus« und seine gesellschaftliche Reputation hat ganz sicher Schaden genommen. Er ist ein Opfer seiner angenommenen Rolle geworden, mit der nun gleichgesetzt wird: der theatralische Spaß fand für ihn kein erlösendes Ende.

Bezeichnend ist, daß Falke mit Eisenstein den Ort gewechselt hat, denn das Maskenfest, von dem berichtet wird, fand an einem anderen Ort statt. Jetzt wohnen sie in einem nicht näher gekennzeichneten Badeort und es scheint, als wiche Falke seinem Freund nicht mehr von der Seite, bis er zum Zuge gekommen ist und diesen so lächerlich macht, wie es ihm geschah. Das Maskenfest fand in der Vergangenheit unter den üblichen Bedingungen statt, die Beteiligten schlüpfen in Kostüme, die sie als Tiere oder andere Wesen darstellten, also eine irrealer Welt, in der man sich vergnügt, indem man sich ganz unverstellt als »verkleidet« darstellt. Falke verschärft für seinen Racheplan die Situation, indem die von ihm arrangierte Maskierung nicht irreal, sondern ganz konkret ist. Er erhöht damit die gesellschaftliche Blamage die Eisenstein erleiden soll um ein Vielfaches. Denn Eisenstein ist nicht nur als Ehemann kompromittiert, sondern auch vor der ganzen Stadt als Insasse des Gefängnisses ausgestellt. Niemand wird sich verkneifen können zu fragen, was seine teure Gattin in den folgenden acht Tagen wohl in seiner Abwesenheit veranstaltet.

Im Gefängnis treffen wir auf die einzige Figur des Stückes, die – ausgerechnet weil sie als permanent unter Alkohol stehend gezeichnet ist – völlig bei sich zu sein scheint. Für Frosch gibt es aus seiner (Frosch-)Perspektive nicht den Unterschied

zwischen Schein und Sein, denn alles ist für ihn auf fragwürdig schwankendem Boden angesiedelt und die Wirklichkeit ist so nebulös, daß man sich besser nicht um die Konturen bekümmert, sondern sich an die verwirrenden Konstellationen anpaßt.

Auffallend ist, das im ganzen Stück die Handelnden ihre Strategie nicht verbergen, sondern jeder seine Interessen ganz offen verfolgt. Die Lust besteht gerade darin, ungehindert seinen eigenen Wünschen nachzugeben, da man sich unter dem Deckmantel der Verkleidung und Verstellung bewegt. Absurd, wenn auch folgerichtig, erscheint unter dieser Voraussetzung die Tatsache, daß das Liebespaar des Abends ausgerechnet miteinander verheiratet ist. Diese Konstellation bringt noch einmal zugespitzt die gesamte Situation zum Ausdruck: alle fliehen aus den angestammten räumlichen und sozialen Zusammenhängen, jeden drängt es an einen Ort, an dem ihn niemand kennt, an dem er sich ausleben und verwirklichen kann. Und alle treffen sich letztlich im selben Raum wieder, zunächst bei Orlofsky, dann - sinnbildlicher könnte die Provinz nicht dargestellt sein - im Gefängnis. Zuletzt stehen sich alle Beteiligten gegenüber und würden gerne den ganzen Spuk vergessen machen. So klagt man eine kollektive Amnesie ein, um gemeinsam ungeschehen zu machen, daß man sich gerade noch selig verbrüderet hat. Um den Status quo wieder herzustellen, braucht es allerdings mehr Überredungskraft als den Champagner: hierzu muß man sich des Theaters bedienen und dessen »Narrenfreiheit«. Als Bestandteil eines »großen Planes« kann sich jeder gerne seine individuellen Entgleisungen leisten, auch unlogische oder gar nicht zum Plan Falkes gehörende Details werden rasch integriert. Denn Falkes Plan ist schon sehr bald offenkundig. Viele Nebenhandlungen scheinen aber von diesem losgelöst und entwickeln eine Eigen-dynamik. Am Ende muß Eisenstein beschwichtigt werden, er sei einem bloßen Theaterzauber aufgesessen.

Diese theatralische Implikation scheint rückwirkend das Stück in einen anderen Kontext zu stellen. Die Maskierung ist so gesehen viel weniger der karnevaleske Spaß - oder aus dem französischen Stück herrührend, die traditionelle Verkleidung am Weihnachtsabend - als konkreter Rollentausch im Sinne des theatralischen Spektakels, eines Spektakels, über dessen gesellschaftlichen faulen Zauber der Vorhang rasch fallen muß.

Mehr als eine »ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne«

Moritz Csáky

Die allgemeine Beurteilung der Wiener Operette ist außerordentlich ambivalent, wenn nicht konträr. Einerseits beschäftigen sich mit ihr ernst zu nehmende Interpreten wie Nikolaus Harnoncourt oder John Eliot Gardiner und auch die Besucherzahlen von Operettenaufführungen zeugen von der doch offenbar noch immer großen Beliebtheit dieses Genres. Andererseits hält man sich an das Verdikt, unter das Karl Kraus die Wiener Operette gestellt hatte (übrigens hat es Kraus vermieden, Operettenvorstellungen zu besuchen): Sie wäre nichts anderes als eine »ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne«. Äußerungen von Hermann Broch, Egon Friedell und vielen anderen, bis Theodor W. Adorno, verfestigten diese Meinung zu einem zumindest unter Intellektuellen gängigen negativen Klischee. Daß in den Jahrzehnten um 1900 Gebildete wie z. B. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Franz Werfel, Béla Bartók, Béla Balázs oder Endre Ady eifrige Besucher von Operetten waren, nimmt man entweder nicht zur Kenntnis oder man versucht es ganz einfach zu verschweigen. Neben dem ungarischen Kritiker Ady war es u. a. Hofmannsthal, der die Operette nicht so sehr von einer musikalisch-ästhetischen Warte aus zu beurteilen als vielmehr auf ihre soziale und kulturelle Dimension hinzuweisen versuchte und Richard Strauss gegenüber die Meinung vertrat, die zeitgenössische Oper sollte der Operette ihren Zauberring, »mit dem sie die Seelen der Zuhörenden so voll bezwingt«, entwinden. Er wünsche sich für seine Textvorlagen eine Musik, die einen gleich großen Zuspruch hätte wie jene der Operetten. In der Tat war die Operette eines der beliebtesten Unterhaltungsgenres der Jahrzehnte um 1900, sie war aus dem Alltag der städtischen Bevölkerung der Donaumonarchie nicht wegzudenken. Die große Beliebtheit der Operette legt den Schluß nahe, daß sie Inhalte anzusprechen wußte, die der Mentalität, d. h. den Vorstellungen und Sehnsüchten ihrer Rezipienten entsprachen. Von einem solchen Gesichtspunkt aus gesehen dürfte es daher lohnend sein, sich der Operette nicht so sehr von einem musikalisch-ästhetischen als vielmehr von einem sozial- bzw. kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkt aus anzunähern, um die Relevanz, die ihr zukam, besser zu verstehen. [...]

Sprachlich-kulturelle Pluralität der Donaumonarchie

In der zentraleuropäischen Region bzw. in der Donaumonarchie fand sich aufgrund der ethnischen und sprachlich-kulturellen Pluralität oder Heterogenität eine Vielzahl von kulturellen Konfigurationen vor. Die Städte der Monarchie, die während

des 19. Jahrhunderts unter dem Druck der Modernisierung (Industrialisierung) sehr rasch angewachsen waren, wurden zum Spiegelbild dieser regionalen Pluralität. Denn die Ausweitung urbaner Zentren erfolgte vornehmlich durch Zuwanderungen aus dem engeren oder weiteren Umland, d. h. aus dieser heterogenen Region. Auch die kulturellen Codes, die Elemente, mittels derer Individuen und ganze soziale Schichten in den urbanen Räumen kommunizierten, entstammten diesem ethnisch-kulturell heterogenen Umfeld. Diese Situation begünstigte zum einen die Verschränkung von Codes unterschiedlicher Provenienz (Akkulturation) zu neuen Deutungsmustern, zu neuen kulturellen Konfigurationen. Zum anderen vermochten Individuen und ganze soziale Schichten sich in differenten kulturellen Bereichen zu bewegen, sie waren »vielsprachig« im wörtlichen oder im übertragenen Sinne. Auch ein Künstler hatte die Fähigkeit, nicht nur eindimensional zu argumentieren, sondern unter einer Vielzahl von variablen Codes zu wählen und diese in sein künstlerisches Produkt einzubinden. Doch auch im Hinblick auf die heterogene Provenienz seiner Rezipienten war er angehalten, »vielsprachig« zu argumentieren, um von allen einigermaßen verstanden zu werden.

Die Verschränkung vielfacher Codes läßt sich am besten an Verhaltensweisen des Alltags verdeutlichen. Die Küche (Speisenfolge) in den urbanen Räumen beinhaltet Elemente, die von den Zuwanderern aus der Region mitgenommen wurden, hier spezifische Symbiosen, Konfigurationen eingegangen sind und das hervorgebracht haben, was man als eine »Wiener« oder »Budapester« Küche bezeichnet. Ähnliches gilt auch für andere Bereiche, die die Lebensgewohnheiten der städtischen Bewohner bestimmten, d. h. Verhaltensweisen in der alltäglichen gesellschaftlichen Kommunikation wie z. B. die »Sprache« von literarischen oder musikalischen Produkten. Unter diesen nahm das musikalische Unterhaltungstheater, die Operette, eine dominante Stellung ein.

Die breite Akzeptanz der Wiener Operette kam sicher daher, daß sie in einer heiteren, entspannten Art auf konkrete gesellschaftliche und politische Vorgaben zu reagieren wußte. Ihre Beliebtheit gründete sich aber auch darauf, daß gerade sie mit einer Vielzahl von Codes zu argumentieren wußte, die von ihren Rezipienten, die unterschiedlicher ethnisch-kultureller Provenienz waren, leicht dekodiert werden konnten. Daher gilt es, die Wiener Operette vor allem als das Produkt eines ganz konkreten sozialen und kulturellen Umfelds zu begreifen, um die Elemente jener inhaltlichen und musikalischen Botschaften zu erkennen, die sie ihren Zuschauern und Zuhörern zu vermitteln wußte.

Wurzeln der Operette: Volkstheater und Einfluß Offenbachs

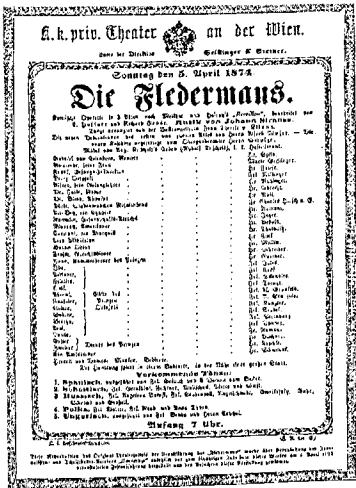
Ein flüchtiger Blick auf die Anfänge der Operette in der Monarchie ist dafür aufschlußreich. Sie hat ihre Wurzeln in autochthonen Traditionen des Volks- und Vorstadttheaters, woraus sich ihre populäre, zuweilen derbe oder komische Thematik und ihre volksnahe Melodik mit Allusionen an das Wienerlied (im Singspiel) bezie-

hungsweise an die ungarische Volksmusik (im »népszinmű«) verdanken. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, daß die Stücke Nestroys nicht nur mit musikalischen Einlagen versehen waren, sondern zumeist französische Vaudevilles zur Vorlage hatten. So verwundert es nicht, daß in den späten 50er Jahren des 19. Jahrhunderts die ersten Offenbach-Aufführungen in Wien durch Nestroy initiiert wurden, konnten sie doch als die Fortsetzung einer vorhandenen Tradition angesehen werden. Zur Zeit des Neoabsolutismus wurde vor allem in Ungarn die politische Aktualität der Offenbachschen Operetten rasch erfaßt und ihre Kritik am Deuxième Empire auf die eigenen politischen Zustände übertragen. So ist es erklärlich, daß nicht nur die großen Theater der Metropolen, sondern auch kleine ungarische Provinzbühnen wie etwa jene von Raab (Győr) oder Miskole mit Offenbachproduktionen aufwarteten. Die Verschmelzung der eigenen Traditionen mit den neuen Offenbachschen Einflüssen führte dann zugleich in Wien und in Ofen-Pest (Budapest) zu den ersten eigenen Operettenversuchen. In Wien unter der Federführung des Dalmatiners Franz von Suppé (*Das Pensionat*, 1860) und des Kroaten Ivan (Giovanni) Zajic, in Ungarn unter Géza Allaga (1841-1913), unter dem gebürtigen Berliner Jakob Jakobi (1827-1882) und unter dem Polen Josef Konti (1852-1905). Der enthusiastische Empfang des Offenbachschen internationalen, großstädtischen Flairs ist ein Hinweis darauf, daß sich die Operettenrezipienten zunehmend aus den urbanen Mittelschichten rekrutierten: Man fühlte sich nunmehr als Städter, als bourgeois und wollte an einem Pariser und nicht an einem Publikum der eigenen Vorstädte gemessen werden. Ein solches Bürgertum identifizierte sich mit Offenbachs Sozial- und Politikkritik und wußte die Operette auch im Hervéschen »musiko-therapeutischen« Sinne zu deuten.

Die Fledermaus: Stoisches Lebensgefühl und verdeckte Kritik

Manche verdeckte Politik- und Sozialkritik in den frühen Operetten von Johann Strauß - Verspottung der politischen Obrigkeit (Polizei) oder des Vaterlands in der *Fledermaus* (1874) - weist auf eine gesellschaftliche und politische Dimension, die vielen späteren Operetten, z. B. der *Lustigen Witwe* (1905) von Franz Lehár, eigen waren und zu ihrem Erfolg beigetragen haben. Manchen Zuhörern aus dem bereits gebildeten bürgerlichen Publikum mochte im Libretto der *Fledermaus* die versteckte Entlehnung aus dem kurz zuvor von Arthur Schopenhauer ins Deutsche übersetzten *Oracolo manual* von Baldasar Gracian vermutlich geläufig gewesen sein, nämlich: »Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist«. Schopenhauers Werke gehörten, wie u. a. Hermann Bahr (1863-1934) festgestellt hat, zum festen Bestand einer bürgerlichen Bibliothek, »indem ja unter dem Drucke der Mode auch die Wiener Schopenhauer lasen, aber nicht ohne doch immer auf einen Walzer daneben zu hören«. Das ursprünglich der spätantiken Stoa entlehnte Motto war bereits Kaiser Friedrich III. geläufig. In der *Fledermaus* mag es zwar unmittelbar auf den Börsenkrach von 1873 gemünzt gewesen sein, der wohl auch manche Operet-

tenbesucher finanziell ruiniert hatte. Darüber hinaus war es aber auch eine Metapher für eine auf alten Traditionen beruhende Lebenseinstellung: Die Reflexion einer seit der Gegenreformation erlernten politischen Kultur, die von obrigkeitstaatlichen, zuweilen autoritären Strukturen gekennzeichnet war, von den Untertanen Gehorsam verlangte und dem Einzelnen nur einen sehr begrenzten politischen Freiraum gewährte. In einer solchen als unabweichlich empfundenen Situation hatte man gelernt, sich ihr so zu fügen, daß man sie nicht wahrzunehmen bzw. sie zu vergessen vorgab. Sich dagegen aufzulehnen war nur auf einer Ebene möglich, die sich dem politischen Zugriff entzog. Was in der Realität nicht möglich war, nämlich die Kritik an politischen Zuständen, konnte man auf der literarisch-ästhetischen Ebene erreichen: mit der Travestie, mit der Persiflage, mit der literarischen Ironie. Eine solche ins Literarische verfremdete Kritik an Stelle des offenen politischen Protestes war in der Monarchie seit dem aufgeklärten Absolutismus des 18. Jahrhunderts zu einem gängigen Instrumentarium des Reagierens auf sozialpolitische Zustände geworden, man begegnet ihr nicht nur in den Werken Blumauers, Nestroys, Musils oder Thomas Bernhards, sondern ebenso bei Kosztolányi, Hašek oder Péter Esterházy. Die



Besetzungszettel der Uraufführung der *Fledermaus*, 1874

Wiener Operette bediente sich gleichfalls dieser typischen Art einer »österreichischen« bzw. zentraleuropäischen Politikkritik und Selbstreflexion. Beides, die Aufforderung zu vergessen und die Travestierung der (politischen) Realität beinhaltet das berühmte Trinklied der *Fledermaus*.

Ventilfunktion der Operette: Sozialkritik

In der Tat konnte auf der Bühne das, was im realen Leben bitterer Ernst sein mochte, ins Leichte, Heitere, Märchenhafte, Komische, ja Satirische verfremdet und aus der Perspektive des anonymen Kollektivs »Publikum« verlacht, verspottet und kritisiert werden. So begegnet man in zahlreichen Operetten sozialkritischen Aussagen, etwa der Kritik an gesellschaftlichen Unterschieden. Die Kritik äußert sich aber in der spöttisch-ironisierenden Präsentation solcher Zustände, die sich dann oft in einem märchenhaften Happy End aufzulösen scheinen. Der im Alltag bitter erkämpfte soziale Aufstieg wird hier zu einer Farce, die nur heiteres Gelächter auslöst. Die Kritik an den sozialen Zuständen äußert sich indirekt auch in Verkleidungsszenen oder Maskenbällen, an denen Bürgerliche in der Regel als Adelige auftreten. Die Nobilitierung war in der Tat eine der Zielvorstellungen zahlreicher

ökonomisch arrivierter Bürger. Wenn in der Operette der Adel, in den man sich einzukaufen versuchte, immer wieder zur Zielscheibe des Spottes gemacht wird, dann liegt dem nicht nur die Kritik an anachronistischen sozialen Zuständen zugrunde, sondern ebenso die kritische, autoreflexive Ironisierung des eigenen Sozialverhaltens. Der bürgerliche Theaterbesucher konnte hier, im Schutze des verdunkelten Zuschauerraumes, über all das lachen, was ihm draußen, im Lichte des öffentlichen Lebens bitterer Ernst war. Er verlachte also nicht nur die zu Ende des 19. Jahrhunderts anachronistisch anmutende Selbsteinschätzung eines ungarischen Barons (z. B. im *Zigeunerbaron* 1885) oder den verlogenen adeligen Ehrenkodex (z. B. in der *Lustigen Witwe* 1905, im *Walzertraum* von Oscar Straus, 1907), er verlachte vor allem auch sich selbst, seine Aufsteigermentalität und seine eigenen bürgerlichen Wertvorstellungen. [...]

Unterhaltungsfunktion

Die Wiener Operette der Jahrzehnte um 1900 hatte also nicht nur die Funktion, verschiedenen Umständen und Zuständen der eigenen Zeit kritisch zu begegnen, sie machte sich darüber hinaus in einer humorvollen Art auch zum Sprachrohr der Moderne und thematisierte die ethnisch-kulturelle Pluralität der zentraleuropäischen Region. All dies geschah freilich in einer heiteren, amüsanten Weise, denn die Operette diente vor allem der allgemeinen, alltäglichen Unterhaltung. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer haben darauf hingewiesen, daß der Unterhaltung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganz besondere Bedeutung zukam. Die raschen ökonomischen und sozialen Veränderungen trugen zu einer Differenzierung der Lebenswelt bei, das Leben wurde komplexer, fragmentierter, unübersichtlicher. Eine Reaktion auf eine solche Verunsicherung der alltäglichen Lebenswelt war die Nachfrage nach Unterhaltung, die daher vor allem in den Städten wuchs und durch die man einer zunehmend instabilen, verunsicherten Realität zu entfliehen versuchte. Die vermehrte Nachfrage nach Produkten, zu denen auch die Operette gehörte, hatte zur Folge, daß auch in Wien die »Operettenwerkstätten« mit der gesteigerten Nachfrage kaum mehr Schritt halten konnten und neben einzelnen herausragenden auch vermehrt minderwertige Werke auf den Markt brachten.

»Ach, war das ein Spaß«

Emile Zola

Aber aus dem Vorzimmer kam Gelächter, Getuschel, ein Gewirr ausgelassener, geschwätziger Stimmen, als wäre ein ganzes Kloster ausgebrochen und hätte sich hier getroffen. Da erschien Labordette und schleppte fünf Frauen hinter sich her, sein Mädchenpensionat, wie Lucy Stewart boshaft zu sagen pflegte. Das war Gaga in einer blauen, enggeschnittenen Samtrobe, ferner Caroline Héquet wie immer in schwarzem Taft mit Chantillyspitzen garniert, und Léa de Horn, geschmacklos aufgedonnert wie gewöhnlich; ferner die dicke Tatan Néné, eine gutmütige Blondine mit einer wahren Ammenbrust, über die sich jeder lustig machte; und schließlich die kleine Maria Blond, ein fünfzehnjähriges Mädchen, das, mager und häßlich wie ein Gassenjunge, durch seinen Erfolg in den *Folies* bekannt geworden war. Diese ganze Fuhre hatte Labordette in einem einzigen Wagen hergebracht; und sie lachten immer noch darüber, wie zusammengepfercht sie gegessen hatten, Maria Blond auf den Knien der anderen. Jetzt aber kniffen sie die Lippen zusammen, tauschten Händedrücke und Grüße, ganz wie sich's gehört. Gaga machte auf kindlich und lispelte, was sie für den Gipfel der Vornehmheit hielt. Nur Tatan Néné, der sie unterwegs weisgemacht hatte, bei Nana servierten sechs ganz nackte Neger das Essen, war unruhig und wollte sie sehen. Labordette behandelte sie wie eine dumme Gans, und bat sie, den Mund zu halten.

»Und Bordenave?« fragte Fauchery.

»Oh, stellen Sie sich vor, ich bin untröstlich!« rief Nana, »er kann nicht unter uns sein!«

»Ja«, sagte Rose Mignon, »er ist mit dem Fuß in einer Versenkung hängengeblieben und hat sich eine gräßliche Verstauchung zugezogen ... Sie hätten hören sollen, wie er fluchte, als er sein verbundenes Bein längelang auf einem Stuhl ausgestreckt halten mußte!«

Da bedauerte alle Welt Bordenave. Ein gutes Diner ohne Bordenave, das ging ja gar nicht. Aber schließlich müsse man trotzdem versuchen, ohne ihn fertig zu werden. Und man sprach schon wieder von etwas anderem, als jemand draußen brüllte.

»Wie? Was? So will man mich begraben?«

Alles schrie auf und wandte den Kopf nach der Tür. Das war Bordenave. Riesenhaft und ganz rot stand er mit verbundenem Bein auf der Schwelle und stützte sich auf die Schulter von Simone Cabiroche. Damals schlief er gerade mit Simone. Diese Kleine, die eine gute Erziehung genossen hatte, Klavier spielte und Englisch sprach, war eine ganz zierliche Blondine, ein so zartes Mädchen, daß sie unter der

mächtigen Last Bordenaves nahezu erdrückt wurde, doch lächelte sie unterwürfig. Ein paar Sekunden blieb er so stehen, denn er merkte, daß sie beide ein theatrales Bild abgaben.

»He! Euch muß man doch gern haben«, fuhr er fort, »Ich fürchtete, ich würde mich langweilen, und sagte mir: ich gehe hin ...!« [...]

Nana hatte Steiners Arm genommen, scheinbar ohne eine Bewegung des alten Herrn zu bemerken, der nun ganz allein hinter ihnen herging. Eine richtige Ordnung konnte übrigens nicht zustandekommen, als man zur Tafel ging. Herren und Damen drängten sich bunt durcheinander und machten sich gutmütig in bürgerlicher Weise über diese Formlosigkeit lustig. Ein langer Tisch reichte von einem bis zum andern Ende des großen Raumes, in dem sonst keine Möbel standen; und diese Tafel war immer noch zu klein, denn die Teller stießen aneinander. Vier Kandelaber mit je zehn Kerzen beleuchteten die Gedecke und einen versilberten Tafelaufsatz mit Blumensträußen rechts und links. Es war der richtige Restaurantluxus mit goldverschmücktem Porzellan ohne Namenszug, mit Silberzeug, das vom vielen Waschen abgenutzt und fleckig geworden war, mit Gläsern, die nicht zusammenpaßten und die man in jedem Bazar nachkaufen konnte. Es sah aus wie ein in aller Eile hergerichteter Einzugsschmaus anlässlich eines plötzlich vom Himmel gefallenen Reichtums, wo noch nichts an seinem Platze ist. Ein Kronleuchter fehlte; die Kandelaber, deren allzu hohe Kerzen schlecht brannten, warfen nur ein mattes, gelbes Licht über die Kompottschüsseln und beladenen Teller und Schalen, in denen Früchte, Petitfours und Konfitüren symmetrisch abwechselten.

»Wissen Sie«, sagte Nana, »jeder setzt sich, wie er will ... Das ist amüsanter.« [...]

Da jedoch zwei Personen stehen blieben, machte man allerhand Scherze. Die Herren boten ihre Knie an. Clarisse konnte ihre Ellbogen nicht bewegen und sagte zu Vandeuvres, sie rechne darauf, daß er sie füttern werde. Dieser Bordenave nahm aber auch kolossal viel Platz in Anspruch mit seinen zwei Stühlen! Es kostete noch eine letzte Anstrengung, dann konnten sich alle setzen. Aber Mignon rief, man säße ja wahrhaftig wie die Heringe im Faß! [...]

Man drängte sich noch enger zusammen; Foucarmont und Louise erwischten zu zweit ein winziges Tischeckchen, aber der Freund saß weit entfernt von seinem Gedeck, er aß, indem er mit ausgestrecktem Arm zwischen den Schultern seiner Nachbarn hindurchlangte. Die Kellner räumten die Suppenteller ab, dann wurden

Welt-Blatt

Verleger: Leopold Simons, Wien, am Hof 11. Druck: Carl Gerold's Sohn, Wien, am Hof 11. Preis: 10 Heller. 1892.



Die Wiener Schönheitsgalerie 1892

Wiener Schönheitsgalerie 1892

getrübte Würstchen aus Kaninchenhirn und kleine Dampfudeln mit Parmesankäse herumgereicht. Bordenave brachte die ganze Tafelrunde in Aufruhr, als er erzählte, einen Moment habe er daran gedacht, Prullière, Fontan und den alten Bosc mitzubringen. Nana war ganz Würde, trocken erwiderte sie, die Würde sie schön empfangen haben! Wenn sie ihre Kollegen hätte bei sich haben wollen, dann Würde sie sie schon selber eingeladen haben. Nein, nein, bloß keine Komödianten! Der alte Bosc wäre immer betrunken; Prullière puste sich auf wie ein Pfau, und Fontan benehme sich in Gesellschaft unerträglich mit seinem Geschrei und seinem pausenlosen Geschwätz. Außerdem wären Komödianten immer fehl am Platze in Gesellschaft solcher Herren.

»Ja, ja, das ist wahr«, erklärte Mignon.

Die Herren sahen in Frack und weißer Binde äußerst korrekt aus; in ihren blauen Gesichtern lag jene Vornehmheit, die ihre Müdigkeit noch verfeinerte. Der alte Herr hatte gemessene Bewegungen und ein feines Lächeln, als führe er den Vorsitz bei einem Diplomatenkongreß. Vandeuves schien bei der Gräfin Muffat zu sein, so

Ein Souper ist ein Haufen von Dummheiten, den champagnertrinkende Menschen aussprechen.

Métella, 2. Akt »Le Réveillon«

ausgesucht höflich war er zu seinen Nachbarinnen. Noch am Morgen hatte Nana zu ihrer Tante gesagt: an Männern kann man nichts Besseres haben, alle adlig oder reich, kurzum: feine Leute. Und auch die Damen hielten sich sehr gut. Ein paar von ihnen, Blanche, Léa und Louise, waren dekolletiert erschienen; nur Gaga zeigte ein bißchen zu viel, zumal sie bei ihrem Alter besser daran getan hätte, gar nichts zu zeigen. Jetzt, wo sich alle niedergelassen hatten, wurde gelacht und gescherzt. Georges entsann sich, daß er in Bürgerfamilien in Orléans schon lustigeren Dinern beigewohnt hatte. Hier wurde kaum gesprochen, die Herren, die sich nicht kannten, sahen sich nicht an; die Damen blieben still; und gerade darüber staunte Georges am meisten. Er fand sie spießbürgerlich, denn er hatte gedacht, man würde sich gleich küssen. [...]

»Oh, gestern habe ich einen schönen Tag verlebt!« erzählte Rose Mignon. »Stellt euch vor, ich hatte Charles und Henri in ihrem Pensionat abgeholt, und ich mußte sie unbedingt am Abend ins Theater führen ... Sie sprangen herum und klatschten in ihre Händchen: »Wir sehen die Mama spielen!« ... Ach, war das ein Spaß, war das ein Spaß!«

Mignon lächelte wohlgefällig, seine Augen wurden feucht vor Vaterliebe.

»Und erst bei der Vorstellung«, fuhr er fort, »da waren sie so drollig, ernst wie erwachsene Männer, sie verschlangen Rose mit den Blicken und fragten mich, warum Mama so nackte Beine hätte ...«

Die ganze Tischgesellschaft fing an zu lachen. Mignon triumphierte, in seinem Vaterstolz geschmeichelt. Er vergötterte die Kleinen, und ein einziger Gedanke beherrschte ihn: ihr Vermögen zu vergrößern, indem er das Geld, das seine Frau am Theater und anderswo verdiente, mit der eisernen Redlichkeit eines treuen Verwal-

ters überwachte. Als er sie geheiratet hatte, war er Kapellmeister in dem Konzert-café, wo sie sang; damals liebten sie sich leidenschaftlich. Heute waren sie gute Freunde. Sie hatten ihre Leben fest geregelt; sie arbeitete, soviel sie konnte, mit ihrem ganzen Talent und ihrer ganzen Schönheit, und er hatte seine Geige an den Nagel gehängt, um ihre Erfolge als Künstlerin und als Frau besser überwachen zu können. Eine ruhigere und einträchtigere Ehe hatte man nicht finden können.

Beim Sprechen beobachtete er den Bankier über Blanchés Schultern hinweg, um zu sehn, wie sich das mit Nana machte. Aber seit ein paar Minuten ärgerte er sich über Rose und Fauchery, die ganz dicht nebeneinander tuschelten. Rose würde doch wohl ihre Zeit nicht mit einer solchen Dummheit verplempern! Wahrhaftig, in solchen Fällen fuhr er dazwischen. Und mit seinen gepflegten Händen mit dem Brillantring am Finger schob er den Rest von seinem Rehrücken in den Mund.



So tanzt man in Wien: Vorstadt-Amüsement 1887

Das Theater als Schauplatz des eigentlichen Lebens

Richard Sennett

Das Vordringen der Persönlichkeit in die öffentliche Sphäre führte zu einer radikalen Veränderung der Korrelation von Straße und Bühne. In den späten dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts begann das Publikum die Forderung zu stellen, im Theater nicht, wie auf der Straße, mit ethnologischen Untersuchungsproblemen konfrontiert zu werden. Wenigstens in der Kunst wollte man eindeutig und zweifelsfrei erkennen können, wen man vor sich hatte. Dieser Wunsch nach glaubwürdiger, wahrhaftiger Erscheinung auf der Bühne bekundete sich zunächst in dem Verlangen nach historischer Genauigkeit des Kostüms.

Mit viel Energie, wenn auch häufig unzulänglichen Mitteln, versuchte man in den dreißiger Jahren, die Charaktere der Stücke mit Kostümen auszustaffieren, die absolut treue Nachbildungen der Mode der Epoche waren, in der das jeweilige Stück spielte. Der Versuch selber war nicht neu. Seit den Tagen der Madame Favart – wir haben bereits gesehen, wie sie als Bäuerin in detailgetreuer Bauernkleidung und im Jahre 1761 als türkische Prinzessin in einem tatsächlich aus der Türkei eingeführten Kostüm aufgetreten war – begegnet man diesem Wunsch auf den Londoner und den Pariser Bühnen immer wieder. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts aber und während der folgenden Jahrzehnte gewinnt dieser Historismus eine Kraft, die er vorher nicht besessen hatte. Das Publikum verlangte Genauigkeit, damit die »notwendige Illusion« des Theaters entstünde. [...]

Einige Autoren, etwa Carlos Fischer, sind der Ansicht, das leidenschaftliche Streben nach historisch getreuen Bühnenkostümen habe der Entfaltung der freien Phantasie bei der Aufführung eines Stückes im Wege gestanden. Hier wollen wir jedoch einen Augenblick lang ästhetische Wertungen beiseite lassen. Im Zuschauerraum des Theaters saßen Männer und Frauen, die so gekleidet waren, daß man sie mit einem Blick nicht »durchschauen« konnte. Und doch waren diese Menschen überzeugt, daß die Kleidung ein intimes Wissen offenbare. Im Theater nun suchten sie eine Welt, in der man sicher sein konnte, die Gestalten als das zu sehen, was sie waren. Eine Täuschung, eine falsche Schlußfolgerung konnte es hier nicht geben. Auf dem Theater schirmte sich das Leben, anders als auf der Straße, nicht ab; es erschien als das, was es war.

Wir haben es hier also mit einer merkwürdigen Verkehrung zu tun. Der Theaterhistoriker Richard Southern hat die Epoche um die Mitte des 19. Jahrhunderts einmal das »Zeitalter der Illusion« genannt. Aber im Rahmen dieser Illusion gab es Gewißheit. Die kosmopolitische Großstadt hingegen war eine Welt, in der das kör-

perliche Erscheinungsbild keinerlei Gewißheit bot. Mit anderen Worten, in inszenierten Illusionsverhältnissen war die Wahrheit über die Menschen leichter zugänglich als auf der Straße. Wenn Moyr Smith von der Suche nach der »notwendigen Illusion« sprach, um derentwillen all diese Streifzüge in die Vergangenheit unternommen wurden, dann meinte er damit, daß ein Theaterstück, um glaubwürdig zu sein, eine Wahrheit der Zeit und des Ortes erzeugen mußte, wie sie die Schauspieler und das Publikum in ihrem wirklichen Leben nicht erzeugen konnten.

Aristoteles sagt, zum Theater gehörte die Bereitschaft, den Zweifel zeitweilig außer Kraft zu setzen. Aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Menschen in den europäischen Hauptstädten hierzu nicht nur bereit. Die Gesellschaft war auf die Kunst geradezu angewiesen, um der Mystifikation ein Ende zu setzen, um eine Wahrheit zu artikulieren, zu der die Menschen anders nur auf dem Weg über oft irrtümliche Schlußfolgerungen aus miniaturisierten Indizien gelangen konnten. Mit anderen Worten, die Beziehung des Publikums zu dieser Form von Kunst entwickelte sich nach und nach zu einem Abhängigkeitsverhältnis. Das Theater leistete für die Menschen etwas, das ihnen selbst in der modernen Großstadt nicht mehr ohne weiteres gelingen mochte. Die Differenz zwischen Geheimnis, Illusion und Täuschung einerseits und Wahrheit andererseits nahm um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine merkwürdige Gestalt an: Authentisches Leben, in dem es nicht nötig war, Erscheinungsbilder zu entschlüsseln, spielte sich fortan nur noch auf der Bühne ab.

So veränderte innerhalb der öffentlichen Sphäre die neue Persönlichkeitsauffassung das Verhältnis zwischen Bühne und Straße. Aber sie veränderte ebenso das Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatheit – nicht nur, was die unwillkürliche Offenbarung privater Empfindungen anging, sondern auch, indem sie die grundlegende Institution der Privatsphäre, die Familie, in Mitleidenschaft zog. [...]

Um 1750 betrachtete man Rangabzeichen in Paris nicht als Hinweis auf den Charakter ihres Inhabers; jetzt wurde der Körper selbst zum Abzeichen. Auf der Straße wollte man so gesehen werden, wie man war; man wollte sichtbar sein und sich nicht verstecken. Vom einfachen Musselingschwarz bis zur Entfernung der Vorhänge von den Fenstern der Cafés – überall regte sich der gleiche Impuls. Die Pariser Straßen des Thermidor sollten maskenlose Orte sein.

Einige Bestandteile der Thermidor-Mode, das Musselinhemd und der lockere Gehrock etwa, konnten sich in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts halten. Im Laufe dieser Jahre aber wurde der Körper mit immer mehr Stoff, Beiwerk und zahlreichen Kleiderschichten bedeckt. Der Pariser des Jahres 1795, der mit der Einfachheit und Direktheit des antiken Griechenland wetteiferte, hatte begonnen, seinen Kleidungsstücken lateinische Namen beizulegen. Doch nach und nach verschwand diese Praxis, so wie die parodierende Kleidung aus der Mode kam.

Die dauerhafte Bedeutung der Thermidor-Mode läßt sich nicht daran ablesen, wie lange sie ihren Einfluß bewahrte. Sie beruht vielmehr darauf, daß es hier zu

einer authentischen Kulturrevolution gekommen war. Die revolutionäre Erfahrung stand jedem offen, der sie haben wollte, weil die Grundlagen dieser Revolution unpersönlich waren: Wer beabsichtigt, seinen Körper in der Öffentlichkeit zu zeigen, muß sich nicht vorher überlegen, ob er tatsächlich ein Revolutionär ist oder nicht. Indem er es tut, nimmt er schon teil. Eine Revolution, die in dieser Weise unpersönlich aufgefaßt wird, wird zu einem realistischen Projekt, weil sie durch praktisches Handeln ausgelöst werden kann. Mit einer Revolution, die persönlich aufgefaßt wird, läßt sich weniger leicht umgehen. Man muß »Revolutionär sein«, um sich an ihr beteiligen zu können. Da die meisten Revolutionen überaus verwirrende Prozesse sind und da die revolutionären Gruppen meist nicht über fest umrissene Identitäten verfügen, gerät die Revolution nicht so sehr zu konkreter Aktion als vielmehr zur symbolischen Geste und zu einer allein in der Phantasie vollzogenen Veränderung. Die gleiche Schwierigkeit kann sich angesichts bescheidener Bestrebungen, Bestehendes zu verändern, ergeben, so zum Beispiel hundert Jahre nach dem Thermidor. Nachdem die Persönlichkeit einmal eine kulturell beherrschende Position erobert hatte, geriet die persönliche Revolte in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Abweichung von den gesellschaftlichen Normen. Die meisten Menschen, die gegen die Prüderie der viktorianischen Mode revoltierten, waren sich über ihr eigenes Handeln nicht im klaren und glaubten, die »wirklichen« Rebellen seien Leute, die völlig anders waren als sie selbst.

In den Jahren davor hatte die Mode der Einschnürung des weiblichen Körpers einen neuen Höhepunkt erreicht. In den siebziger und achtziger Jahren war der Cul de Paris in Mode gekommen, der ein umständliches Stützwerk benötigt. Das Korsett war weiterentwickelt und noch enger geworden, so daß der Körper der Frau tatsächlich wie eingesperrt war. Kiepenhüte, die die Form des Kopfes entstellten, und häßliche Schuhe vervollständigten das Bild. Das Erscheinungsbild des Mannes wirkte nicht



Johann Strauß karikiert
Gabriele Schnitzer und sich selbst

minder abstoßend. Formlose Hosen mit großen Umschlägen, saloppe Überzieher und der flache Polokragen gaben den Männern ein ziemlich heruntergekommenes Aussehen.

Sowohl in London als auch in Paris machte man in den neunziger Jahren den Versuch, den Körper aus solcher physischen Deformation zu befreien. 1891 kam der Cul de Paris plötzlich außer Mode und wurde durch die Hüften eng umschließende Röcke ersetzt. Mitte der neunziger Jahre setzte sich in der Damen- und Herrenmode die Farbe wieder stärker durch. Die Revolte gegen die Gleichförmigkeit der Herrenmode brachte eine Fülle neuer Details in der Kleidung, bei den Stöcken, in der Farbe der Gamaschen und der Krawatten hervor. Londoner oder Pariser Bürger, die mit solcher Kleidung in die Provinzstädte oder aufs Land kamen, lösten Empörung aus.

Die Revolte gegen die Viktorianer läßt sich in ihrer Heftigkeit nicht mit der Revolte der Thermidorianer gegen die »Große Revolution« und das Ancien Régime vergleichen. Sarkastisch bemerkt dazu Barton:

»Hundert Jahre, nachdem die befreite Bürgerin von Paris ihr Korsett und ihre hochbackigen Schuhe weggeworfen hatte, schnürte sich ihre Nachfahrin (und mit ihr die ganze weibliche Welt des Abendlandes) die Taille wieder auf die korrekten 45 Zentimeter und quetschte ihre Füße in spitze Lackschuhe mit Absätzen, die höher waren als die einer Marie-Antoinette.«

Bei den Männern kam es nach wie vor auf das Detail an, das Monokel, den Stock und dergleichen. Die Verfeinerung bestimmter Details in der Herrenmode, etwa der gestärkte Kragen, machten die Kleidung häufig beengender, als sie zwanzig Jahre zuvor gewesen war. Die Frauen hatten ihre Hüften befreit, den übrigen Körper jedoch nicht - das Korsett blieb so eng wie eh und je.

Aber die eigentliche Distanz zwischen dem Thermidor und den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts kann man nicht daran ermessen, daß die Frauen jetzt kaum noch in der Lage waren, sich selbst aus- oder anzuziehen. Der Unterschied liegt vielmehr in dem, was die Menschen der neunziger Jahre mit diesen, und sei es noch so beschränkten, Innovationen ausdrücken wollten.

Es lohnt sich, einen genaueren Blick auf eine vorübergehende Mode der frühen neunziger Jahre zu werfen - das Durchbohren der Brustwarzen der Frau zu dem Zweck, goldene oder edelsteinbesetzte Anhänger an ihnen befestigen zu können. [...] Aus demselben Grund, der die Frauen dazu bewog, sich die Brustwarzen zu durchbohren, begannen sie auch, seidene Unterröcke zu tragen, die angeblich verführerisch raschelten. Sie fingen an, ihr Haar zu locken, um sich ein »verlockendes« Aussehen zu geben, und sie griffen sogar zum Make-up. Welche Vorstellung von Sexualität hofften sie damit zu vermitteln? Der Zermarterung der Brüste, der Verwendung raschelnder Unterwäsche und bestimmter Formen von Make-up ist gemeinsam, daß hier ein sinnlicher Reiz durch Vorkehrungen erzeugt werden soll, die als solche von der Kleidung verdeckt werden oder, wie im Falle der Kosmetik, das Gesicht verdecken. Niemand sieht die Ringe, solange man die Frau nicht nackt

sieht; die Unterröcke kann man zwar hören, aber nicht sehen. An die Stelle der schützenden, abschirmenden Kleidung, wie sie in den Jahren um 1840 geläufig war, trat um 1890 die attraktive Kleidung; dieser Wandel lief darauf hinaus, den Körper mit einer weiteren Deckschicht zu überziehen, aber unterhalb des sichtbaren Äußeren. Ein Symbol für die innere Freiheit des Gefühls wie die Bruststringe war ja *unsichtbar*. Aber was für eine Vorstellung vom Körper der Frau mußte ein Mann hegen, der das Rascheln von fünf Unterrocksschichten vernahm? Es wäre einleuchtend gewesen, wenn die Revolte gegen die Steifheit der Mode in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu einer Vereinfachung der Kleidung geführt hätte; in Wirklichkeit jedoch wurde die Kleidung in diesem Jahrzehnt komplexer und bedeutungsträchtiger. Sie befreite die Frauen nicht aus ihrer Beengung, sondern fügte den zahlreichen Textilschichten noch eine weitere - sexuelle - Schicht hinzu.

Warum war es so schwierig, die weibliche Mode zu vereinfachen? Wohl deshalb, weil die Art, wie hier Sexualität durch eine weitere Kleidungsschicht symbolisiert wurde, durchaus in der Kontinuität jener um die Jahrhundertmitte entstandenen Anschauungen lag, daß nämlich die Kleidung Ausdruck der Persönlichkeit ist.

Durchbohrte Brustwarzen, Unterröcke, Kosmetika und ähnliches bildeten in den neunziger Jahren einen Charakterkode, zu dem der Beobachter einen Schlüssel benötigte. Ein Beispiel: Mitte der neunziger Jahre ging man davon aus, daß die Anzahl der raschelnden Unterröcke einer Frau anzeigte, welche Bedeutung sie der gesellschaftlichen Situation, in der sie gerade auftrat, beimaß. Wenn sie nachgerade knisterte, dann bedeutete das, daß sie sich in allerbesten Verfassung befand. Aber leicht konnte sie auch übertreiben, sich für ein bestimmtes gesellschaftliches Ereignis allzu verführerisch herausputzen und damit zu verstehen geben, daß sie den »Rang« der übrigen Beteiligten falsch beurteilt hatte. Mit solchen Nuancen umzugehen und den Körper ins richtige Verhältnis zur jeweiligen Situation zubringen, war um 1890 nicht minder schwierig als um 1840.

Der Versuch, sich mit verborgenen Hilfsmitteln, wie Bruststringen, Unterröcken oder Parfüm, sexuell attraktiv zu machen, deutete auf einen eigenartigen anrühigen Charakter hin. Die Frau, die sexuell freizügig war, gehörte der *Demi-Monde* an, galt als vornehme Prostituierte. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch hatte man den Gebrauch von Kosmetika mit der Welt der Kurtisanen in Verbindung gebracht. In den neunziger Jahren waren am ehesten so berühmte *horizontales* wie Emilie d'Alencon und La Belle Otero in der Verwendung von Salben und Parfums bewandert. [...] In den neunziger Jahren wurden Kosmetika bereits in großen Mengen produziert und in Frauenzeitschriften diskret angezeigt. Aber es trifft zu, daß die Verwendung solcher Mittel, den Körper anziehend zu machen, etwas Anrühiges, fast Verbrecherisches an sich hatte. Hier eine Erinnerung von Gwen Raverat an die neunziger Jahre:

»Natürlich griffen von der Natur weniger begünstigte Damen diskret zum Puder, junge Mädchen jedoch nie. Und nie, niemals Rouge oder Lippenstift. Das schickte sich allein für Schauspielerinnen oder »eine gewisse Art von Frauen« oder die übelste Sorte von »modischen« Damen.«

Das Gefühl, etwas Anrühiges, Verpöntes zu tun, ist der Grund dafür, daß die bürgerlichen Frauen, die ihrem Körper einen sexuellen »Anstrich« gaben, diesen möglichst unsichtbar zu machen suchten. Der Körper sollte sprechen, allerdings insgeheim. Die Kosmetik stellte den einzigen mutigen Widerstand gegen die viktorianischen Sitten dar. [...]

Revolte wird unter solchen Bedingungen zur sozialen Devianz. Und deviantes Handeln ist per se anormales Handeln. Freier Selbstaussdruck, Devianz und Anormalität - diese drei Kategorien überlagern einander, sobald die Öffentlichkeit zu einem Bereich wird, in dem sich die Persönlichkeit offenbart. Im Thermidor sagte der naturhafte Körper etwas darüber, welches Aussehen die Menschen allgemein auf der Straße annehmen sollten; der Schock, den diese Fast-Nacktheit vielleicht auslöste, wurde nicht so aufgefaßt, als hätte der *incroyable* oder die *merveilleuse* ein Delikt begangen. Dagegen erwies sich um 1890 eine Frau oder ein Mann wie Oscar Wilde erst durch eine Regelverletzung als frei. In einer Persönlichkeitskultur besteht die Freiheit des einzelnen am Ende darin, daß er sich anders verhält und anders aussieht als die übrigen; Freiheit wird zum idiosynkratischen Selbstaussdruck und entwirft kein Bild mehr vom Zusammenleben der Menschheit als ganzer.

In einer Revolte dieser Art muß die Bedeutung der Selbstkontrolle zunehmen, und zwar unmittelbar zu Lasten der Spontaneität. Die Memoiren der Thermidorianer berichten, wie zu ihrer Zeit das Leben auf den Straßen ausgesehen hat. Die Memoiren der Rebellen von 1790 berichten, welche Gefühle sie mit ihrer Kleidung verbanden. Wenn der Thermidorianer sein Äußeres bewußt kontrollierte, so ging es ihm um die Parodie, um einen gesellschaftlichen Zweck; er wollte mit anderen über sich selbst lachen. Die bewußte Selbstkontrolle der Person läßt ein solches Treiben kaum zu. Experimente mit der Kleidung sind gefährlich, weil sie stets auch etwas über den Experimentierenden verraten.

Finis Austriae

Claudio Magris

Von einem alten Wiener Hofbeamten wird das Bonmot berichtet: »Genau genommen regierte Kaiser Franz Josef bis zum Tode von Johann Strauß.« Und in der Tat scheint der letzte Abschnitt der habsburgischen Kultur zwischen zwei entgegengesetzten Polen zu liegen, nämlich zwischen dem wehmütigen Bewußtsein des Untergehens, das mit stummer Würde ertragen wird, und einem gedankenlosen, operettenhaften Leichtsinn. Diese beiden Pole sind die zwei Seiten der Medaille und die zwei Gesichter der letzten mitteleuropäischen Illusion. Durch das Greisenalter des wortkargen, pünktlichen Kaisers erhält der österreichisch-ungarische Verfall eine legendäre Note; er verkörpert sich in der vergeblichen, erschütternden Festigkeit gegenüber allen Schicksalsschlägen, die die Donaumonarchie nacheinander zerbröckeln lassen. »Mit bleibt doch nichts erspart«, in diesem, von Franz Josef bei Familientragödien und politischen Schicksalsschlägen so oft ausgesprochenen Satz liegt das ganze passive Drama finis Austriae und zugleich die Suggestion einer mythischen Verwandlung dieses Verfalls. Damit wird ihm ein Mantel würdevollen, bürokratischen Pflichtbewußtseins umgelegt. Gleichzeitig maskiert sich diese Welt und verhüllt den eigenen Untergang mit überschäumender Lebensfreude, um in eine oberflächliche, sorglose Sinnlichkeit zu flüchten. So wird aus der schlammig-gelben Donau die blaue Donau, und aus der historisch-politischen Auflösung entflieht man in ein flüchtiges, sentimentales, genußfrohes irdisches Paradies. Die fleißige Pedanterie des Kaisers suggeriert den Mythos bürokratischer, schweigsamer Reserviertheit, doch seine tressenverzierte Uniform und seine steife Etikette öffnen den Hofbällen, Prunkkarossen und glänzenden Offizieren Tür und Tor. Literatur und Theater, Dichtung und Musik lassen das feinnuancierte, unverwechselbare Gesicht eines Wiens der Walzer, der Liebeleien und der Lebensfreude entstehen, eine Belle époque, die zwar weniger hemmungslos, dafür aber um so tanzlustiger ist als die Pariser.

Die Idylle dieser Dämmerung der Monarchie ist die Operette, und viele unterirdische Fäden ketten die frivole Banalität der Libretti und die fröhlichen, beziehungsweise wehmütigen Melodien an die Werke der reifsten Dichter dieser Literaturperiode, wie Schnitzler und Hofmannsthal. Das Ende kommt allmählich immer näher, die Probleme der Monarchie wachsen ins Unermeßliche, und so wird auch die Flucht aus der Wirklichkeit in einen leichtsinnigen Hedonismus immer deutlicher. In dieser Hinsicht ist der *N e r v e n d ä m o n* Johann Strauß die typischste Stimme der Franz-Josef-Zeit und eine der wirksamsten Stützen für das musikalische Vergessen der habsburgischen Untertanen. Die Musik war, als unpolitischste

Kunst, schon immer der Weg der Befreiung und Katharsis der österreichischen Seele gewesen. »Österreich ist zuerst Geist geworden in seiner Musik«, schrieb Hofmannsthal später, als schon der erste Weltkrieg tobte. In den letzten Jahren der k.u.k. Monarchie wird nun dieser Versuch einer ästhetischen Befriedigung immer

intensiver und drängender, breiter und allgemeiner, er steigt zum Volke herab und läßt damit die süße Medizin oberflächlicher und leichter zugänglich werden. Von Mozarts Heiterkeit und Schuberts Idylle gelangt man zu Strauß und Lehár. Wien, die Vergnügungsmetropole, wird auch zur Musikmetropole und durch die Verbundenheit und Vertrautheit zwischen Kunst und Publikum entsteht ein ganz eigenartiges kulturelles



Handschrift von Johann Strauß

Klima. Auch die großen Musiker, wie Gustav Mahler und Richard Strauss tragen auf ihre Weise zum raffinierten Glanz der francisco-josefinischen Zeit bei. Die Jahre, in denen Mahler die Leitung der Hofoper innehat (1897-1907), bilden einen Höhepunkt dieser kulturellen Glanzzeit.

Die Operette ist der am unmittelbarsten und klarsten erkennbare Boden dieses dekadenten Glanzes, die fröhliche und zugleich wehmutserfüllte Fabel der habsburgischen Kultur. Die Völker der Monarchie geraten in immer größere Zwistigkeiten, doch Johann Strauß komponiert farbenfrohe, folkloristische Idyllen, um dem habsburgischen Publikum den lieben Frieden nicht zu stören. Im *Zigeunerbaron* (1885) preist er den Ausgleich und die grotesken Eigenheiten der himmelstürmenden, überquellenden magyarischen Seele, in *Jabuka oder das Apfelfest* den Zauber der slawischen Welt. Die Operette ist die frische, heitere Antwort auf jede Sorge, die den habsburgischen Himmel umwölkt; so komponiert Anton Fahrbach zum großen Wiener Börsenkrach im Jahre 1873, der finanzielle Zusammenbrüche und Selbstmorde hervorruft, seine *Krachpolka* gegen die Spekulanten, und Strauß läßt in der Champagnerarie der *Fledermaus* die Sorgen des Augenblicks versinken.

In der *Fledermaus* (1873) verdichtet sich der sorglose, heitere Mythos des habsburgischen Niedergangs in seiner oberflächlichsten Form und kommt in spritzigen Melodien und Gestalten zum Ausdruck, die mit den Figuren der zeitgenössischen österreichischen Literatur viele Berührungspunkte aufweisen. »Es lebe Champagner der Erste!« tönt es am Höhepunkt des Fests. Die Muse dieser leichten, fröhlichen Ekstase ist Seine Majestät der Schwips. In fast allen späteren Operetten klingt bei Aktschluß der fröhliche Ruf, gleichsam als Motto dieser Gesellschaft: Champagner her! Diese Schwärmerei für stutzerhafte Uniformen, schöne, etwas leichtfertige Frauen und unwiderstehliche Leutnants bildet als Apotheose des Fleisches und der Laune den Höhe- und Schlußpunkt des österreichischen epikureischen, katholischen und apolitischen Heidentums. Doch selbst in der übertriebenen Stilisierung und komischen Entstellung enthüllen die Operettengestalten in ihrer Banalität und

Sentimentalität die Bestrebungen und das Philistertum einer ganzen Kultur, die nur im Bereich des Vergnügens lebendig und dynamisch, der Empfindungs- und Denkweise nach aber feudal ist. Zu dieser Zeit, da die deutsch-liberale Partei vorherrscht, die großbürgerlichen Familien Bestätigung finden und der Geldmensch in den Salons an die Stelle der Adelligen tritt, die sich nunmehr auf das Land zurückgezogen haben, hat auch das Bürgertum eine aristokratische, feudale Art, die Wirklichkeit zu sehen und zu genießen. Die strenge protestantische Profitethik findet in Österreich keine Anhänger, an ihrer Stelle herrscht vielmehr stets ein aristokratischer Prunk, der – anachronistisch geworden und jeglicher Funktion beraubt – nur mehr die festliche, genießerische Seite bewahrt. Adelige und Beamte werden als fröhliche, geldlose und lächerliche Marionetten, als Frauenhelden wie Graf Danilo in der *Lustigen Witwe*, gezeichnet, oder als Beschwipste, wie der Gefängnisdirektor in der *Fledermaus*. Es sind die Jahre, »da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten«, wie einer der schärfsten Beobachter der habsburgischen Welt, Karl Kraus, später sagt.

In der *Fledermaus* wird das Opium des Leichtsinns mit vollen Händen verteilt: »Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist«. Im Klischee der banalen Handlung belebt eine aufrichtige, zehrende Wehmut diese Sehnsucht nach Freude, denn im Grunde stirbt mit den Operettenwalzern ein Stück altes Europa, die Illusion von Achtbarkeit und Harmonie des 19. Jahrhunderts. Nicht an das Unvermeidliche denken: mit diesem Wahlspruch nähert sich die Donaumonarchie dem Ende. Die Traurigkeit dieses Verdämmerns muß selbst in die Operettenfröhlichkeit einsickern und wird zum zarten Gespür für die Vergänglichkeit. »Flieht auch manche Illusion, die dir einst dein Herz erfreut, gibt der Wein dir Tröstung schon durch Vergessenheit!« Das Empfinden der flüchtigen Freude und die lächelnde Entsagung dieser Flüchtigkeit kennzeichnen das Zeitalter der Walzer und die österreichische Dichtung bis Hofmannsthal, der leise unter der unaufhaltsamen Vergänglichkeit und dem unmerklichen Verblühen seiner Marschallin leidet.

Diese Wehmut ist das Spiegelbild einer wesentlich sinnlichen Lebensauffassung, die völlig im endlichen Bereich der Wünsche und Empfindungen eingeschlossen und unerlösbare Gefangene der Zeit ist. Keinerlei Verpflichtung, weder religiöser noch geschichtlicher Art, erlöst das kurze irdische Abenteuer: es flieht im Gegenteil vor dieser Verpflichtung, und die Liebe wird zur rein sinnlichen Laune und Illusion. Die beiden Heldinnen in der *Fledermaus* sind der weibliche Prototyp des habsburgischen Fin de siècle. Adele und Rosalinde, das verführerische Stubenmädchen und die maliziöse Herrin: diese beiden Leitfiguren der österreichischen Literatur spiegeln die eigene prickelnde, sinnliche Eitelkeit wider. Das spöttische, scharfzüngige Stubenmädchen Adele ist gewissermaßen die Synthese aller Stubenmädchen, die die österreichische Literatur erheitern. Eine Spur kapriziöser Flatterhaftigkeit und ein wenig Sentimentalität, die die Liebeskomödie veredelt, so ist die Circe der k.k. Welt ein liebenswertes, gutmütiges und munteres Geschöpf, das nie-

manden in Unheil stürzt, sondern kurzes Vergessen schenkt. In gutsituierten Häusern führten reizende Stubenmädchen die jungen Herren in die Liebeskunst ein, gleich wie bei Hof die Weckung und Erfüllung der Sehnsüchte junger Erzherzoge in den Händen einer erfahrenen Liebesdienerin lag. Diese mißbrauchten jungen Geschöpfe umgibt eine Art Sühnekomplex, der sie idealisiert und aus ihnen das Symbol einer begehrliehen, flüchtigen Freude macht. Das »panem et circenses«, womit die habsburgischen »Cäsaren« ihre Völker besänftigen, beruht zum großen Teil auf dieser Sinnenfreude. Diese halb sklavische, halb ästhetische Beziehung zu einer niedrigeren sozialen Stufe erhellt die ganze Struktur des Systems. Diese Zeit steht auf dem ersten Blick völlig im Zeichen der Lust und der Flucht in das Vergnügen; Makartas Blumenbouquets und seine dekorative, sinnenfreudige Malerei sind das Spiegelbild dieser hedonistischen Wirklichkeitssicht, der es aber nicht an einem leidenschaftlichen Streben nach Schönheit fehlt.

Auf scheinbar höherer Ebene steht Rosalinde: die treu-untreue Frau, die ein Nichts vom Ehebruch abhält, aber auch fallen lassen könnte, und deren Leben nach dem Rhythmus einer veredelten, von leiser Wehmut durchzogenen *P o c h a d e* abläuft. Rosalinde liebt ihren Mann, ist aus einem Gemisch aus Laune und fast mütterlicher Zärtlichkeit nahe daran, den Wünschen ihres Anbeters nachzugeben, und stellt den Betrug des Gatten mit maliziöser Berechnung bloß. Das Thema Ehebruch ist der Niederschlag eines weitverbreiteten sozialen Faktums und das Ergebnis einer äußerlichen, formalistischen Art, menschliche und familiäre Beziehungen einzuordnen. Es umgibt die Frau des alten Österreich – soweit man in ihr nach der Logik allen konservativen Empfindens, nur eine Akteurin im Spiel der Liebe und keine freie vollausgebildete Persönlichkeit sieht – mit einer sinnlichen Note und dem Hauch der Vergänglichkeit. Im Grunde ist die Frau nur ein anziehendes Ornament dieser Welt, wofür sie sich mit boshafter Launenhaftigkeit, unvorhersehbaren Ausbrüchen und boccacciohafter List rächt. Den Höhenflug der Liebe hindert eine Schranke aus Frivolität und Skepsis. Operetten und banale kleine Lustspiele spiegeln bloß den vordergründigen und genußfrohen Aspekt dieser Situation, die Liebende sagen läßt:

Hab' ich nur deine Liebe
die Treue brauch' ich nicht.

Doch bestimmt dieses Spiel aus Laune und Untreue, sanfter illusionsloser Erhöhung und vornehmer Hinnahme der Mittelmäßigkeit der Gefühle ein unverwechselbares stilistisches Klima in Schaffen der bedeutenden österreichischen Schriftsteller und läßt dort leichte, ruhelose und wehmutsvolle Frauengestalten entstehen, die die etwas müde Atmosphäre ihrer Kultur in sich tragen. Schnitzlers betrogene und untreue Frauen, Hofmannsthals Marschallin in ihrer Sinnlichkeit und Traurigkeit, oder Arabella mit ihrer unvorhersehbaren Anziehungskraft. Das Problem der Treue ist eines der Kernthemen bei Hofmannsthal und bildet seine ausweichendste, fluchtgeneigteste, typisch österreichische Seite.

Es ist kein Zufall, daß sich die Handlung der *Fledermaus* um ein Maskenfest rankt, worin Knoten geknüpft und gelöst werden, wo Mißverständnisse entstehen und alles gut ausgeht. Die Freude an der Maske ist für diese Literatur bezeichnend; bedeutet sie einerseits einen spielerischen Kunstgriff und gewissermaßen das Faschingsmotto der Wirklichkeitsflucht, so erinnert sie doch andererseits an die barocke Sehnsucht, sich zu verbergen, an eine Konzentration der Realität als veränderlicher, ungreifbarer Schein und unstetes, in ständiger Verwandlung begriffenes Spiegelspiel. Die Maskerade ist die operettenhafte Dimension des österreichischen durch die etwas gezierte Anmut des Wiener Rokoko gemilderten barocken Erbes, die einfältige Folgerung aus der Auffassung vom Leben als großem Theater.

NACHWEISE

Texte:

Bazon Brock: Ästhetik als Erfahrung. Köln 1977. Handlung; Klaus Zehelein und Juliane Votteler für dieses Programmheft. Norbert Linke: Strauß der Zweifler, der Entdecker und Überwinder. In: Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Wien 1999. Franz Eder: Der Mensch Johann Strauß. Ein Versuch über nichts als einen Musiker. Ebd. Brief Johann Strauß in: Johann Strauß (Sohn). Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Bd. III. 1878-1886. Gesammelt und kommentiert von Franz Mailer. Tutzing 1990. Hans Weigel: Johann Strauß oder Die Stunde der Operette. In: Ders.: Flucht vor der Größe. Sechs Variationen über die Vollendung im Unvollendeten. Graz, Wien, Köln 1978. Arthur Schnitzler: Anatol. Frankfurt/M. 1961. Thomas Gayda: Glücklich ist, wer vergißt... Die geschönte Welt des Scheins und die soziale Realität rund um die *Fledermaus*. Originalbeitrag für dieses Programmheft. Egon Voss: »Das Singen ist gegen die Hausordnung«. Zur Rolle der Musik in der *Fledermaus*. Programmheft *Die Fledermaus* der Bayerischen Staatsoper München. 1997/87. Juliane Votteler: Maskierung. Originalbeitrag für dieses Programmheft. Moritz Csáky: Mehr als eine »ernstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne«. Kulturhistorische Bemerkungen zur Wiener Operette der Jahrhundertwende. In: ÖMZ 1/1999. Emile Zola: aus: Nana. Frankfurt/M. 1987. *Le Réveillon* nach: Ernst Decsey: Johann Strauss. Ein Wiener Buch. Stuttgart, Berlin 1922. Richard Sennett: Das Theater als Schauplatz des eigentlichen Lebens. Aus: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. In: Silvia Bovenschen: Die Listen der Moden. Frankfurt/M. 1986. Claudio Magris: Finis Austriae. In: Ders.: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966.

Abbildungen:

Lenbach, Karikatur, Wiener Schönheitsgalerie: Wilhelm Sinkovicz und Herwig Knaus: Johann Strauß. Wien 1999. Fotografie, Fledermaus New York: Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Wien 1999. »So tanzt man in Wien«: Vorstadt-Amusement 1887: Hellmut Andics: Ringstraßenwelt. Wien 1867-1887. Luegers Aufstieg. Wien, München 1983. Besetzungszettel Uraufführung, Bild Genée: Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette. Ausstellungskatalog 91. Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien. Zusammenstellung: Otto Brusati und Wilhelm Deutschmann. Wien 1985. Schriftzug Wien: Robert Dachs: Johann Strauss. »Was geh' ich mich an?!«. Glanz und Dunkelheit im Leben des Walzerkönigs. Graz, Wien, Köln 1999.

Barbara Aumüller fotografierte während der Klavierhauptprobe zur Stuttgarter Neuproduktion am 10. Januar 2000.

- Seite 41 Helene Schneiderman
- Seite 42 Robert Gambill und Michael Ebbecke
- Seite 43 Hellen Kwon und Robert Gambill
- Seite 44 Hellen Kwon, Bernhard Schneider und Damen und Herren des Staatsoperorchesters
- Seite 45 Hellen Kwon, Bernhard Schneider und Damen und Herren des Staatsoperorchesters
- Seite 46 Gerd Lohmeyer und Tänzer des 1. TC Ludwigsburg
- Seite 47 Hellen Kwon, Robert Gambill und Damen und Herren des Staatsoperorchesters
- Seite 48 Jörg W. Wilsing und Gerd Lohmeyer
- Seite 49 Helga Rós Indridadóttir, Jörg W. Wilsing und Gabriela Herrera
- Seite 50 Robert Gambill und Roderic Keating
- Seite 51 Hellen Kwon und Gerd Lohmeyer
- Seite 52 Gabriela Herrera, Gerd Lohmeyer, Robert Gambill
und Damen und Herren des Staatsoperorchesters

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1999/2000

Johann Strauß

Die Fledermaus

Premiere: 22. Januar 2000

Musikalische Leitung: Marc Albrecht. Inszenierung: Tilman Knabe. Bühne: Alfred Peter.

Kostüme: Birgitta Lohrer. Chor: Michael Alber. Dramaturgie: Klaus Zehelein / Juliane Votteler.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1999/2000, Heft 54

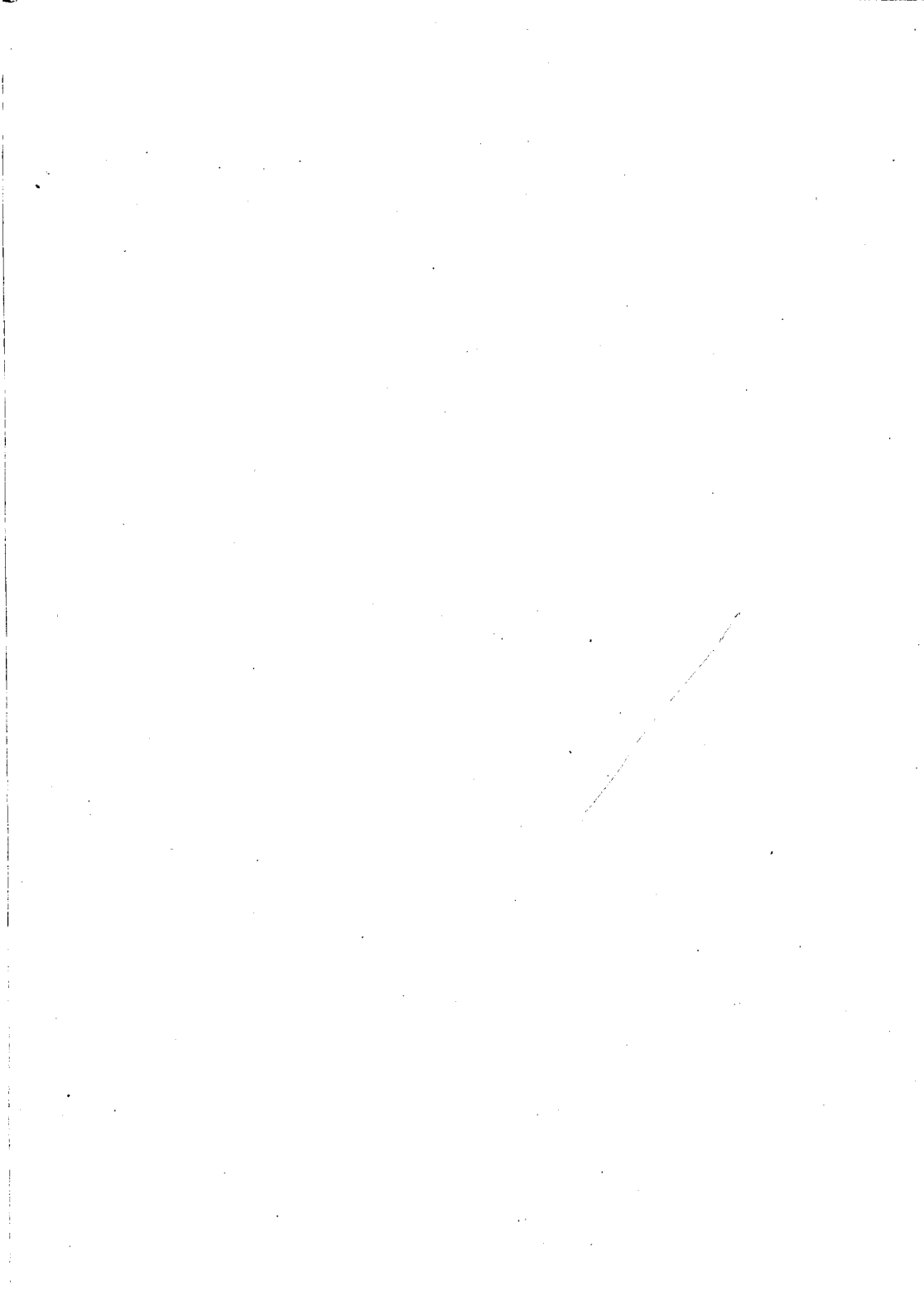
Intendant: Klaus Zehelein

Verantwortlich für dieses Heft: Klaus Zehelein und Juliane Votteler

Mitarbeit: Bettina Ralfs

dtp: folker wendnagel

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



Staatsoper Stuttgart