

Johann Strauß

1899 STRA
01381

Der Zigeunerbaron



Dresdner Bank AG in Mannheim
Förderer
des Nationaltheaters Mannheim

1885

Johann Strauß

Der Zigeunerbaron

Komische Oper in drei Akten

Text von Ignaz Schnitzer

nach einer Erzählung von Maurus Jókai

Rekonstruktion der Urfassung von

Nikolaus Harnoncourt und Norbert Linke

Uraufführung am 24. Oktober 1885

im Theater an der Wien

1. Akt

In der sumpfigen Flusslandschaft einer ungarischen Provinz liegt das Anwesen der Bárinkays. Seit der alte Bárinkay, ein enger Freund des letzten türkischen Paschas, nach der Vertreibung der Türken das Land verlassen musste, hat sich der reiche Schweinezüchter Kálmán Zsupán im herrenlosen alten Theater einquartiert. Nur Czibra und ihre heimatlose Künstlertruppe haben sich nicht vertreiben lassen. Sie hoffen, dass ihr Theater irgendwann wieder zu neuem Leben erweckt wird. Währenddessen sucht Zsupán zusammen mit Ottokar, dem Sohn seiner Haushälterin Mirabella, vergeblich den sagenhaften Familienschatz, der im Theater vergraben sein soll.

Durch eine vom Grafen Homonay durchgesetzte Amnestie für alle verbannten Ungarn erhält der Sohn des alten Bárinkay, Sándor Bárinkay, den Familienbesitz wieder zurück. Nachdem er sich im Exil als Akrobat und Zauberkünstler durchgeschlagen hat, kehrt er in Begleitung des Königlichen Kommissärs und Leiter der Sittenkommission, Conte Carnero, in die Heimat zurück. Zur Wiedereinsetzung in seine Güter sind zwei Zeugen notwendig. Die eine Zeugin ist Czibra, die Bárinkay freudig wiedererkennt und ihm prophezeit, dass er hier einen Schatz finden werde. Als zweiter Zeuge wird der Schweinezüchter Zsupán herbeigerufen. Um Streitigkeiten um das verfallene Anwesen zu vermeiden, schlägt Bárinkay vor, Zsupáns Tochter Arsena zu heiraten. Doch Arsena ist heimlich mit Ottokar verlobt, der gerade in Conte Carnero seinen in den Kriegswirren verlorenen Vater wieder gefunden hat. So widersetzt Arsena sich der Überrumpelung durch Vater und Bewerber und fordert, ihr Bräutigam müsse mindestens Baron sein.

Den enttäuschten Bárinkay trösten Czibra und ihre Tochter Saffi, die sich in Bárinkay verliebt hat. Die drei werden Zeuge eines nächtlichen Stelldicheins zwischen Arsena und Ottokar.

Czibra präsentiert Bárinkay ihrer Zigeunertruppe. Sie ernennen ihn zum Woiwoden, zum Zigeunerbaron. Als Zigeunerbaron hält Bárinkay höh-

nisch nochmals um Arsenas Hand an. Dann verkündet er öffentlich, dass er Saffi zur Frau nimmt.

2. Akt

Am anderen Morgen. Bárinkay hat mit Saffi die Nacht verbracht. Saffi erzählt ihm, sie habe geträumt, wo sich der Schatz befände. Tatsächlich wird der Schatz dort entdeckt.

Czipras Truppe geht an die Arbeit, das verfallene Theater wieder herzurichten.

Der Sittenkommissär Carnero protestiert gegen das ungesetzliche Verhältnis von Bárinkay und Saffi. Er will den Fall vor die Sittenkommission in Wien bringen. Auch der Schatz soll als Kriegskasse konfisziert werden. Der Streit wird durch das Eintreffen einer Truppe Soldaten unter dem Kommando des Grafen Homonay unterbrochen. Sie werben Freiwillige für den Krieg gegen Spanien. Zsupán und Ottokar werden mit Gratiswein dazu gelockt, sich anwerben zu lassen. Als Carnero bei Homonay Anklage gegen die Zigeunerheirat Saffis mit Bárinkay erhebt, enthüllt Czipra, dass Saffi in Wahrheit die Tochter des letzten türkischen Paschas ist. Bárinkay hält sich einer Fürstentochter nicht für standesgemäß und schließt sich, trotz Saffis Bitten, den Soldaten an.

3. Akt

Zwei Jahre später. Der Krieg ist vorüber. Mirabella, Arsenas und Carnero erwarten die siegreichen Kriegshelden im provisorisch wiedererrichteten Theater. Zsupán brüstet sich seiner vermeintlichen Heldentaten. Bárinkay erhält als Lohn für seine Tapferkeit den Adelsbrief und das Eigentumsrecht an den auf seinem Grund und Boden gefundenen Schatz. Als Baron hält er nun um die Hand Arsenas an – für Ottokar. Zsupán bleibt keine andere Wahl, als seine Einwilligung zu geben. Frisch geadelt kann Bárinkay nun auch Saffi zum Traualtar führen.



Entstehung des *Zigeunerbaron*

Marcel Prawy

Als Strauß 1883 in Budapest eine Vorstellung seiner Operette *Der lustige Krieg* dirigierte, arrangierte Adele, Strauß' spätere dritte Frau, ein Treffen mit dem dort sehr populären Nestor der ungarischen Romanciers Maurus Jókai, dem „ungarischen Balzac“. Für beide Partner ergab sich daraus große Inspiration. Jókai, Chefredakteur einer führenden Budapester Zeitung, liberaler Reichstagsabgeordneter, erwies sich auch privat als blendender, phantasiereicher Fabulierer und Erzähler. Seine Beliebtheit beruhte auf einer sehr großen Zahl von Romanen und Novellen, die das Leben in Alt-Ungarn fesselnd schildern. Schon beim ersten Gespräch wies Jókai den Komponisten auf seine Novelle *Saffi* hin, die auch in deutscher Sprache erschienen war und eine poesievolle Mädchengestalt in den Mittelpunkt einer märchenhaft ausgeschmückten Geschichte aus dem Ungarn der ersten Jahrzehnte nach der Türkenbefreiung stellte.

Strauß war von der Idee fasziniert, und Adele begriff, daß es ihm damit gelingen könnte, von der augenblicklichen Ungarnmode in einem Bühnenwerk zu profitieren. Die Ungarn waren die einzigen gewesen, deren Revolte Kaiser Franz Joseph im Jahre 1849 nicht aus eigener Kraft, sondern nur mit russischer Hilfe niederschlagen konnte. Sie waren auch die einzigen, die 1867 in der Umgestaltung des Habsburger Reiches zur Doppelmonarchie die Anerkennung ihrer Eigenstaatlichkeit unter einem eigenen König durchgesetzt hatten. Dieser König war in Personalunion gleichzeitig Kaiser von Österreich; so wurde am 8. Juni 1867 Kaiser Franz Joseph in der Kirche des Heiligen Mathias in Budapest die Stephanskronen auf den Haupt gesetzt. Seither galt vielen denkenden Kreisen in Österreich das ungarische Modell als Vorbild für eine moderne Gestaltung des Vielvölkerreiches. Die Sonne über Österreich schien im Osten aufzugehen.

Jókai, der kein dramatisches Talent besaß und mit seinen Bühnenwerken nie Erfolg hatte, empfahl seinen in Wien lebenden Übersetzer Ignaz Schnitzer für die Ausarbeitung des Buches. Schnitzer war Journalist, hatte Gedichte von Petöfi übersetzt – und erfand den neuen Titel *Der Zigeunerbaron*.

Bei einem der traditionellen Abendessen in der Igelgasse (Gulasch mit Champagner!) wurde 1883 das denkwürdige Abkommen zwischen Strauß, Jókai und Schnitzer geschlossen.

Johann Strauß war wie verwandelt. Noch nie hatte er mit solcher Konzentration zwei Jahre fast ununterbrochen an einem Werk gearbeitet. Zum zweiten (und letzten) Mal in seinem Leben bewies er, daß er bei einem schlagkräftigen Buch mehr als nur ein Potpourri gesungener Tanzmelodien liefern konnte, daß er wirklich musikdramatisches Talent besaß, Figuren musikalisch charakterisieren und theatralische Spannung erzeugen konnte.

Schnitzer und Strauß waren ein ideales Team. Sie arbeiteten in der Igelgasse, in der Villa Schönau, in Franzensbad, in Marienbad; im August 1885 auch im Nordseebad Ostende. Oft hat Strauß fertige Texte von Schnitzer komponiert. Manchmal wieder hat Schnitzer Johann Strauß den Inhalt einer Szene erzählt und ihn zuerst lange Komplexe komponieren lassen, die er nachträglich textierte: So etwa das große erste Finale, bei dem die Zigeuner den aus der Verbannung heimgekehrten Bárinkay zum Woiwoden, zum Baron der Zigeuner ausrufen.

Bei der Umformung von Jókais Erzählung durch Schnitzer mußten viele Details und Feinheiten zu Gunsten theatralischer Einfachheit geopfert, manchmal auch vulgarisiert werden. Später sagte man bei dem Auftrittlied Zsupáns: „Mein idealer Lebenszweck“ – das ist Jókai! – „ist Borstenvieh und Schweinespeck“ – das ist Schnitzer!

Der *Zigeunerbaron* war neu. So neu, daß man bei den Proben im Theater an der Wien große Zweifel am Gelingen hegte. Es war nicht ganz leicht, nach den Karikatur-Operetten in Offenbachimitation nun den richtigen

Stil für diese romantisierten, aber doch irgendwie realen Figuren einer nationalen Phantasiegeschichte zu finden. Noch bei der Generalprobe war die Stimmung eher gedrückt, und Johann Strauß soll hernach einen Weinkampf bekommen haben. Adele aber stand „zu ihrem Werk“ und hat Johann Strauß ermutigt.

Die Premiere am 24. Oktober 1885, dem Vorabend des 60. Geburtstages des Komponisten, wurde zu dem vielleicht größten Triumph seines Lebens. Agiotage hatten für Plätze das Fünffache ihres Preises erzielt. Regie führte Franz Jauner. Sein Glanzstück waren schon in der Hofoper die großen Massenszenen gewesen, und hier konnte er sich wieder einmal richtig austoben. Im ersten Finale stürzten die Zigeuner kreischend mit Kind und Kegel so wild auf die Bühne, daß sich, wie ein Witzblatt schrieb, die Zuschauer die Taschen zuhielten. Jauner war eigens nach Raab gefahren, um ein echtes Zigeunerlager zu studieren; er hatte dort einen Zigeunerwagen und eine blinde Schimmelmähre gekauft, die auf der Bühne Furore machten. Im letzten Akt gab es einen fulminanten Einzug der aus Spanien heimkehrenden Krieger, mit echten Pferden, Kürassieren und Marketenderinnen. Girardi erschien in feuerrotem Mantel, vollbeladen mit Uhren als Kriegsbeute, und erzählte von seinen angeblichen kriegerischen Heldentaten. Niemand beandete das vollkommene Chaos der Daten und Schauplätze – der Erbfolgekrieg unter Maria Theresia, um den es sich da dreht, wurde überhaupt nicht in Spanien ausgefochten!

Zwei heimgekehrte Wiener sangen das Liebespaar: Karl Streitmann hatte den *Troubadour* am Prager Landestheater gesungen und war ein Bárinkay mit glänzendem Tenor. Für die Saffi hatte sich Johann Strauß die Annina seiner Berliner *Nacht in Venedig* geholt, eine Wienerin namens Müller mit dem Künstlernamen Otilie Collin. Beide brillierten mit ihrem weltberühmt gewordenen Duett von der Trauung durch den Dompfaff mit zwei Störchen als Zeugen – Schnitzer hatte auf Wunsch des Komponisten

den Refrain auf die Vokale i und a aufgebaut: „Wie mild sang die Nachtigall ihr Liedchen durch die Nacht; Die Liebe, die Liebe ist eine Himmelsmacht ...“ Natürlich schoß Girardi in der Rolle des Schweinezüchters den Vogel ab – im dritten Akt kam er vom Feld zurück; ein liebenswert gemeiner Miles Gloriosus aus dem ungarischen Barock.

Schnitzer und Strauß haben an ihrem Werk noch nach der Premiere weitergearbeitet. Das zweite Finale hatte zunächst nur eine ungarische Nationalmelodie enthalten: das Werberlied, mit dem Obergespan Graf Homonay Soldaten für den Krieg gegen Spanien anwirbt; es ist eine alte Zigeunermelodie. Aber der Akt endete noch mit dem großen Walzer. Erst in der 75. Vorstellung brachte Johann Strauß die neue Version: Jetzt endete der Akt mit einem Zitat des Rákóczymarsches. Alle, die der Meinung waren, Österreich habe beim Ausgleich mit Ungarn den Kürzeren gezogen, sahen im *Zigeunerbaron* ein Symbol dieses Dualismus: Zwei Akte spielten in Ungarn, nur einer in Österreich. Man suchte Parallelen zwischen der Musik und der Politik des Tages: Wie die Ungarn die Siebenbürger Deutschen magyarisierten, so germanisierten die Wiener Walzer von Meister Strauß die Magyaren...



Multikulturelle Familienverhältnisse

Johann Strauß

Aber für mich war der Offenbach der erste Anstoß. Was bei Offenbach aus dem Geist kommt, kommt bei mir aus dem Gemüt. No – und das Gemüt ist, wenn es sich um einen echten Wiener handelt, vielfarbig: ober- und niederösterreichisch, böhmisch, ungarisch, polnisch und südlich. Bei mir kommt noch was Extras dazu. Mein Großvater, der ist aus Spanien eingewandert. (Die spanische Abstammung ist wahrscheinlich bewußt von der Familie Strauß kolportiert worden – Großvater Strauß stammte aus Ungarn, Anm. der Red.) Von dem hab' ich mein edles Hidalgo Gesicht. Er hat eine Wirtstochter in der Leopoldstadt geheiratet. Das Wirtshaus ist am Donauufer gelegen. Da sind die Schiffer herauf- und heruntergefahren und haben ihre Weisen gesungen. Mein Vater war damals ein Bub – dem ist das spanische Blut und das Österreichische Gemengsel zum Wiener Musizieren geworden... Jetzt illustriere ich Österreich auf andere Weise. Ihr werdet staunen, wie das meine Frau gemacht hat... Menü: „Risotto-Suppe auf Triestiner Art“ „Fischpörkölt – Ungarisch“ „Braunbraten mit Zwiebel – Polnisch“ „Serviettenknödel – Böhmisches“ „Backhendeln mit Gurkensalat – Oberösterreichisch“ „Apfelstrudel – Wiener Idealgericht“. Weine: Tokayer, Donauperle; Sliowitz.



Johann Strauß

„Dein Romeo kommt!“Der *Zigeunerbaron* als dramaturgisch-textliche Collage

Albert Gier

Nach der unerreichbaren *Fledermaus* ist *Der Zigeunerbaron* die zweite Operette von Johann Strauß, der weltweit dauerhafter Erfolg beschieden war. Der Begeisterung des Publikums für die Musik stehen dabei Einwände vieler Kritiker gegenüber, die vor allem beim Textbuch ansetzen; der Operetten-Spezialist Volker Klotz wertet das Stück gar als „bemerkenswertes Vorbild der (...) Fälle von abwegiger, schlechter Operette“. Natürlich zitiert er in diesem Zusammenhang die fatalen Verse aus Homonays Werberlied:

*Lieber möge unser Blut
Seine Erde färben
Eh die Hand im Kampfe ruht
die uns den Feind soll verderben.*

Solche Stellen sind eine schwere Hypothek für jede moderne Aufführung – man kann ihre Bedeutung über den Rückbezug auf die Mentalität der Entstehungszeit relativieren, auf der Bühne bleiben sie dennoch schwer erträglich. Anderes allerdings scheint weniger durch falsches Bewusstsein oder eine verfehlt Anlage des Ganzen als durch ein gewisses Unvermögen in der Ausführung bedingt, und darüber kann ein Liebhaber Straußscher Musik mit einigem guten Willen hinweghören.

Manche unfreiwillig komische Stelle wird man weniger den Librettisten als den Umständen der Werkentstehung zuschreiben müssen. Der ungarische Romancier Mór (Maurus) Jókai (1825-1904) hatte seine Novelle *Saffi* für Strauß bearbeitet; Ignaz Schnitzer versah (wie eine Wiener Zeitung 1884 meldete) „die reimlosen Jamben Jókais mit Reimen“. Ein solches

Vorgehen lässt nichts Gutes erwarten; daher rührt wohl auch das fast rührende handwerkliche Ungeschick, das allenthalben zutage tritt („Ich bin ein Zaub'rer von Bedeutung / und alles ohne Vórbereitung“). Im übrigen war *Der Zigeunerbaron* zunächst als Oper geplant, die spätere Umarbeitung zur Operette dürfte der Homogenität des Ganzen ebenfalls nicht förderlich gewesen sein.

Das Gegenteil von Kunst, so wissen wir spätestens seit Gottfried Benn, ist nicht Natur, sondern gut gemeint. In der Politik kämpfte Mór Jókai für die Sache des Fortschritts; er hatte an der (gescheiterten) Revolution von 1848 teilgenommen, als liberaler Abgeordneter im ungarischen Parlament setzte er sich unter anderem für die Rechte der sogenannten Zigeuner ein. Notwendige Voraussetzung für ein Ende der Diskriminierung schien ihm (was vor dem geistigen Hintergrund der Zeit verständlich ist) möglichst vollständige Integration zu sein; deshalb zeigt Jókai (wie Klotz bemerkt) domestizierte Zigeuner als „ordentliche Handwerker“ und lässt sie ihre Zugehörigkeit zur ungarischen Nation und zur k.u.k.-Vielvölkermonarchie durch bedingungslosen militärischen Einsatz demonstrieren. Im dritten Akt kehrt das von Bárinkay geführte Zigeunerbataillon aus dem Krieg zurück; im Textbuch von 1885 schildert ein „Laternenbub“ den Wienern ihre Heldentaten: „Die ungarischen Husaren haben den Spaniern heimgeleuchtet! – Husarisch, tartarisch!... Am großartigsten aber hat sich das Zigeuner-Bataillon eingestellt! – Bei Tag's haben's den Husaren die Säbel geschliffen, bei Nacht haben's alles ausspioniert. Wer den Husaren lebendig entkommen ist, der hat den Zigeunern in den Weg laufen müssen, und die nit faul, haben nachher die Spanier mit ihren eigenen spanischen Röhr'l'n durchgewalkt, so lang sie's nur ausg'halten haben – die spanischen Röhr'l'n.“

Man sieht: Nicht nur die Zigeuner, auch die Ungarn beweisen schlagend ihre Liebe zur (im Text nicht namentlich genannten) Kaiserin. Der ungarische Patriotismus wird hier (wie der Historiker Moritz Csáky gezeigt hat) nicht

ohne Grund herausgestellt: Seit 1867 hatte der 'Ausgleich' zwischen den beiden Reichshälften Ungarn Autonomie in vielen Bereichen und (so sah man es jedenfalls in Österreich) auch wirtschaftliche Vorteile gebracht; wenn Graf Homonay den unglücklichen Carnero belehrt, die „ungarische Constitution“ wisse nichts von seiner „Sittencommission“, beschreibt er durchaus zutreffend den österreichisch-ungarischen Dualismus der Uraufführungszeit (eben deshalb hat die Zensurbehörde die „ungarische Constitution“ gestrichen). Manch einer in der westlichen Reichshälfte mochte die Ungarn mit ihrem eigenen Parlament, ihrer eigenen Regierung und ihrem angeblich zu niedrigen Beitrag zum Staatshaushalt für unsichere Kantonisten halten; um dem entgegenzutreten, griff Jókai eine alte österreichische Tradition auf und erinnerte daran, wie die Ungarn der jungen Maria Theresia Krone und Herrschaft gerettet hätten.

Allerdings sahen sich die Autoren zu einer Geschichtsklitterung genötigt: Das Originallibretto datiert die Ereignisse eindeutig auf das Jahr 1742. Maria Theresia hatte 1740 die Nachfolge ihres Vaters, des Kaisers Karl VI., angetreten; Friedrich II. von Preußen und der Kurfürst von Bayern bestritten ihren Anspruch auf den Thron, der „Erbfolgekrieg“, von dem Carnero spricht, ist der österreichische (1740-1748). Der Kriegsschauplatz verweist jedoch auf den anderen, den spanischen Erbfolgekrieg (1701-1714); offenbar sollte vermieden werden, dass die Zuschauer Friedrich II. mit Bismarck parallel setzten und sich an die jüngste österreichische Niederlage gegen Preußen (1866) erinnerten.

Auch wenn man mit Csáky im Libretto einen Aufruf zur Toleranz gegenüber ethnischen Minderheiten erkennt, bleibt die Darstellung des Krieges problematisch. Die Armee wird ganz unbekümmert als Schule der Nation dargestellt: Muttersöhnchen Ottokar, der anfangs immer gleich droht, sich umzubringen, wenn er seinen Willen nicht bekommt, reift im Krieg zum Mann und Offizier und zu einem durchaus passenden Partner für seine

geliebte Arsena. Dabei sucht nicht nur der krampfhaft lustige Ton des Laternenbuben den Eindruck zu vermitteln, dass der Feldzug so schlimm auch wieder nicht gewesen sein kann. Die Textdichter folgen hier einer in der Unterhaltungsliteratur ihrer Zeit offenbar weit verbreiteten Tendenz: Die zunehmende Technisierung des Krieges, deren unmenschliche Folgen in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs sichtbar werden sollten, wird verdrängt, statt dessen wird ein illusionäres Bild von Landsknechts-Romantik und Abenteuern für echte Männer entworfen. Diese Fortsetzung Karl Mays mit anderen Mitteln sollte fatale Folgen zeitigen; dass die Zigeuner bei Johann Strauß auch nicht kriegerischer sind als im *Trovatore*, und dass der Komponist den aggressiven Rákóczy-Marsch erst nachträglich ins zweite Finale eingefügt hat, ist dafür keine Entschuldigung.

Andererseits macht die militaristische Ideologie nicht den Kern der Operette oder des Textbuchs aus. Zum Wesen dieser Kunstform gehört die additive Reihung heterogenen Materials: Jede Operette ist ein Patchwork aus (musikalischen und textlichen) Zitaten. Ein Walzer in der *Fledermaus* oder im *Zigeunerbaron* ist Teil eines Ensembles oder Finales, gesungener Text und Musik können dazu beitragen, eine dramatische Handlung voranzutreiben; zugleich ist dieser Walzer aber auch ein (Gesellschafts-)Tanz, er steht in einer Reihe mit anderen (nicht für die Operettenbühne geschriebenen) Walzern von Johann Strauß und kann (in wechselnden Instrumental-Besetzungen) auch im Ballsaal gespielt werden. Ein Auftrittslied wie das des Schweinezüchters Zsupán macht das Publikum mit wesentlichen Eigenschaften dieser Figur bekannt; zugleich zitiert es aber den Formtypus 'Auftrittslied', genauer: 'Auftrittslied eines Komikers', es lässt sich in Beziehung setzen z.B. zum Auftritt Ollendorfs in Millöckers *Bettelstudent* (1882).

Unter diesen Umständen ist Originalität weder möglich noch erwünscht: Die Textdichter benutzen die bürgerliche Bildungstradition, Schauspiel

und Oper, Verdichtung und Roman von Homer und Vergil über Shakespeare und Goethe bis zu Richard Wagner, als Steinbruch. Ob sie abschreiben, weil ihnen selbst nichts einfällt, oder ob sie ein raffiniertes, ironisches Spiel mit ihren Modellen treiben, ist dabei schwer zu entscheiden: Durch die Montage-Technik, so scheint es, ergibt sich ganz unabhängig von der Intention der Autoren eine parodistische Dimension.

Den Maßstäben einer sich als realistisch begreifenden Psychologie können die Libretti unter diesen Umständen kaum gerecht werden. Die Grundkonstellation des *Zigeunerbaron* – der junge Gutsherr, der aus dem Exil zurückkehrt; der schurkische Nachbar, der ihn übervorteilt hat; die geheimnisvolle junge Frau, die ihm beisteht – erinnert an Boieldieus um 1885 noch viel gespielte komische Oper *Die weiße Dame* (1825). In seinem Auftrittslied stellt sich Bárinkay allerdings nicht so selbstironisch vor wie Boieldieus George Brown, sondern posiert wie Rossinis Barbier von Sevilla als hyperaktiver Hans Dampf in allen Gassen. Die so geweckten Erwartungen wird er freilich nur zum Teil erfüllen: „Kaum hat man ihn von oben huldvoll eingewiesen in den Grundbesitz seiner Väter, entpuppt sich der streunende Dompteur als abgerichtetes Haustier“ (V. Klotz).

Zum Teil scheint diese Kritik auf einem Missverständnis zu beruhen: Klotz geht davon aus, dass Bárinkay und Saffi wie Bruder und Schwester miteinander leben, Text und Musik („In dieser Nacht / Voll herrlicher Pracht / Hab' ich gar traut / Mein Lieb' erschaut“) lassen aber keinen Zweifel daran, dass sie im vollen Sinn des Wortes seine Frau ist. Im Österreich Maria Theresias war ein außereheliches Verhältnis keine Kleinigkeit; Giacomo Casanova sollte einige Jahre später in Wien erfahren, dass die Sittenkommission nicht so lustig war, wie der Conte Carnero aussieht. Darüber hinaus scheint Klotz aber auch die Mechanismen textlich-musikalischer Sympathie lenkung zu verkennen: Während des Auftrittslieds solidarisiert sich das Publikum mit Bárinkay, weil er etwas zu erzählen hat, weil er ein Tenor ist und weil sein

Selbstportrait mit einem Walzer endet. Im folgenden solidarisiert sich das Publikum gegen Carnero und Zsupán; wenn Bárinkay sich entsprechend zurücknimmt, ist das eher ein Vorteil.

Obwohl der Witz der Librettisten eine gewisse teutonische Erden-schwere nicht verleugnen kann, schwingen sie sich gelegentlich zu offen-bachianischem Unsinn auf, etwa, wenn sich erstmals Carnero und Ottokar gegenüberstehen:

Carnero: Hast du nicht auf dem linken Oberarm ein rothes Muttermal, wie eine Erdbeere?

Ottokar (verwundert): Ein Muttermal? Nein!

Carnero (ihn gerührt umarmend): Dann bist du mein Sohn!

Hier wird ganz bewusst der dritte Akt von Mozarts *Nozze di Figaro* (oder der dritte Akt der Komödie *La folle journée* von Beaumarchais) parodiert, wo der Spatel-Abdruck auf Figaros Arm beweist, dass er der Sohn Bartolos und Marcellinas ist; schon Beaumarchais macht sich so über die stereotypen Erkennungsszenen im bürgerlichen Drama seiner Zeit lustig.

Liest man den Text nicht als 'realistische' Vergegenwärtigung einer Handlung, sondern als Zitat-Collage, ergibt sich an vielen Stellen ein neuer Sinn. Besonders deutlich wird das im ersten Finale: Bárinkay hat Zsupán um die Hand seiner Tochter gebeten, die er bisher nur vom Hörensagen kennt; der Schweinezüchter wäre einverstanden, aber Arsena, von deren Beziehung zu Ottokar niemand etwas ahnt, weist Bárinkay unter dem Vorwand ab, nur einen Adligen (mindestens einen Baron) heiraten zu wollen. Im Finale belauschen Bárinkay, Saffi und Czipra ein nächtliches Stelldichein des Liebespaars; die Reaktion des düpierten Bewerbers ist nicht eben gentlemanlike, und Volker Klotz betont nicht zu Unrecht, dass gleich zwei Frauen Grund hätten, sich über sein Benehmen zu beklagen: „Wütend über den 'Verrat'

der Frau, die ihm ja gar nichts schuldig ist, rächt sich Bárinkay. Öffentlich verkündet er, nun lehne er Arsena ab und nehme statt dessen das schlichte, aber treue Zigeunermädchen Saffi zum Weib. Die ist, vorerst, sprachlos. Nicht vor Empörung, dass sie als Ersatz und Werkzeug dient, sondern vor demütigem Glücksgefühl.“

Nun sind Formulierungen wie Bárinkays „O – ein Verrat ist’s ohne gleichen? / Ich berste vor Wuth...“ wohl in erster Linie Schnitzers Bemühungen zu verdanken, die Jamben mit Reimen zu versehen; allzu genau sollte man hier nicht hinhören. Man könnte es sich im übrigen leicht machen und argumentieren: Bis zu diesem ersten Finale haben Bárinkay (Entrée-Couplet „Als flotter Geist“) und Saffi (Zigeunerlied „So elend und so treu“) schon je eine große Solo-Nummer gesungen, Arsena dagegen noch keine; wer hier zusammengehört, ist also klar, und Mitleid mit Arsena empfindet das Publikum höchstens, wenn der Regisseur gegen das Stück inszeniert. Damit täte man allerdings den Librettisten Unrecht, die den gattungstypischen Schematismus durchaus differenziert zu behandeln verstehen.

Zunächst ist festzustellen, dass Arsena Bárinkay nicht die Wahrheit sagt: Statt ihm klarzumachen, dass er bei ihr keine Chance hat, fordert sie ihn auf: Komm wieder, wenn du Baron bist. Das zeigt zweifellos, dass er sie nicht allzu tief beeindruckt haben kann; und Arsena macht sich geschickt den Ehrgeiz ihres Vaters zunutze, der sich schon zu Beginn „die erste Partie des Landes“ als Schwiegersohn wünschte. In Komödie und Operette neigen wir dazu, den Betrügern (hier: Arsena) rechtzugeben und anzunehmen, dass die Betrogenen (hier: Bárinkay, Zsupán) bekommen, was sie verdienen. Bevor Arsena sich zurückzieht, flüstert sie allerdings ihrem Ottokar zu: „In einer Viertelstunde beim Balkon!“, und er antwortet: „Dein Romeo kommt!“ Dieser Satz scheint in späteren Fassungen fast immer geändert worden zu sein – zu Unrecht, denn indem Arsena und Ottokar sich Rollen anmaßen, die ihnen mindestens drei Nummern zu groß sind, verspielen sie die

Sympathie des Publikums.

Wenn Bárinkay die folgende Balkon-Szene belauscht, wird die Betrügerin Arsená ihrerseits zur Düpierten und damit nach der Komödien-Logik zur Negativfigur. Im übrigen macht sich Ottokar weiterhin lächerlich, weil ihm die Sprachregister durcheinandergeraten: Vom tragischen Helden wird er zum schmachtenden Schäfer, wenn er verkündet: „Es harrt auf dem Balkon / dein treuer Seladon!“ – Seladon ist die Hauptfigur in Honoré d'Urfés Hirtenroman *Astrée*; dieser Bestseller des 17. und 18. Jahrhunderts dürfte für das Publikum von 1885 so etwas wie den Gipfel der Antiquiertheit dargestellt haben. Dann verirrt sich Ottokar, „der eitle Fant“ (Bárinkay) gar in die Naturkunde:

*Wenn traut die Frösche quaken
Und schwirren die Wasserschnaken
Da ladet die Nacht zur Liebeslust
In Wonne schwingt sich Brust an Brust!*

Man wird Bárinkay dankbar sein müssen, dass sein beherztes Eingreifen diese Ergüssen ein Ende macht.

Ehe der 'Zigeunerbaron' Saffi als 'sein Weib' bezeichnet, spielt sich zwischen den beiden manches Unausgesprochene ab; seine Rückkehr nach Temesvar ist von einigen nur angedeuteten Déjà-vu-Erfahrungen begleitet, die auch der Liebe des Protagonistenpaares etwas Schicksalhafter verleihen, Czipras Prophezeiungen unterstreichen dies noch. Vor allem freilich zitiert der Coup de théâtre des Finales ein Muster, das aus dem Märchen und der Märchenoper bekannt ist: Bárinkays „Mein Weib – wird diese hier!“ übersetzt (sicher unabsichtlich) Ramiros „Questa sarà mia sposa“, das in Rossinis *Cenerentola* die Erhöhung des Aschenbrödels zur Fürstin bedeutet. Der Vergleich zeigt allerdings auch, dass solche traditionellen Elemente in der

Ära Franz Josefs I. nicht mehr reibungslos funktionieren: Dass die bürgerliche und von ihrer Familie schikanierte Cenerentola geblendet vor der Majestät des Fürsten von Salerno steht, ist zwar politisch nicht korrekt, aber noch einigermaßen nachvollziehbar; wenn aber Bárinkay, der nicht einmal ein Dach über dem Kopf hat, Saffi huldvoll zu sich erhebt, stimmen die Relationen nicht mehr. Man wird zugeben müssen, dass in der Wiener Operette die satirisch-parodistische Darstellung der Gegenwart (in der *Fledermaus*, der *Lustigen Witwe*, selbst im *Graf von Luxemburg*...) überzeugender gelingt als die Auseinandersetzung mit der vorbürgerlichen Vergangenheit.

Nachdem die Textdichter im zweiten Akt aus Saffi die Tochter des letzten türkischen Paschas von Temesvar und somit eine vornehme Dame gemacht haben, böte sich eine ganze Palette von Schlüssen an. Eine demokratische Lösung für ein ähnliches Problem war in Donizettis *Regimentstochter* (1840) vorgebildet: Marie, die ehemalige Marketenderin, langweilt sich als Marquise, am Ende setzt sich ihr Geliebter, ein Mann aus dem Volk, gegen den vornehmen Bewerber um ihre Hand durch. Daneben hätte die Möglichkeit bestanden, mittels einer doppelten Anagnorisis auch Bárinkay zum bloßen Ziehkind seines angeblichen Vaters und Sohn z.B. eines Herzogs zu machen; oder man hätte die im ersten Akt angelegten wunderbaren Elemente stärker betonen und die Geschichte als Märchen damit enden lassen können, dass Saffi Bárinkay (oder er sie) auf einem fliegenden Teppich entführte. Das hätte ein spektakuläres drittes Finale ermöglicht, wäre aber der politisch-ideologischen Botschaft, die Jókai vermitteln wollte, kaum förderlich gewesen. Staatstragender Militarismus war da mit Sicherheit wirkungsvoller – wobei man nicht übersehen darf, dass ein Zsupán (über dessen Leichenfledderei auf dem Schlachtfeld natürlich auch einiges zu sagen wäre) die soldatische Disziplin schon durch seine bloße Existenz nachhaltig untergräbt. Ein Textbuch, über das eine Zensurbehörde zu befinden hat, die (durchaus in Widerspruch zur historischen Evidenz) konsequent das

die geheime Sittenkommission charakterisierende Adjektiv „kaiserlich“ streicht, kann gewisse Sachverhalte nicht eindeutig benennen. Am Text des *Zigeunerbaron* mag uns manches nicht gefallen – so simpel, wie es auf den ersten Blick scheint, ist er jedenfalls nicht.

Literaturhinweis:

Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München – Zürich: Piper Verlag 1991;

Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, 2. überarb. Aufl., Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag 1998;

der Text des *Zigeunerbaron* wird nach dem handschriftlichen Zensurlibretto (1885) zitiert.

Die Rekonstruktion der Urfassung

Norbert Linke

Für den Komponisten Strauß gedieh die Uraufführung am 24. Oktober 1885 im k. k. privilegierten „Theater an der Wien“ zum größten persönlichen Triumph: zu endlich erfahrener Genugtuung auch hinsichtlich eigenständig verantworteter Meisterschaft. Haftete ihm doch der Makel an, sich von Arrangeuren aushelfen zu lassen. Fünfzehn Jahre lang war Richard Genée sein enger Mitarbeiter.

Kompositorisch ganz auf sich allein gestellt, allenfalls im Disput mit dem Librettisten Ignatz Schnitzer, läßt Strauß (in Briefen an denselben) eine Klarheit kompositorischen Willens und dramaturgischer Disposition erkennen, die durchaus logisch genannt werden kann, aber nicht immer vom Librettisten oder vom Regisseur ernst genommen wurde. Besonders verhängnisvoll wirkten sich die eigenmächtigen Änderungen und Verfälschungen aus, die Ignatz Schnitzer vorgenommen hat. Am 13. Mai 1885, etwas mehr als fünf Monate vor der Premiere des *Zigeunerbarons*, schrieb Strauß aus Schönau an Schnitzer, um ihn „von der totalen, höchst notwendigen Veränderung“ des II. Finales zu überzeugen, im Sinne einer „Zusammenschiebung des Ganzen“: „Die Handlung, jetzt vorzüglich, muß sich in *einer Nummer* u. z. im 2.t Finale abspielen. Es ist unmöglich, daß in der vor dem Finale vorkommenden Nummer die Hauptthemen des nachfolgenden Finales erscheinen – welchen musikalischen Reiz hätte dann die Schlußnummer – von der der Haupterfolg der Operette abhängt? Werber-Marsch, Trinklied [Bárinkay] und Walzer sind die Grundpfeiler des II. Finales. Diese Themen können sich im Fi[n]ale wiederholen, doch in der vorhergegan[g]en[en] Piece noch nicht auftauchen...“

Gegen den Willen von Strauß wurde das Werberlied doch als vorausgehende Nummer 12 $\frac{1}{2}$ ediert, kombiniert mit jenem Csárdás, den Strauß

ursprünglich als Auftrittslied des Bárinkay komponiert hatte.

Schnitzer unterlegte dem Csárdás einen anderen Text und bekam prompt Probleme mit der Einfügung in die Finalpartitur, der Strauß das Werberlied zweimal (mit jeweils zwei Strophen) anvertraut hatte. Da das Finale II ohnehin lang genug war, verfielen Schnitzer & Co. auf die Idee der Vorverlagerung. Das von Strauß für Alexander Girardi fertig komponierte und instrumentierte Zsupán-Couplet „Mir helfen die Doktoren nicht“ mußte weichen: Homonay bekam sein Hauptlied (Nr. 12 ½ im Klavierauszug); Girardi-Zsupáns Rolle aber blieb auf Strecke.

Strauß hat sich häufig von Kritikern vorhalten lassen müssen, er könne keine dramaturgisch effektvollen Finale komponieren. Dieser Vorwurf mochte für einige der ersten Strauß-Operetten zutreffen. Wenn indessen Schnitzer erkannt zu haben glaubte, „wie genau... jetzt der Meister“ gewußt habe, „was die Bühne hier erforderte“, so bleibt unerfindlich, warum er im *Zigeunerbaron* des Meisters Willen nicht respektieren mochte. Zugegeben: Das Finale II des *Zigeunerbarons* dauert mit zwanzig Minuten ebenso lange wie der gesamte III. Akt – und mag damit die Rezeptionsfähigkeit zahlreicher Operettenliebhaber überfordern. Dennoch hätte es Strauß verdient gehabt, gerade bei dem *Zigeunerbaron*, seinem ureigensten Werk, darüber zu diskutieren, welche Konzeption der Operette er für die legitim „Straußische“ hielt. Solche Offenlegung erfolgte erstmals 1994, 108 Jahre nach der Uraufführung – konzertant im Wiener Konzerthaus.

Um Begriff von jener Arbeit zu geben, die bei der Rekonstruktion der Urfassung durch Nikolaus Harnoncourt und Norbert Linke zu leisten war, seien hier stellvertretend einige Hinweise gegeben:

- Das Schifferlied wird, auch dem Textinhalt entsprechend, von einem Männerchor gesungen (Nr. 1).
- Der Polka-Teil „Jeden Tag“ wird nicht von Ottokar allein, sondern im

Duett von Zsupán und Ottokar gesungen, so wie es in der Originalpartitur steht (Nr. 1).

- In Nr. 3 hat Zsupán, nach der Originalpartitur, den Text „Läßt uns das liebe Borstenvieh“ (statt „Ja, auf das Schweinemästen“) und zusätzlich den Teil „Der Arzt, der Künstler und Soldat“ zu singen.
- Im Finale I hat Strauß das Quaken der Frösche zum Text „Wie traut die Frösche quaken“ (Takte 21 ff.) realistisch auskomponiert, so daß unverständlich bleibt, warum dieser Bezug durch Textänderung („Es flüstert in den Zweigen“) im Craz-Klavierauszug aufgegeben wurde.
- Im Liebesduett Nr. 8 wurde die Instrumentation abschließend „angedickt“, während die Originalpartitur schlanke Filigran-Instrumentation bietet und den Liebenden (Saffi und Bárinkay) weniger Pathos abverlangt.
- Auch in den folgenden Nummern 9-12 waren Andickungen zu entfernen, nicht zuletzt zahlreiche Fehler und Verstümmelungen der Vokalsoloparts richtigzustellen.
- Nr. 12 $\frac{1}{2}$: Hier wurde das von Strauß ursprünglich vorgesehene Couplet „Mir helfen die Doktoren nicht“ wieder in sein Recht eingesetzt, damit das Finale II so bleiben konnte, wie es Strauß im Brief vom 13. Mai 1885 an Schnitzer verlangt hat und wie es in der Partitur steht.
- Das Finale II ist entsprechend der Originalpartitur im Umfang fast doppelt (jetzt 950 Takte): Der Walzer „(S)O voll Fröhlichkeit“ ist bei Strauß anders melodisiert, u. a. im sogenannten Lanner-Rhythmus. Das Werberlied kommt zweimal (zu je zwei Strophen) vor. Einzufügen waren das Bárinkay-Lied „Seh' ich die Waffen blitzen“ sowie die Bárinkay-Mazurka „Becherklang und Waffenglanz“ (mit Chor), ferner das Duett Zsupán/Ottokar „Man achtet nicht auf uns!“, das Duett Saffi/Bárinkay „Laßt mich mit meinem Gatten ziehn!“ mit dem Chor „O Herr, deine Schar“. Für einige fehlende Partitureseiten sind entsprechende Überleitungen durch Harmoncourt/Linke dadurch möglich geworden, daß der Premierentext

- (Zensurexemplar) aufgefunden und ausgewertet werden konnte.
- In Nr. 16 „Von des Tajo Strand“ konnte der Strauß-Wunsch nach Kürzung und Trio-Ausformung verwirklicht werden: „Das Marschcouplet können wir nicht in dieser Länge belassen; dasselbe soll so kurz gehalten werden, daß selbes, wenn's gefallen sollte, dreimal gemacht werden könne. Erwinnere Dich an das Soupe'sche [!] Marschterzett..., welches fast jedesmal 3 auch 4mal repetirt wurde und würde diesen Erfolg nie erreicht haben, wenn's länger wäre, als es ist. Ich will den 2ten Theil weglassen, nach dem 1ten Motiv also gleich auf das Thema im rascheren Tempo darauf folgen lassen und wieder auf das erste zurückkehren“ (Schreiben vom 26. Juli 1885 an Schnitzer). Strauß nahm außerdem Anstoß daran, daß der Zsupán-Marsch umfangreicher war als der nachfolgende Einzugsmarsch und den Fortgang der Handlung allzusehr aufhielt.
 - Das Finale III (Nr. 18), wegen Zeitmangels bei der Premiere nur verkürzt dargeboten (es gibt auch eine Melodram-Fassung), konnte unter Einbezug neuauftauchter originaler Partiturseiten erstmals vollständig erklingen – in strenger Anlehnung an das Originallibretto Schnitzers: mit Wiederholung des Liebes-Duetts Saffi/Bárinkay (aus Nr. 8) und der zusammenfassenden Textvariante zu Bárinkays Auftrittslied „Als flotter Geist“ (aus Nr. 2). Nach dem Strauß-Original wurden die abschließenden Ensemble-Parts neu zugeordnet.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß die Instrumentation bei Strauß viel zarter ist, der Chor häufiger eingesetzt wird und die Vokalparts oft anders ausgewiesen sind, etwa ein Viertel weggekürzt oder verlagert war und nun wieder an seine Stelle gesetzt werden konnte.



Schlechte Operette

Volker Klotz

Der Zigeunerbaron (1885) rückt die tolldreisten Inversionen der Offenbachiade wieder zurecht. Und das heißt, geschichtlich zurück: um der überkommenen Ordnung zu huldigen, zumal ihren gesellschaftlichen und privaten Herrschaftsformen. Gleichfalls singend und tanzend, liebend und bechernd läßt das Stück ebenjene tödlichen Zwänge hochleben, die in *La Grande-Duchesse* unterlaufen werden. Der Wein – dort ein vergnügliches Wundermittel, um Soldaten zu entwaffnen, Totschlag und Verstümmelung zu vermeiden, Seelenwunden zu lindern – wird hier regelrecht dienstverpflichtet. Der Wein dient selber als Waffe, um zivilen Männern die buntbetreßte Mordmontur überzustülpen. Mit dräuend maskuliner Mahnung, vorerst im Tempo di marcia moderato: „Her die Hand, es muß ja sein, / laß dein Liebchen fahren, / trink mit uns vom Werberwein, / komm zu den Husaren!“ Es muß ja sein. Das Ja, unabwendbares Schicksal suggerierend, duldet kein Nein.

Alle Männer des Stücks, soweit wehrhaften Alters, singen ihr rauhes Ja-Wort, *più mosso*. Egal, ob sie wie der Titelheld sich lang schon heldenhaft gebärden, oder ob sie wie der schlitzohrige Buffo Zsupán widerwillig nur so tun. Nicht einmal die gemeinhin freischweifenden Zigeuner warten ab, bis die martialische Stimme des Werbeoffiziers ins einpeitschende Csárdás-Allegretto überpringt; schon vorher lechzen sie nach Drill und Waffen. Mitgesungen, mitgesprungen: „Lieber möge unser Blut / seine Erde färben, / eh' die Hand im Kampfe ruht, / die uns den Feind soll verderben.“ Besagter Feind aber ist keiner, der mordbrennend die Heimat verwüstet, sondern man muß ihn weit weg im habsburgischen Spanien erst aufsuchen.

Wohlgemerkt, diese uniforme Blutrünst verfällt hier nicht etwa einer musikdramatischen Satire. Sie ist bitter ernst. Schlimmer noch, sie ist frohge-

mut ernst. General Bumm und seinesgleichen sind rehabilitiert. Beifällig umjubelt, schwillt ihnen die Brust vor letalem Tatendrang. Wer auf den *Zigeunerbaron* stößt, ohne das Datum zu kennen, muß ihn für älter halten als die frühere Offenbachiade. Zelebriert er doch gläubig naiv, was sie längst restlos zerlacht zu haben schien. Die geschichtliche Paradoxie von Strauß' vielgeliebtem Werk besteht darin, daß es nachträglich alles daran setzt, den Hohn seines vorweggenommenen Satyrspiels vollauf zu rechtfertigen. *Der Zigeunerbaron* kann als Wegweiser gelten für die Abwege der Gattung. Als bemerkenswertes Vorbild von abwegiger, schlechter Operette. Schlechte Operette aber muß nicht heißen, daß allemal die Musik, an und für sich, mißraten sei. Im *Zigeunerbaron* jedenfalls beweist sie immer wieder den einfallsreichen Könner Johann Strauß. Die schiere musikalische Gediegenheit des Stücks steht im großen Ganzen außer Zweifel. Desto fragwürdiger erscheint das ebenso schwerfällige wie rückständige Sujet, dem diese Musik sich allzu gefällig erweist. Gleichfalls fragwürdig erscheinen die szenischen Impulse, die sie allzu blindlings entfesselt; die Ausdrucksziele, die sie allzu achtlos verfolgt; die dramaturgischen Maßnahmen, die sie allzu beliebig ergreift. Wenn Strauß hier einer gottes- und kaisergnädentümlichen Welt aufspielt und wenn er klangfroh ihre gängigen patriotisch-patriarchalisch-paternalistischen Werte besingt, dann nimmt er grundsätzlich die anarchische Schwungkraft der Offenbachiade zurück. Zugleich verabschiedet er sich feierlich vom kecken Leichtsinn seiner früheren Bühnenwerke; namentlich der *Fledermaus* und der *Nacht in Venedig*.

Der Zigeunerbaron ist durch politische Umstände der Entstehungszeit geprägt. Daß er dabei die Gegenrichtung einschlägt und zur Anti-Offenbachiade wird, das zeigt schon der andersartige Spiel- und Stilraum. Dort läuft ein verrücktes Geschehen ab in einem satirisch verfremdeten Phantasiestaat. Hier dagegen preist ein pathetisches Geschehen die glorreiche Vergangenheit des gegenwärtigen habsburgischen Reiches. Unverhohlen

waltet die staatstragende Tendenz im *Zigeunerbaron*. Seitens des einen soll sie das andre Haupt des Doppeladlers bei Laune halten. Sie feiert, was 1848 der ungarische Freiheitskampf angefochten, und was 1867 die Budapester Krönung – des Österreichischen Kaiserpaares zum ungarischen Königspaar – heraufbeschworen hatte: die scheinbar unverbrüchliche Einheit der k.u.k.-Donaumonarchie. Klangvoll und farbenprächtig wird denen dort unten an der Theiße versichert, sie stünden, wie dereinst schon unter Maria Theresia, dem Wiener Thron und Volk ebenso herzlich nah wie die vorherrschenden Deutschstämmigen.

Deshalb dürfen am Ende Homonay und Bárinkay, die Herren aus Temesvar, triumphieren über den Wiener Hofbeamten und Sittenkommissär, der – allerdings – den welschen Namen Conte Carnero trägt. Und deshalb werden sogar die ungarischen Zigeuner, sonst struppige Outcasts, als schneidige Husaren szenisch gestriegelt, wenn sie wie ihr „Herr“ Bárinkay das Leben wagen für jene auferlegte Dynastie, die da ihren Erbfolgekrieg führt. Und deshalb auch hat der Komponist zur fünfundsiebzigsten Aufführung des bejubelten Werks den Höhepunkt noch überhöht, das Finale des zweiten Akts. Dieses frohlockende, seufzende, am Ende aber wehrhafte Großensemble, das gut sechshundert Takte durchmißt, veranstaltet nunmehr ein musikalisch-heraldisches Treffen zwischen dem urbanen Österreich und dem pußtarauhen Ungarn; zwischen der verführerischen Wiener Walzerapotheose in D-Dur „So voll Fröhlichkeit“ und der Reprise des martialisch-magyarischen Werbelieds in g-Moll „Her die Hand, es muß ja sein“, welches schließlich überspringt in eine erregende Evokation des Rákóczymarschs, des tönenden ungarischen Wappenschildes. Allerdings, die Form dieses musikalisch mitreißenden Finales verrät, widers vielstimmige Lippenbekenntnis, etwas von der übersungenen geschichtlichen Tatsächlichkeit. Der scheinbar alleinige Aktschluß nämlich formt aus dem österreichischen und dem ungarischen Klangmaterial keine Synthese, sondern schiere Addition.

So viel zu den akuten Fragwürdigkeiten des *Zigeunerbarons*. Sie rühren her von seiner politischen Tendenz anno 1885. Und sie sind mit ihr im Lauf der Zeit hinfällig geworden. Wichtiger für uns heute sind die chronischen Fragwürdigkeiten, die fortauern und auf spätere Werke des Genres eingewirkt haben. Sie rühren her von der grundsätzlichen Neigung: die überkommenen Machtverhältnisse nicht zu erschüttern, sondern zu bekräftigen; kein unbändiges Gelächter zu entfachen gegen lebensbeklemmende Zwänge altehrwürdiger Einrichtungen, sondern biedersinnig schmunzelnd sich selber ihnen anzuempfehlen.

Synthese von Schönheit & Qualität

DANIEL SWAROVSKI
Modeschmuck
Brillen-Ferngläser

Sympathisch
Anders.

OPTIK MÜCKE
DIE BRILLENMACHER

68161 Mannheim · Q6, 21
Fressgasse · Tel. 0621 / 247 67



Aus der Novelle *Der Zigeunerbaron* Maurus Jókai

Der ungarische Schriftsteller Maurus (Mór) Jókai (1825-1904) gehört mit seinen zahlreichen romantisch-abenteuerlichen, patriotischen und zum Teil sozialkritischen Geschichten bis heute zu den meistgelesenen Autoren in Ungarn. Der einer alten ungarischen Adelsfamilie entstammende Romancier gelangte nicht zuletzt durch sein Engagement für die ungarischen Autonomiebestrebungen zu großer Popularität.

Bárinkays Herkunft

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebte ein reicher Grundbesitzer im Temeser Banat. Er war der einzige reiche Grundbesitzer in der ganzen Gegend und hieß Gaspar Botsinkay [im Stück: Bárinkay]. In jener Zeit war das Banat nur ein Vaterland des Elends und der Not. Neunhundert Dörfer standen ohne Bewohner, und jeder Ort, in welchem nur in zwei Häusern Menschen hausten, galt für bewohnt. Ein Teil der Ortschaften war zerstört oder niedergebrannt, doch es gab auch Dörfer, in denen die von Feuchtigkeit grün gewordenen Häusermauern aufrecht standen, die Dächer vom Sturm geborsten schienen und die vom Wind bewegten Thor- und Fensterflügel sowie die Brunnenschwengel erraten ließen, daß keine menschliche Seele hier weile. Die Bewohner flohen oder wurden vertrieben. Die Türken, diese grausamen Feinde, hatten die Schutzdämme, welche die Flüsse zum Teil regulierten, niedergerissen und das ganze Gebiet in einen Sumpf verwandelt. Der kleine Fluß Bega glich einem See in der Größe des Neusiedlersees. Der Sumpf war aber weder bewohnbar noch fahrbar – ein Reich für Wölfe und Schildkröten. Wenn Menschen oder Tiere sich im dichten Nebel hierher verirrtten, brachte es ihnen den Tod. Der Boden atmete giftigen Hauch aus, und die Bewohner der umliegenden Ortschaften und Festungen starben am

Typhus. Wochen hindurch sah man in diesem Bezirk des Todes kein Stückchen blauen Himmel, und wenn hier Mückenschwärme aufstiegen, so glaubte man in der Ferne, daß dichter Rauch von brennenden Mauern zum Himmel emporschlage.

Ackerland gab es weit und breit nicht. Wenn es auch Menschen gegeben hätte, die den Pflug zu handhaben wußten, sie besaßen nicht das Vertrauen, diesen Boden zu bebauen. Sie konnten nicht wissen, ob sie nach der Saat auch ernten würden oder ob die Ernte den Millionen Würmern, Hamstern und Heuschrecken, vielleicht gar den Türken zufalle. Wüsteneien gab es ebenfalls in diesem Gebiet. Der Wind hatte die Sandhügel zerstört, und meilenweit glich die Gegend einer afrikanischen Wüste, in welcher nur Segge wuchs. Eine Inselwelt, Sumpf, Wüstenei war das ganze Gebiet, ein Zufluchtsort für Fischer, Jäger, Nomaden und Räuber. Wie war es demnach möglich, daß hier ein reicher Mann lebte? Dieses Geheimnis hat einen recht sonderbaren Schlüssel. Ein Ahne der Familie Botsinkay huldigte schon beim ersten Einfall der Türken der Politik, weder zu fliehen noch Waffen gegen die Ungläubigen zu ergreifen; er war im Gegenteil bemüht, die Gunst des Temesvarer Paschas zu erwerben. Diese Weisheit vererbte sich von Sohn auf Sohn, und mancher Nachkomme des klugen Politikers fühlte sich sehr wohl bei der Ausführung des uralten Familiengedankens.

Der Stammsitz der Botsinkay, der Ort Botsinka, lag in der Nähe der Stadt Temesvar, am Flusse Bega. Das Dorf ist von einem Damm umgeben, und der Pascha von Temesvar hatte die Kriegsgefangenen mit den Dammarbeiten betraut. Die mächtigen Dämme wurden kostenfrei erbaut und dadurch der Stammsitz vor Überschwemmungen geschützt. Hier war es freilich möglich zu ackern und zu säen, Rinder und Schafe zu züchten, und selbst die Vergrößerung der Herden war ein Leichtes, denn die Türken gaben die geraubten Rinder und Schafe zu Spottpreisen hin.



Zigeunerbaron heute: Vasil Kovács in Rachiw/Ukraine

Die Grundherren erwarben unterdessen eine Fülle von kostbaren Schätzen, und man kann behaupten, daß Gold und Silber und all die Meisterwerke der Goldschmiedekunst, welche die Türken in Ungarn raubten, nach Botsinka gewandert sind. Der raffinierte Grundherr versah dagegen die Temesvarer türkische Besatzung mit Weizen und Schlachtvieh, und selbst die Paschas verstanden es, nebenbei reich zu werden.

In der Familie Botsinkay blieb immer ein Sohn als Erbe zurück, so zwar, daß die Hinterlassenschaft niemals zur Teilung kam. Auch das ist notwendig, um reich zu werden. Gaspar Botsinkay wurde erst von seiner dritten Frau ein Sohn geschenkt. Seine Frau stammte aus Georgien, und er erhielt sie von Mehemed Pascha zum Geschenk. Sie war katholisch, und er heiratete sie. Ein Jahr nach der Hochzeit gebar sie ihm einen Sohn, ein schwarzes zigeunerähnliches Kind. Bei der Taufe erhielt der Kleine den Namen Jonas [Sándor Bárinkay]. Der junge Herr hatte einen denkwürdigen Geburtstag, den 5. August 1717, den Tag der Schlacht bei Großwardein. Vierzehn Tage nach der Geburt fand die Taufe statt. Herr Gaspar lud zu diesem Feste auch seinen alten Freund Mehemed Pascha ein, obwohl derselbe weder für die Taufe noch für das Weintrinken Sympathie empfand. Trotzdem erschien der mächtige Heerführer im prächtigen Schlosse der Botsinkays, wo man für den illustren Gast in einem separierten Zimmer gedeckt hatte, damit er nicht gezwungen sei, an einem Tische mit dem katholischen Geistlichen und den übrigen Schweine essenden und Wein trinkenden Giaurs zu sitzen...

Der Krieg

Der Kanonendonner war bei Tag und Nacht hörbar. Prinz Eugen ließ die Wälle der Festung Temesvar beschießen. Der brave Mehemed Pascha verteidigte die Festung standhaft. Doch Eugen siegte. Die Citadelle wurde im Sturm genommen. Der Pascha war nun in die innere Stadt gedrängt und gab bald den aussichtslosen Kampf auf. Gaspar Botsinkay setzte seine

Frau und seinen kleinen Sohn in einen Wagen, nahm soviele Goldstücke mit sich, als ein Pferd nebst seinem Reiter zu tragen vermag, und flüchtete nach der Walachei. All seine Diener flüchteten mit ihm... Das Schloß blieb leer, denn selbst Rinder und Schafe wurden mitgenommen. Die Augen Gaspards blieben trocken, als er sein Paradies verließ; er tröstete sich mit dem Gedanken, bald wieder hierher zurückkehren zu können. Doch alle Hoffnungen wurden zu Wasser. Die Türken wurden geschlagen, die ungarischen Heerführer fielen, und zum Schlusse starben selbst die Söhne Rákóczys, und der ganze ungarische Freiheitskampf wurde damit ad acta gelegt.

Bárinkays Jugend

Botsinkays Weib und Kind lebten unterdessen schlecht und recht. Seit der Stunde, in welcher man sie getrennt hatte, sahen sie sich nicht wieder. Gaspar wurde nach Stambul gebracht, Weib und Sohn blieben in Widdin. Das Gold theilte er selbstverständlich nicht mit seiner Frau, denn er bedurfte desselben, um die türkischen Richter zu bestechen. Die verlassene Frau lebte kurze Zeit von den veräußerten Armspangen und Ohrgehängen, und als alle Fäden gerissen waren, sang sie in Kaffeehäusern. Es war ein trauriger Erwerb. Später nahm sich ein arabischer Straßenkünstler der armen Frau an. Er unterhielt die Menge mit allerlei Schwarzkünsteleien, und seine Meisterschaft im Ringkampfe machte ihm viele Freunde und Bewunderer. In Gesellschaft dieses Tausendkünstlers bereiste sie Rumänien und Bulgarien. Der kleine Sohn wuchs heran, und der Jongleur nahm ihn sofort für seine Kunst in Beschlag. Er unterrichtete ihn, lehrte ihn die Meisterstücke, Kröten und Affen darzustellen, auf den Handflächen spazieren zu gehen, mit den Zehen seiner Füße die Ohren kratzen, Feuerbrände und Schwerter schlucken und noch ähnliche nützliche Dinge...

In Ungarn war die Ordnung wiederhergestellt. Das Banat hatte der Kaiser für alle Zeit zurückerobert. Den Verbannten wurde die Amnestie zu Theil.

Die konfiszierten Güter wurden den Erben zurückgegeben und die unbewohnten Dörfer kolonisiert...

Eines Tages erwachte der kleine Jonas Botsinkay, und er war Besitzer eines Gebietes von 16.000 Joch Feld und eines herrlichen Schloßes. Man gab ihm nun einen Kommissar und Ingenieur mit auf den Weg, damit sie ihm sein Gut zeigten und ihn wieder zum Herrn machten. In einem Wagen verließen sie die Stadt, doch mußten sie oft auf Flößen über das ausgetretene Wasser setzen. Jonas gefiel nicht, daß er überall Wasser sah. „Ja wo beginnt denn eigentlich mein Gut?“ „Wir befinden uns auf demselben“, antwortete der Ingenieur. Und nun sagte er ihm, daß in der Ferne, wo eine lange Reihe Pappeln sichtbar, die nördliche Grenze seines Gutes sei, die südliche Grenze dagegen durch Röhricht angedeutet erscheine.

Als sie im Dorf anlangten, fanden sie die Türen und Fenster aller Häuser zugemauert. Umsonst schrieten sie, es erschien niemand; sie schossen ihre Pistolen ab – nicht einmal Hundegebell empfing sie. Der Nachbar im Norden hatte die Dämme durchbrochen, und die Bega ergoß sich über das Gut und das ganze Dorf, während der Nachbar im Süden die Dämme unberührt ließ, so zwar, daß sich das Hochwasser seit Jahren hier staute und das ehemalige Paradies in einen See verwandelte. Die Bewohner des Dorfes verließen den Ort, schlugen ihre Wohnungen auf Inseln auf und lebten vom Fischfang..

Czipra und Saffi

Das Haus der Zigeunerin war bald gefunden, denn es war das einzige, aus dessen Schornstein Rauch aufstieg. Was mochte wohl eine Zigeunerin in diesem Orte suchen, den die Bewohner schon ganz verlassen hatten? Freilich, die Czafrinka [Czipra] war eine Person von Bedeutung, sie war Generalin – Generalin der Hexen nämlich. In allen Hexenprozessen wurde ihrer gedacht, und daß sie bisher kein Leid traf, weder gefangen noch im Wasser

ertränkt wurde, ist wohl ein Beweis dafür, daß auch der Teufel die Seinen nicht verläßt.

Es war ein altes baufälliges Häuschen, die Wände grün, das Dach mit Schilf bedeckt. Eine Umzäunung, wie sie die übrigen Häuser besaßen, fehlte. Wenn man die Hausthür öffnete, mußte man abwärts steigen, um in die Wohnung zu gelangen. Als Jonas eintrat, sah er die Zigeunerin am Feuer sitzen und einen Kessel drehen, in welchen sie von Zeit zu Zeit eine Hand voll Mais warf.

„Ich erwarte Dich zum Nachtmahl!“, schrie sie dem Eintretenden entgegen. „Woher wußtest Du, daß ich hierher komme?“ „Die Karten verkündeten es mir.“

...Doch welche Gestalt war das! Diese Augen! Den fallenden Sternen gleich, welche im Weltall zerstieben. Und dieser Mund! Wenn er mit seinen leuchtenden Zähnen lächelte, so war es, als ob sich das rosenrothe Himmelreich öffne und zwei Reihen niedlicher Teufel herniederlachen würden. Teufel von der weisesten Sorte natürlich. So lange das junge Mädchen (Saffi) im Zimmer blieb, sah der junge Mann nichts anderes.

Fräulein Arsena, die Kapriziöse

Fräulein Arsena war in der That ein sonderbares Geschöpf. Schon der Name, welcher griechisch „Mann“ bedeutet und unleugbar die Stammwurzel von Arsenik bildet, deutete dies einigermaßen an.

Das Fräulein besaß einige Lieblingsthierchen, welche nur dazu da waren, um den Besuchern so angenehm als möglich zu werden. Ein großer Hund machte immer den Scherz, seine Vorderpfoten auf die Schultern der Gäste zu legen, ihnen in die Augen zu glotzen und sie zu belecken. Während also der Gast von vorn umarmt wurde, richtete sich ein anderer kleinerer Hund an den Beinen des Fremden in die Höhe. Ein bunter Teufel flog unterdessen auf den Kopf des Ankömmlings, schrie ihm allerlei Schimpfworte ins

Ohr und kreischte wie toll, und wehe demjenigen, der muckte. Die schöne Arsena lachte ihn nur desto besser aus.

Ach, das Lachen stand ihr gar so gut. Sie schien nur erschaffen zu sein, um zu lachen. Sie selbst wußte das am besten, und war immer bestrebt, irgend eine lustige Dummheit zu machen. Jonas zeigt aber schon den Thieren gegenüber, welcher Geist in ihm wohnte. Er war in der Nähe einer Menagerie aufgewachsen, hatte Wölfe, Hyänen und selbst Schlangen tanzen gelehrt. Er sprach jetzt nur ein Wort, machte nur eine Bewegung, und die Thiere schienen wie verzaubert zu sein. Die Hunde kauerten zu seinen Füßen nieder und der Papagei verstummte.

Arsena saß auf dem Sofa. Sie empfing den Gast recht freundlich und befahl einer Sklavin, Erfrischungen zu bringen. Bei den Serben bietet man den Gästen sofort nach ihrem Eintritt ins Haus Süßigkeiten an. Fräulein Arsena hatte auch in dieser Hinsicht einen ganz besonderen Geschmack. In einer Silberschüssel wurden von der Sklavin veritable Maikäfer gebracht und Arsena hob den Deckel der Schüssel empor, nahm einen Käfer aus derselben, riß diesem den Kopf ab und zerbiß dann das Thierchen mit den Zähnen. „Das ist mir die allerliebste Delicatesse; bitte, Herr von Botsinkay, bedienen Sie sich.“

Bisher bekamen alle Gäste nach diesem Empfang einen Fieberanfall, doch unser Jonas griff mit beiden Händen in die Schüssel und stopfte sich die Maikäfer in den Mund. Arsena war verblüfft.

„Wie, auch Sie lieben die Maikäfer?“

„Eine herrliche Speise! Die Heuschrecken sind mir freilich lieber. Diese sollten Sie einmal kosten. Das ist erst die wahrhafte Engelsspeise, mein Fräulein.“

Und nun erzählte er von Käfern und Würmern, daß das Fräulein ihn schließlich bat, dieses Thema fallen zu lassen und lieber eins zu trinken. In anderen Häusern pfllegt man die Getränke zu kühlen, hier aber wurden sie

so warm gereicht, daß sie förmlich kochten. Aus einem Gefäß, unter welchem noch Gluth sichtbar war, schöpfte Arsena mit einem Löffel das heiße Gebräu und füllte den Becher des Gastes. „Trinken Sie, mein Herr!“ Dieses Getränk war mit Pfefferkörnern gewürzt, und jeder schwachnervige Mensch, der einen Schluck davon wagte, kam in Gefahr, seine Seele aus dem Körper husten zu müssen.

Jonas trank mit Entzücken seinen Becher leer. „Ein himmlisches Getränk!“

Wahrscheinlich wollte er sich den Genuß noch vergrößern, denn er nahm eine glühende Kohle und verschluckte dieselbe. Arsena begann bald einzusehen, daß sie einen Meister gefunden. Als gegen Ende des Gastmahles, das nur aus ähnlichen gefährlichen Speisen und Getränken bestand, der Kaffee gebracht wurde, in welchem Jonas isländisches Moos erblickte, konnte er sich nicht enthalten, sein Bedauern darüber auszusprechen, daß auf dem Tische Arsenik fehlte. Er hätte ein Stückchen davon gar so gern zu Ehren des Fräuleins verspeist...

Die Wahrheit über Saffi

Ich bin die Tochter des Saffi Kuli Khan aus dem Stamme der Tartaren, des Gatten der Tochter des Paschas Mehemed von Temesvar. Mein Vater war ein Christ, und ich erhielt den Namen Sophie. Hier sind meine Schriften, die all dies bezeugen. Vor vielen Jahren, als mein Vater auf dem Totenbette lag, erzählte er meiner Mutter, daß in Botsinka Schätze vergraben sind, und sandte uns nach Ungarn, damit wir hier warten mögen, bis ein Nachkomme der Familie Botsinkay von seinem Stammsitz Besitz ergreift. Diesem sollten wir dann das Geheimnis mittheilen. Wir waren weder Zauberinnen noch Hexen und haben nur ein Geheimnis bewahrt. Was später geschehen, war Gottes Wille.



Fahrendes Volk

Lilian Schacherl

In keinem anderen Landstrich Europas breitete sich, vor allem in den letzten 150 Jahren, das Wanderkomödiantentum so aus wie in der Donaumonarchie. Es könnte scheinen, als habe es dieses Land zu der festen Bastion erkoren, in der es überleben wollte und in der es noch überleben konnte. Denn nicht viel länger als anderthalb Jahrhunderte ist es her, daß sich allenthalben in Deutschland das stehende Theater etablierte. Die Wanderbühne, die bis dahin in vielerlei Formen fast ausschließlich die Theaterkunst repräsentierte, hatte ausgespielt, zumindest ihre beherrschende Rolle. Sie durfte nur noch am Rande „chargieren“. Sie zog sich, aus den großen und mittleren Städten verdrängt, auf die Provinz zurück.

Mit der Entwicklung zum stehenden Theater brach sich beim Schauspielerstand das Bestreben nach sozialer Anerkennung und bürgerlicher Selbsthaftigkeit immer stärker Bahn. Die Schauspieler, bisher Parias der Gesellschaft, begannen – cum grano salis freilich – zu verbürgerlichen. Das ruhelose Geschlecht der reisenden Komödianten aber hatte an diesem Prozeß nicht teil. Es sonderte sich immer mehr ab, fühlte sich allmählich der Zunft der Fahrenden fast mehr noch als dem Stand der Schauspieler zugehörig. „Diese wandernden Komödianten, welche nicht einmal über den Jammer ihres Standes hinaus wollen, sondern gerade in ihrer Pariastellung sich ebenso behaglich fühlen wie der Zigeuner in seinem Landstreicherleben, sind eine der seltsamsten Ausnahmen in dem modernen sozialen Leben und darum der höchsten Beachtung wert...“, schrieb Wilhelm Heinrich Riehl 1857 in seiner Untersuchung *Die bürgerliche Gesellschaft*.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam auch die abschätzige Bezeichnung „Schmiere“ für eine herumzigeunernde Theatertruppe auf. Abgeleitet von dem Wort Schmiere als Bezeichnung für eine unreine, fettige,

klebrige Masse, war der Ausdruck im Volksmund im übertragenen Sinne für eine nichtswürdige Sache, eine schmutzige, schäbige Person oder eine mißliche Lage schon immer gebräuchlich. In diesem Sinne wurde er jetzt auch auf die Wandertruppen angewandt. Doch so wegwerfend, wie das Wort klingt, war es gewiß nicht gemeint. Ein wohl eher gutmütiger als beißender Spott wird es geprägt haben, und mit der Zeit – und gar, als die „Schmieren“ immer seltener wurden – bekam es eine abenteuerliche Aura und einen fast rührenden Klang.

Natürlich gab es auch in Deutschland im 19. Jahrhundert noch fahrenden Volks genug, und kraft der routinierten Feder der Gebrüder Schönthan ist es ein sächsischer Schmierendirektor, der als Urtyp seiner Zunft in die Literatur einging: der alte Striese. Im Hannovranischen, in Westfalen und Pommern, auch in Württemberg oder Bayern zogen die Wandermimen gerne umher. Dennoch kann man ihr Auftreten in allen diesen Ländern im Vergleich zu jenem in der Doppelmonarchie nur als sporadisch bezeichnen. Nicht allein die sprichwörtliche Spielfreude und die vielzitierte Schaulust ihrer Bevölkerung waren der Grund, daß da ein Dorado der fahrenden Komödianten entstand. Einen ebenso großen Anteil daran hatte ohne Zweifel die übernationale Atmosphäre des Vielvölkerstaates, der die heterogensten völkischen Elemente so souverän zu vereinen verstand. Das wirkte sich selbstverständlich auch auf das Theaterleben, das „hohe“ wie das „niedrige“, aus. Die verschiedenartigen fremden Kultureinflüsse, die in der Kaiserstadt wirkten, inspirierten deren Theateratmosphäre ungemein. Und in der Provinz taten die böhmakelnden und die mauschelnden Theaterdirektoren, die, welche ihre „ungorische“, ihre galizische oder ihre kroatische Abstammung unverblümt auf der Zunge trugen, auch solche, bei denen Rheinischer Singsang oder breites Ostpreußisch durch das Bühnenpathos schlug, das Ihre, um ein wenig „Welt“ ins Dorf zu bringen.



Fanatismus

Günter Hole

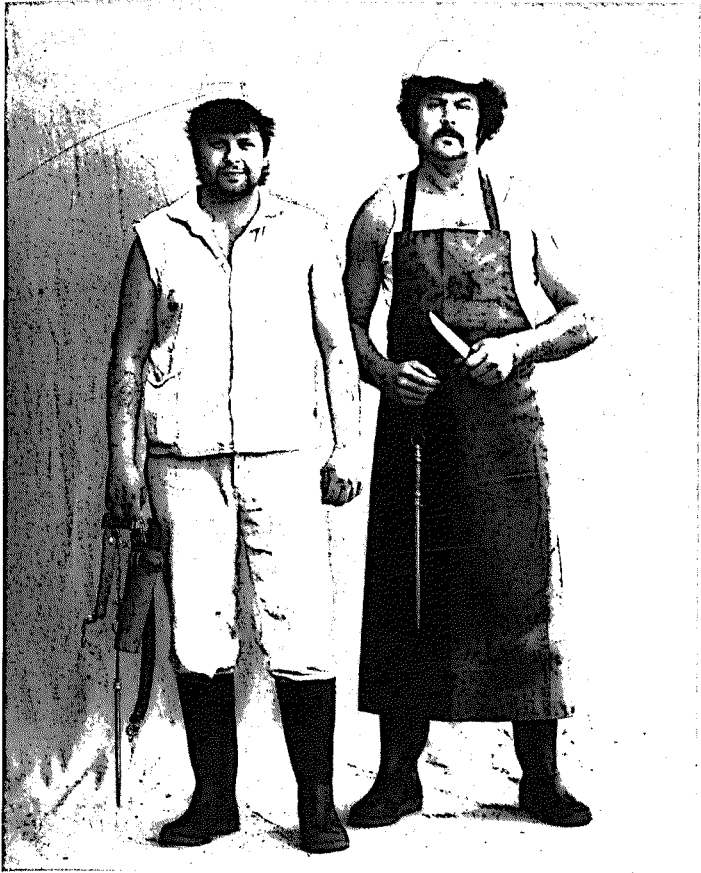
Menschen, die fanatisch ergriffen werden, haben hohe Werte und Ideale auf ihre Fahnen geschrieben. Sie sind überzeugt, hinter einer großen Sache zu stehen, den wahren Fortschritt voranzutreiben, an der Schaffung einer besseren Zukunft und an der Beglückung der Menschheit mitzuwirken. Gerade bei den Formen des religiösen und des politischen Fanatismus ist diese Mobilisierung höchster Werterlebnisse das Zentrum der inneren Bewegung und diese Verpflichtung mit ihrer energetischen Aufladung vermag auch die Opferbereitschaft bis ins Extrem zu steigern.

Was läuft also in denjenigen ab, die sich durch die mit Inbrunst und Sehnsucht geladenen Symbolworten wie „Ehre“, „Vaterland“ und „Treue“, ebenso auch „Gerechtigkeit“, „Freiheit“ und „Brüderlichkeit“, so intensiv mitziehen lassen? Was hat das Ideal an sich, daß es derartig totale Identifizierungen und Selbstverschreibungen auszulösen in der Lage ist? Dazu bei nicht wenigen mit allen äußeren Konsequenzen, von den verschiedensten persönlichen Nachteilen bis zum religiösen Märtyrer, zum todesbereiten Revolutionär, oder zu dem, der sich als Fanal seiner Überzeugung in Brand setzt? Damit eine intensivere innere Bindung, eine Identifikation mit dem jeweiligen Vorbild und Ideal entsteht, bedarf es spezieller Vorgänge eben im engeren Bereich der jeweiligen Person.

Als ein ganz wesentliches Element dieser idealistischen Bindungsvorgänge ist zunächst an die Dynamik zu erinnern, die von den narzißtischen Ergänzungsbedürfnissen der Persönlichkeit ausgeht. Speziell am übergreifenden Phänomen des Gruppennarzißmus ließ sich verdeutlichen, wie die Überhöhung der Einzelspsyche in der Massenpsyche zu einer grandiosen Steigerung des Selbstgefühls führt. Die Identifikation mit dem Ideellen wird so gerade dann gefördert, wenn innerseelisch ein Ausbruch und ein Auf-

bruch aus unbefriedigender persönlicher und sozialer Enge und aus als zu gering erlebtem Selbstwertgefühl ansteht. Auch Begeisterung allgemein erwächst aus einem solchen überhöhenden emotionalen Akt der Identifikation. Die bedenkliche Entwicklung und die eskalierende Neigung in Richtung fanatischer Haltungen fängt jedoch dann an, wenn aus einer solchen sinnvollen und flexiblen Kompensation eine starre Überkompensation wird, in der der gesamte Lebensinhalt und Lebenssinn ungesteuert auf eine Idee, ein Ideal fixiert wird: So entsteht Ideologie, d.h. ein Überzeugungsgefüge, das sich nicht mehr selbstkritisch hinterfragen läßt, weil seine Relativierung oder sein Verlust das Ich in seiner Basis selbst bedroht.

Es ist sehr beunruhigend, wie durchlässig sich der Übergangsbereich zwischen konstruktiver, lebensoffener Identifizierung mit ethisch wertvollen Idealen einerseits, und dem überkompensatorischen starren Verfallen sein an eben dieselben Ideale andererseits darbietet. Es handelt sich ja um dieselben psychodynamischen Grundvorgänge. Im großen gesellschaftlichen Rahmen entspricht der genannten Identifikation wohl ein analoger Vorgang: nämlich die elementare Neigung, den Verlust verbindlicher Normen durch starre Ineinssetzung mit bestimmten Idealen in neue Sicherheit überzuführen. Diese neue „Setzung“ von unanfechtbarer Verbindlichkeit, z.B. welche Art von „Gerechtigkeit“ zu herrschen hat, bedeutet neue Allmacht. Die neurotische Psychodynamik, die diesem Vorgange zugrunde liegt, hat H. E. Richter als den „Ohnmacht-Allmacht-Komplex“ bezeichnet; und er erinnert eben daran, daß diese Identifizierung mit der göttlichen Allmacht viele Züge des Reaktionsmusters zeigt, das die Psychoanalyse als „Flucht aus narzißtischer Ohnmacht in die narzißtische Omnipotenz“ beschrieben hat. Solche Omnipotenz, also das Gefühl, alle Macht und Zuständigkeit für die Weltabläufe souverän in sich zu vereinen, kann sich gerade dann verheerend destruktiv auswirken, wenn sie durch fanatische Intensität, Einengung und Ausschließlichkeit unangreifbar geworden ist.



Nachweise:

TEXTE: Marcel Prawy: Johann Strauß. Weltgeschichte im Walzertakt, Wien, München, Zürich 1975. – Norbert Linke: Die Sonderstellung des *Zigeunerbarons* im Operettenschaffen von Johann Strauß, in: CD-Booklet zur Gesamtaufnahme *Der Zigeunerbaron* (Dir. Nikolaus Harnoncourt), Teldec 1984. – Volker Klotz: Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, München, Zürich 1991. – Maurus Jókai: Der Zigeunerbaron, in: Westermanns illustrierte Monatshefte, hg. v. Friedrich Spielhagen, Bd. 55, Braunschweig 1883/84. – Lilian Schacherl: Der Komödianten-Karren kommt. Von den Wandertheatern in Böhmen, bei Heimeran 1967. – Günter Hole: Fanatismus. Der Drang zum Extrem und seine psychologischen Wurzeln, Freiburg, Basel, Wien 1995. – Der Text von Albert Gier ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

ABBILDUNGEN: S. 4: Miroslav Prstojević: Sarajevo. Die verwundete Stadt, Ljubljana 1994. – S. 9: Robert Häusser: Photographische Bilder. Werkübersicht der Jahre 1941-1987, Ausstellungskatalog Stuttgart, Berlin, Hamburg, Freiburg 1988/89. – S. 11: Marcel Prawy: Johann Strauß, 1975. – S. 26: Das andere Rußland. Junge Photographen sehen die Sowjetunion, München 1987. – S. 31, 41, 47: Stefan Moses: Abschied und Anfang. Ostdeutsche Porträts 1989-90, Ostfildern bei Stuttgart 1991. – S. 34: Der Spiegel, Nr. 39/2000. – S. 44: Federico Fellini. La Strada, Zürich 1977.

Premiere A am 26. November 2000

Premiere B am 28. November 2000 im Opernhaus

Musikalische Leitung: Wolfram Koloseus / Till Hass

Inszenierung: Andreas Baesler

Bühne: Andreas Wilkens

Kostüme: Susanne Hubrich

Chor: Wolfgang Balzer

Choreographie: Rosemary Neri

Dramaturgie: Christian Carlstedt

Graf Peter Homonay: Thomas Berau / Ludmil Kuntschew

Conte Carnero: Martin Geißler / Oskar Pürgstaller

Sándor Bárinkay: Nikolai Schukoff / Stefan Vinke

Kálmán Zsupán: Peter Parsch / Winfried Sakai

Arsena: Marina Ivanova / Elsbeth Reuter

Mirabella: Hannelore Bode

Ottokar: Uwe Eikötter / Robert Schwartz

Saffi: Majken Bjerno

Czipra: Daniela Denschlag / Anna Maria Dur

Pali: Winfried Knoll / Vasile Tartan

Impressum:

Nationaltheater Mannheim 222 Spielzeit

Generalintendant Ulrich Schwab

Programmheft Nr. 101 Der Zigeunerbaron von Johann Strauß

Redaktion: Christian Carlstedt

Anzeigen: Heide Koch

Satz und Druck: Druck+VerlagsService Helmut Haas GmbH, Mannheim



**Mit Energie allein spielt
man nicht die erste Geige**

MVV Energie AG
Wissen schafft Lösungen

Nur wer auch eine intelligente Strategie hat, kann den Takt halten. Das gilt für die Kunst genauso wie für unsere Dienstleistungen rund um Strom, Gas, Wärme und Wasser. Deshalb sind wir auch viel mehr als nur ein zuverlässiger Energieversorger. Mit kompetenter Beratung und innovativen Produkten wie Powerline helfen wir unseren Kunden in aller Welt, ihre Ziele zu erreichen. Wie bei einem großen Orchester setzen wir dabei auf Teamgeist. Der Erfolg gibt uns recht.

**Ein Gespräch mit uns lohnt sich immer:
Telefon 06 21/2 90-38 55**



Intelligente Menschen schätzen das Einfache. Normale Versicherungen zu verstehen ist kompliziert. Sie zahlen zum Beispiel Schäden durch Sturm. Schäden durch Wind zahlen sie nicht. Sie ersetzen eine gestohlene Suppen-Terrine. Eine zu Bruch gegangene Ming-Vase dagegen nicht. Wem das zu doof ist, dem haben wir intelligenteres zu bieten: unsere neue Markenversicherung NIMBUS®. Sie bündelt den Schutz von sieben Policen in einer und versichert somit alles, was Ihnen lieb und teuer ist. So einfach geht das.